

# Lo spazio pubblico come luogo della frizione e della finzione. Pratiche artistiche e attiviste che confondono il reale.

Emanuele Rinaldo Meschini

## **Abstract**

Il testo si propone di analizzare l'attivismo come forma di relazione complessa all'interno di quelle pratiche artistiche che, facendo uso di approcci partecipativi e azioni performative hanno messo in discussione il ruolo dello spazio pubblico. In particolare dopo aver ripercorso il dibattito critico artistico in merito all'autonomia dell'arte e la sua valenza etica attraverso la querelle tra i due critici Claire Bishop e Grant Kester, il testo propone l'analisi di due interventi che hanno ridiscusso lo spazio pubblico nella sua logica di spazio del consenso e della rappresentazione lavorando sulla marginalità delle comunità non rappresentate e non rappresentabili. Gli interventi che verranno analizzati sono: *Art. 2* realizzato dall'artista Adriana Torregrossa (Torino, 1999) e *Bitte liebt Österreich* realizzato dall'artista tedesco Christop Schlingensiefel (Vienna, 2000). I due interventi in questione verranno soprattutto analizzati alla luce del meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, teorizzato dalla studiosa Erika Fischer-Lichte nel suo *Estetica del Performativo* (2004) ovvero, l'impossibilità di collegare una determinata azione a una diretta conseguenza dal momento che i due quadri - quello performativo e quello della realtà - non vengono apertamente dichiarati, chiamando di fatto in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua risposta in base al quadro d'azione che decide di seguire.

The aims of the text is to analyze activism as a form of complex relationship through those artistic practices which, making use of participatory approaches and performative actions, have questioned the role of public space. In particular, after having retraced the artistic critical debate regarding the autonomy of art and its ethical value through the argument between the two critics Claire Bishop and Grant Kester, the text proposes the analysis of two interventions that have re-discussed the public space in its logic of consensus and representation by working on the marginality of unrepresented and unrepresentable communities. The interventions that will be analyzed are: *Art. 2* created by the Italian artist Adriana Torregrossa (Turin, 1999) and *Bitte liebt Österreich* created by the German artist Christop Schlingensiefel (Vienna, 2000). The two interventions in question will be analyzed in the light of the mechanism of unpredictability of the feedback loop, theorized by the scholar Erika Fischer-Lichte in her *The Transformative Power of Performance* (2004). The unpredictability is due to the impossibility of connecting a certain action to a direct consequence since the two levels - the performative one and the one of reality - are not openly declared, calling into question the viewer to become aware of his response based on the action framework he decides to follow.

## **Parole chiave/Key Words**

*Hacktivism; estetica relazionale; pratiche partecipative.*

*Hacktivism; Relational Aesthetics; Participatory practices.*

## L'attivismo come forma di relazione

Quando nel 1998 il critico francese Nicolas Bourriaud pubblicò *Esthétique relationnelle* scoperchiò il vaso di Pandora della relazione all'interno della sfera artistica contemporanea portando di fatto, un comportamento - ancora più specifico dell'*attitude* della celebre mostra di Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form* (1969) - come oggetto di ricerca e sperimentazione. Ne scaturì un produttivo dibattito critico che andò ad analizzare la qualità della relazione, in particolare nel suo rapporto con lo spazio urbano e nella sua valenza etica e politica. Il relazionale di Bourriaud portava alla luce in maniera sistematica una serie di pratiche realizzate soprattutto nella prima metà degli anni '90, eterogenee nei medium e nei significati, ma ri-unite dal denominatore comune dell'incontro con l'altro al di fuori dei contesti istituzionali<sup>1</sup>. Nelle zuppe liofilizzate di Tiravanija - che nell'elemento zuppa preannunciava la *wharolizzazione* del relazionale - così come nelle caramelle di Gonzalez Torres, Bourriaud vedeva una chiamata alla responsabilità da parte dello spettatore. Come sosteneva il critico, infatti, se tutti gli spettatori avessero preso una caramella dalla pila creata dall'artista cubano, l'opera sarebbe scomparsa. Quello che però mancava nella teorizzazione di Bourriaud era il perché, il *quid* attorno al quale si crea la relazione mostrandone così il solo lato strumentale e finalistico da una prospettiva artistica autoreferenziale, lontana dal continuo atto di contrattazione a cui la relazione stessa è soggetta all'interno dello spazio urbano.

Pertanto, non senza problematicità, la contro risposta a Bourriaud arrivò con il saggio della critica inglese Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), nel quale i termini del relazionale venivano spostati proprio nello spazio urbano aprendo così al tema del conflitto. Portando il relazionale nello spazio pubblico Bishop entrò, tuttavia nel reame dell'attivismo accendendo il dibattito sul valore etico-estetico<sup>2</sup>.

A cavallo tra gli anni '90 e il 2000 molte pratiche artistiche nello spazio urbano - già informate dalle operazioni *community-based* e *socially engaged* in merito al rapporto con le comunità emergenti - vennero influenzate dal ritorno di un attivismo non più politicamente partitico bensì, post-politico ibridato da nuovi linguaggi - digitale, performati-

---

<sup>1</sup> N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

<sup>2</sup> C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, «October», n. 110, fall 2004, pp. 51-79.

vo, installativo, partecipativo - che avevano a loro volta cambiato il modo di intendere l'attivismo stesso<sup>3</sup>. L'attivismo agli inizi degli anni 2000 pertanto si presentava come una forma di relazione tant'è che nel 2005 lo studioso sloveno Aldo Milohnić definì i termini di quella che sarà una nuova modalità di ricerca artistica all'interno dello spazio urbano conflittuale e con le comunità emergenti, vale a dire, l'artivismo. Nel suo saggio *Artivism* (2005), Milohnić definisce l'artivismo come una tipologia di "interventismo" che usa le tecniche delle manifestazioni culturali al fine di emergere, nel senso di costituirsi e darsi corpo, nel campo politico<sup>4</sup>.

### **Lo scontro tra etico ed estetico nel dibattito della critica artistica di inizio Duemila**

Nel suo essere fondamentalmente una modalità operativa, l'artivismo tende ad ibridarsi e ibridare diversi linguaggi, uno su tutti, quello digitale che ha trovato una sponda molto efficace nel mondo dell'hacking. Da qui nasce il termine *hacktivism* che la curatrice Tatiana Bazzichelli ha definito come pratica di networking che comprende «quelle pratiche attiviste e artistiche a favore della libertà di espressione e comunicazione, in particolare in rete»<sup>5</sup>.

L'artivismo però è nell'occhio di chi guarda e la dimensione dello spettatore diventa preponderante per capire il ruolo di queste nuove pratiche artistiche nello spazio urbano. A sancire un ulteriore passo avanti, tanto nella ricezione quanto nell'attuazione di tali pratiche, Claire Bishop pubblica nel 2006 sulla rivista *Artforum* il saggio dal titolo *The Social Turn: collaboration and its discontents*<sup>6</sup>.

Nel suo testo, Bishop sottolinea come la svolta sociale della pratica artistica derivi da una sorta di regime etico che priva l'arte stessa della sua autonomia. L'*ethical imperative* entra nella creazione artistica e di conseguenza si pone come forma di giudizio sull'opera stessa. La perdita di autonomia dell'arte non deve essere intesa, però, come

---

<sup>3</sup> Per il concetto di post-politico si veda: C. Mouffe, *On the Political*, Routledge, London-New York 2005.

<sup>4</sup> A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), Ljubljana 2005, pp. 15-25.

<sup>5</sup> T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006, p. 196.

Sul rapporto tra hacking e attivismo in Italia tra gli anni '90 e 2000 si veda, E.R. Meschini, *Squatting the Net: attivismo e digitale nelle prime esperienze italiane tra anni '90 e 2000*, in Kabul Magazine, n.17, *Hyper*, Aprile 2020 <https://www.kabulmagazine.com/squatting-net-hacktivism-italia/>

<sup>6</sup> C. Bishop, *The social turn: collaboration and its discontents*, in «Artforum International», febbraio 2006, p. 180. L'inezienza della *querelle* tra i due critici è riportata in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi, Torino 2011.

una rivendicazione elitaria quanto piuttosto come l'opposizione ad un utilizzo moralista dell'arte stessa. Nell'imperativo etico, infatti, Bishop vede la spia della limitazione della libertà artistica intesa anche e soprattutto in chiave provocatoria e antagonista.

Nonostante nelle parole di Bishop aleggi una troppo facile riduzione e assimilazione del termine etica a quello di morale, soprattutto nel senso peggiorativo di giudizio, la sua critica muove dal timore di un appiattimento della pratica artistica alla mera assistenza sociale o all'attivismo politicamente inteso.

Nel saggio Bishop chiama in causa direttamente il critico statunitense Grant Kester che più di tutti si è occupato del rapporto tra pratica artistica e comunità, sottolineando l'importanza di un nuovo approccio etico dove i valori della protesta politica possono coesistere con quelli di una produzione estetica e simbolica, a patto, ovviamente di una forte consapevolezza da parte dell'artista.

In particolare, la critica analizza il testo di Kester *Conversation Pieces* (2004), definendolo la "celebrazione" di quella pratica artistica contraddistinta da un pathos salvifico, morale e moraleggiante<sup>7</sup>. Per Bishop la pratica descritta da Kester esprime quel "*mode of political correctness*" che rifiuta ogni linguaggio che possa offendere il suo pubblico proponendo, di contro come modello, quel rapporto tra artista e spettatore maturato durante il periodo delle avanguardie storiche. Questo tessuto critico, però, non sembra tenere conto proprio di quello spostamento di cui lo stesso Kester parla, ovvero, la necessità di un piano diverso rispetto ad un'arena critica e pratica dicotomica all'interno della quale una delle due parti deve prevalere sull'altra. Kester delinea, attraverso la pratica artistica, una nuova modalità di attivismo, dove la comunità ha sostituito il popolo e dove il progetto concreto sul quartiere ha sostituito quello ideologico sul mondo. È un attivismo mimetico, complesso e senza bandiere che si costruisce attraverso una pratica basata sul dialogo, l'ascolto ed una certa dose di empatia. L'artista secondo Kester, at-

---

<sup>7</sup> G.H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 2004. Per capire la posizione di Kester in merito alla pedagogia moralista degli interventi community-based si veda: G. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversation and Empowerment in Contemporary Community Art*, After Image, Visual Studies Workshop, Rochester, NY, Vol. 22, n. 7-8, January 1995.

traverso queste nuove pratiche, ha eliminato la distanza con lo spettatore che, in una nuova ottica partecipativa, è diventato co-progettatore dell'intervento stesso.

Proprio questa modalità contrattuale tra artista e pubblico è ciò che secondo Bishop ha portato alla perdita estetica della pratica artistica.

Date queste premesse la risposta di Kester non si fece attendere. Sempre dalle pagine di Artforum il critico americano rispose, nel numero di maggio, con un articolo dal titolo *Another Turn*. A partire, dunque, dalla presa di posizione e dell'insanabile frattura alla base del pensiero di Bishop, Kester scrisse:

Il disagio generalizzato dei critici e delle istituzioni artistiche mainstream verso l'arte impegnata politicamente è di vecchia data [...] Un disagio evidente anche nel saggio di Bishop. La critica inizia offrendo un ramoscello d'ulivo riconciliatore agli "attivisti che rigettano le questioni estetiche come sinonimo di gerarchia culturale e di mercato", ma sarebbe assai difficile trovare molti artisti o critici contemporanei dediti alla pratica politicamente impegnata disposti a sottoscrivere una posizione così semplicistica. Malgrado il fatto di lamentare una "situazione di stallo" fra "estetici" e "attivisti", la stessa Bishop fa molto per incoraggiarla, tanto da concludere il suo intervento liquidando in massa l'arte attivista come "politicamente corretta", "platonica" e persino "cristiana" [...] Non è precisamente quel genere di cosa che possa favorire un riavvicinamento conviviale<sup>8</sup>.

Kester prosegue poi affermando che «per Bishop, l'arte può diventare legittimamente "politica" solo indirettamente, esponendo limiti e contraddizioni del discorso politico stesso[...] dalla prospettiva distaccata dall'artista»<sup>9</sup>.

Il tema del politico è il cardine sul quale si gioca questa disputa, soprattutto, nel momento in cui il concetto di politico stesso non viene più declinato a logiche governative o a fazioni partitiche quanto piuttosto all'azione civile dal basso. La risposta di Kester - seppur a quella data movimenti attivisti come *Occupy Wall Street*, *M15*, *Gezy Park* e anche la stagione dei beni comuni in Italia non erano ancora arrivati ad una piena consapevolezza né tanto meno ad una visualizzazione d'impatto forte - sposta l'argomentazione sull'importanza estetica all'interno del campo del dato-di-fatto, ovvero, quello dell'impossibilità da parte dell'artista interessato al sociale a non unire, a livello quasi simbiotico, l'eticità dell'azione con la presentazione simbolica del suo lavoro.

---

<sup>8</sup> G.H. Kester, *Another Turn*, in G. Scardi, op.cit., p. 148.

<sup>9</sup> Ivi, p. 149.

Dal canto suo Bishop è informata - per certi aspetti forse prevenuta - delle politiche laburiste inglesi dove, in nome di una terza via in grado di ricucire proprio lo strappo tra politica e cittadinanza, il governo iniziò a delegare una serie di interventi sociali a figure esterne come per l'appunto quelle degli artisti. Bishop per certi aspetti, infatti, sembra far coincidere il termine attivismo con quello di antagonismo e per tanto il rapporto tra artista ed ente statale viene giudicato come una sorta di collaborazionismo.

Questa assimilazione, presente nel discorso di Bishop appartiene, come spiega Kester, alla categoria del consenso paranoide così come descritto nel testo di Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity* (2003)<sup>10</sup>.

Il consenso paranoide si basa sull'assunto iniziale di una sorta di male di fondo che sia esso di natura politica, sociale o civile, di fronte al quale la critica *at large* ha il dovere di svelare ad una massa inerme e inconsapevole i meccanismi interni. L'atteggiamento paranoide tende a vedere il "complotto" e la macchinazione dietro ogni azione e si pone come compito quello di un continuo svelamento.

Kester pertanto, non organizzò la sua risposta attraverso una contro disquisizione critica basata su nomi, titoli, e azioni quanto piuttosto riconoscendo la necessità di indagare e affrontare tutta una serie di terminologie che Bishop stessa sembrava dare per scontato: «il lavoro attivista scatena per Bishop una sorta di risposta sacrificale, come se anche riconoscere questo lavoro come "arte" in qualche modo minacci la legittimità delle pratiche che hanno il suo appoggio critico. Una versione riduttiva di arte impegnata o attivista [...] serve quindi come contrasto necessario, che rappresenti l'abbietto, non sofisticato»<sup>11</sup>.

### **La confusione dei piani e il loop di feedback. Ovvero, l'importanza della reazione**

Questo *climax* critico, dal relazionale all'antagonismo, dal socialmente impegnato all'attivismo, descrive in maniera alquanto chiara la traiettoria "esterna" intrapresa dall'artista a partire dagli anni '90. In questo spostamento pubblico e verso il pubblico, il monumento, inteso come l'opera per antonomasia dello spazio pubblico, è stato so-

<sup>10</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003.

<sup>11</sup> G.H. Kester, *Another Turn*, in, G. Scardi, *op.cit.*, p. 151.

stituito dal momento partecipato. Il fare artistico in questa tensione processuale è diventato pertanto una pratica sempre più attiva ridefinendo in molti casi, il concetto di attivismo stesso.

Questa tensione attivista passa anche, come visto nella querelle Bishop-Kester, attraverso una necessaria ridefinizione del concetto di pubblico<sup>12</sup>. È proprio sulla considerazione del pubblico da parte di queste nuove pratiche che si gioca il dibattito tra il senso etico e il valore estetico dell'arte nello spazio urbano e in contesti comunitari. A seconda infatti dell'orientamento critico scelto, Kester o Bishop, uno stesso intervento artistico può essere letto in chiave etica, rimandando così all'aspetto attivista, o in chiave estetica riferendosi, invece, all'aspetto artistico propriamente detto. In questa definizione critica, molto dipende dal pubblico e da come viene attivato il meccanismo del loop di feedback, soprattutto nella sua imprevedibilità.

Il meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, teorizzato dalla studiosa Erika Fischer-Lichte nel suo *Estetica del Performativo* (2004) riguarda precisamente l'impossibilità di collegare una determinata azione a una diretta conseguenza. Questa avviene tanto nella vita "ordinaria" quanto nella pratica artistica nel momento che i due quadri - quello performativo e quello della realtà - non vengono apertamente dichiarati, chiamando di fatto in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua risposta in base al quadro d'azione che decide di seguire<sup>13</sup>. Tale meccanismo viene ancor di più acuito in quelle operazioni artistiche che, utilizzando una performatività ibrida tra antagonismo e attivismo, mettono a nudo lo spazio pubblico inteso come spazio della frizione e della finzione chiamando lo spettatore ad un'attiva partecipazione ed una presa di consapevolezza.

Di seguito pertanto, verranno presentate due operazioni artistiche che, a seconda della reazione interpretativa, possono essere collegate sia nel campo estetico-artistico che in quello etico-attivista. In entrambe le operazioni, il ruolo del pubblico è stato fondamentale per veicolare il messaggio.

---

<sup>12</sup> Sul nuovo approccio al pubblico si veda: M. J. Jacob, *An Unfashionable Audience*, in S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington 1995.

<sup>13</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014.

## Adriana Torregrossa. Art.2

Per capire lo spazio pubblico come luogo di frizione e non più come piattaforma del consenso e del ricordo collettivo bisogna, soprattutto in Italia, aspettare la seconda metà degli anni Novanta ed in particolare l'avvento di una nuova modalità partecipata di progettazione urbanistica in grado di mettere in risalto in maniera costruttiva la questione periferia nella sua nuova formazione sociale. Soprattutto bisogna considerare il cambiamento dello stesso tessuto sociale italiano che nel 1993 vide per la prima volta il saldo migratorio crescere fino a rappresentare la sola causa di incremento della popolazione italiana<sup>14</sup>. Questo comportò l'emergere di nuove formazioni comunitarie e dunque la ricerca di nuovi spazi di rappresentanza e rappresentazione al di fuori di un spazio pubblico omologato e mono culturale.

L'intervento dell'artista Adriana Torregrossa si inserì, così, nell'ambito di una rinnovata governance urbanistica che vide l'Italia aggiornarsi ai cosiddetti programmi urbani complessi i quali, in nome di una nuova visione d'insieme capace di far interagire il recupero della città con le nuove comunità di residenti, aprirono a pratiche in grado di contrattare, mediare e facilitare il processo di riscrittura degli spazi comuni (Fig. 01).



**Fig.01. Piazza di Porta Palazzo (Torino) la mattina del 17 gennaio 1999. Foto e courtesy Adriana Torregrossa**

<sup>14</sup> M.T. Miccoli, A. Pucci, *Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014*, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le Politiche del Personale, Ufficio Centrale di Statistica, 2014, pp. 3-4. [https://www.interno.gov.it/it/stampa-e-comunicazione/dati-e-statistiche?f%5B0%5D=data\\_documenti\\_statistiche%3A2013](https://www.interno.gov.it/it/stampa-e-comunicazione/dati-e-statistiche?f%5B0%5D=data_documenti_statistiche%3A2013)

In questo clima si sviluppò il progetto europeo di rigenerazione urbana *The Gate* pensato per l'area di Porta Palazzo nella città di Torino. Al suo interno, nel settembre del 1997, l'associazione *a.titolo* (Giorgina Bertolino, Bianca Polledro, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo) avviò il ciclo di mostre *Situazioni*, invitando Torregrossa a riflettere sulle trasformazioni sociali in corso. L'operazione proposta dall'artista prese il titolo *Art.2* rifacendosi all'omonimo articolo della Costituzione italiana.

L'intervento, inizialmente pensato per il quartiere di San Salvario, era rivolto a connettere la comunità musulmana - in particolare attraverso la funzione del Ramadan - con il tessuto sociale della città. L'idea prevedeva la presenza di diverse sirene che, attraverso un breve richiamo sonoro, avrebbero segnalato il tramonto e dunque l'orario in cui si sarebbe potuto spezzare il digiuno. Il sistema del richiamo sonoro, tipico dei paesi musulmani, non solo avrebbe ricordato ai fedeli la loro tradizione ma avrebbe anche avvicinato e incuriosito le persone dando, potenzialmente, avvio a uno scambio e un confronto. L'intervento vero e proprio nella sua fase attuativa si svolse, invece, nella piazza del mercato di Porta Palazzo dove vennero montati degli altoparlanti che, il 17 gennaio 1999, trasmisero la preghiera della riconciliazione *Aid el Iftour*, (la preghiera che segna la fine del Ramadan) registrata dall'Imam di Bologna. Nel giro di pochi minuti, sotto una tettoia del mercato coperto, la comunità musulmana si raccolse spontaneamente e un centinaio di persone si inginocchiarono in preghiera<sup>15</sup> (Fig. 02).



**Fig. 02. Adriana Torregrossa, Art.2, a cura di a.titolo, Porta Palazzo, Torino, 17 gennaio 1999.**  
**Foto: Massimo Di Nonno, Courtesy a.titolo**

<sup>15</sup> Di seguito il link video dell'operazione di Torregrossa con il servizio del tg del 17 gennaio 1999 <http://www.adrianatorregrossa.com/opera/art-2>

A stupire, però, non fu tanto il gesto della comunità musulmana quanto la reazione di quella italiana per la quale lo spazio pubblico era inteso come una sorta di concessione normativamente data e le relazioni che si sviluppavano al suo interno provenivano da una serie di comportamenti inveterati dall'abitudine. Dal momento che questa pratica si fuse con la quotidianità ordinaria e, soprattutto, dal momento che Torregrossa si pose come mediatrice dell'intervento lasciando spazio affinché la situazione potesse verificarsi, i piani della realtà e della finzione vennero capovolti scatenando un forte clamore mediatico.

Giornali e televisioni si occuparono dell'intervento e il piano dell'azione artistica superò il simbolico per entrare ben presto nella sfera politica. Questa confusione dei piani si rese ancor più evidente quando, a seguito di proteste e indignazioni a mezzo stampa, venne organizzata, dall'allora consigliere comunale leghista Mario Borghezio, una contro messa in latino celebrata dal lefebvrano Don Luigi Moncalero. Senza che il nome dell'artista venisse minimamente citato, sul piano televisivo l'operazione venne riportata nell'edizione del TGr Piemonte e in quella nazionale del TG5. La copertura stampa invece, riguardò i quotidiani La Stampa, Il Giornale e il Corriere della Sera dove Enzo Biagi scrisse un editoriale dal titolo *Messa in latino per le camicie verdi*<sup>16</sup>.

Questa confusione dei piani ci porta direttamente alla definizione di Fischer-Lichte di meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, dal momento che il mondo "reale" -media, pubblico, politica- non capendo il quadro di azione, reagì su di un piano eminentemente pratico mettendo a nudo lo spazio pubblico come luogo conteso superando così le intenzioni dell'artista stessa.

Torregrossa, infatti non pensò l'intervento come pratica attivista propriamente detta presentandosi fin da subito alla comunità nel suo ruolo di artista e non di portavoce politico. Il suo obiettivo e la sua intenzionalità era quella di trasfigurare una sua esperienza diretta, dunque ordinaria, attraverso un'esperienza collettiva. L'artista, che conosceva da vicino la cultura musulmana, essendo il coniuge di origine marocchina, e avendo insegnato a Casablanca, si pose, pertanto, come tramite di un discorso sulla prossimità. La scelta di un intervento sonoro era rivelatrice, del resto, della volontà mimetica da

---

<sup>16</sup> E. Biagi, *Messe in latino per le camicie verdi*, in «Corriere della Sera», 16 febbraio 1999, anno 124, n. 39.

parte dell'artista di lasciare parlare e agire gli altri senza che ciò avesse un determinato fine politico, rivendicazione identitaria né tanto meno autoriale (Fig. 03).



Fig. 03. Adriana Torregrossa, *Art.2*, a cura di a.titolo, Porta Palazzo, Torino, 17 gennaio 1999.  
Foto: Massimo Di Nonno, Courtesy a.titolo

Eppure la reazione del pubblico ha fatto assumere altri significati a questo intervento. Se infatti dovessimo descrivere *Art.2* attraverso la critica di Bishop dovremmo analizzare l'alto valore simbolico della scelta artistica di rappresentare il momento della preghiera e dovremmo anche analizzare, da un punto di vista della messa in scena e della resa estetica, come l'adunata dei fedeli musulmani abbia portato un'interruzione visiva nello spazio urbano del Mercato ponendosi come una differenza segnica dal forte aspetto visivo. Sempre secondo la lettura di Bishop, tale intervento nella cesura, che visualmente ha comportato, dimostrerebbe il valore antagonista di una pratica artistica autonoma e libera dal politicamente corretto in grado di smuovere reazioni "reazionarie" e fortemente razziste nascoste nel substrato dello spazio pubblico italiano. Questa visione però, sarebbe figlia di una scelta di campo molto netta, ovvero, della nostra scelta critica di leggere l'intervento attraverso una costruzione *ex post* di cui l'operazione non era stata (in)formata precedentemente. Allo stesso tempo usando una prospettiva kesteriana, l'intervento acquisirebbe un valore maggiormente attivista, anche se il critico statunitense non è così *tranchant* nei suoi giudizi, soprattutto per il ruolo di attivatore (per lo meno indiretto) che *Art. 2* ha saputo creare.

In particolare si veda la manifestazione *Moschee Aperte* nata nel 2017 proprio a Torino in collaborazione con i Centri islamici del territorio. *Moschee Aperte*, con le aperture dei luoghi di culto e le sue cene per celebrare la fine del Ramadan, è diventato un evento collettivo e, mettendo a confronto le foto di documentazione di *Art.2* con quelle di un qualsiasi giornale che ha seguito la manifestazione, si può notare una perfetta sintonia con quella traiettoria evidenziata dall'artista proprio nella liberazione dello spazio dalla sua norma vincolante e la conseguente apertura ad un uso e racconto differente<sup>17</sup>.

L'importanza della lettura da parte del pubblico risulta essere fondamentale per poter collocare questa tipologia di interventi come sottolinea, del resto anche la critica Alessandra Pioselli: «Nel contesto delle relazioni politiche e dei media, la riconoscibilità dell'artista si eclissò. Il fatto che diventasse secondaria, rispetto alle dinamiche provocate, attestò l'effettivo "successo" dell'operazione: l'appropriazione da parte della collettività era avvenuta in diverse forme: la preghiera era diventata un atto pubblico»<sup>18</sup>.

Dal momento che il loop di feedback vale anche per la critica stessa nel momento in cui si sceglie di posizionare la comprensione dell'intervento in un determinato campo, ritengo che il portato maggiore dell'operazione di Torregrossa sia nella sua fondamentale irriducibilità alle categorie binarie del discorso.

### **Christoph Schlingensief - *Bitte Liebt Österreich***

Se la preghiera dei fedeli musulmani aveva portato ad una contro messa in latino, l'"eliminazione" di richiedenti asilo politico come fossero concorrenti del reality show *Big Brother* (Grande Fratello) realizzata dall'artista Christoph Schlingensief (1960-2010), portò ad una vera e propria sommossa di piazza.

*Bitte Liebt Österreich (Per favore amate l'Austria)* è stata una performance complessa giocata sulla co-presenza corporea di attori e spettatori e sulla continua messa in discussione dei ruoli portando simultaneamente all'interno dello spazio pubblico i meccanismi della televisione, del teatro, del discorso politico e della partecipazione digitale.

---

<sup>17</sup> A riguardo si vedano i seguenti articoli tratti da L'Internazionale che documentano la prima edizione di *Moschee Aperte* (2017) e raccontano dello sviluppo dell'Islam nella città di Torino: <https://www.internazionale.it/reportage/2018/06/21/islam-torino>

<sup>18</sup> A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano 2015, p. 145.

Questa collisione e confusione dei diversi quadri è tipica dell'estetica dell'artista tedesco dal momento che è stato un importantissimo regista indipendente nonché drammaturgo e conduttore televisivo<sup>19</sup>.

Su invito del Wiener Festwochen Art Festival, nel giugno del 2000 per la durata di una settimana (1-8 giugno), l'artista posizionò tre container nella piazza dell'Opera di Vienna. Su uno dei container campeggiava il banner *Ausländer raus! (Fuori gli immigrati!)*.<sup>20</sup>

All'interno dei container sul modello del reality show *Big Brother*, 12 rifugiati che avevano fatto richiesta d'asilo politico, potevano essere "eliminati" dal pubblico da casa attraverso votazioni sul sito *webfreetv.com*. Il vincitore avrebbe ottenuto un premio in denaro nonché la cittadinanza austriaca per matrimonio. Seguendo l'impostazione del reality, sul sito venivano riportate le storie dei singoli concorrenti di modo che il pubblico potesse farsi un'idea su chi votare ed eleggere un suo beniamino.

La giornata dei concorrenti era organizzata in diverse attività. Ore 9 colazione, ore 11 ginnastica, ore 13 pranzo, ore 14 lezione di tedesco. Dentro il container i concorrenti erano inconsapevoli di quanto succedeva fuori, proprio come nel reality show dove è fatto divieto di comunicare con l'esterno, avere computer e telefoni. Ogni giorno alle ore 20:00 due concorrenti "venivano espulsi", per far ritorno al CIE (Centro Identificazione ed Espulsione) viennese dal quale provenivano.

A seguito delle elezioni del 1999 che videro l'FPÖ (Partito Austriaco della Libertà), partito nazionalista e di destra, improntato a politiche conservatrici e xenofobe, diventare la terza forza politica austriaca, la questione dell'immigrazione era particolarmente sentita. A pochi chilometri di distanza da Vienna sorgeva un CIE e prima dello stesso Schlingensiefel il collettivo artistico WochenKlausur aveva affrontato la questione della de-

---

<sup>19</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra Schlingensiefel e il medium televisione si veda: E. R. Meschini, *Christoph Schlingensiefel e la performance reality. Freak Stars 3000, U 3000, Bitte liebt Österreich (o del corpo della televisione)*, in G. Manzoli, C. Marra (a cura di), *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano B», V. 3, N. 2, Università di Bologna 2018.

<sup>20</sup> Il container è un elemento ricorrente dell'estetica di Schlingensiefel, già utilizzato nel suo legame con il tema della deportazione nel film *Terror 2000* (1992) al pari della tematica del nazismo latente riscontrabile in film come *100 Jahre Adolf Hitler* (1988/89) e *Das deutsche kettensägenmassaker* (1990).

tenzione dei migranti riuscendo a realizzare un piano per il miglioramento delle condizioni interne al centro di detenzione temporanea di Salisburgo<sup>21</sup>.

Schlingensief pertanto, andò a toccare una materia alquanto sensibile che eccedeva lo spazio pubblico stesso tanto nelle sue definizioni culturali quanto in quelle spaziali. L'artista decise, così, di affrontare il tema nella maniera più diretta possibile annunciando fin da subito a tutto il pubblico che il progetto era realizzato in collaborazione con l'FPÖ e con il Kronen Zeitung, il giornale vicino al partito, nonché il più letto in Austria. La presenza stessa di un banner con la scritta *Ausländer raus!* posizionato nel centro della città, sosteneva l'artista, era del resto possibile solo grazie alle politiche dell'FPÖ.

Tra invettive e presentazioni istrioniche, Schlingensief invitò i passanti, attraverso un percorso creato appositamente, ad avvicinarsi al container per guardare da vicino i richiedenti asilo come fosse un vero e proprio *peep show*.

In un clima in cui tutto sembrava plausibile e con una piazza che si riempiva giorno dopo giorno, ad ogni provocazione surreale dell'artista, le persone iniziarono a rispondere con azioni dirette e concrete. Dal nostalgico vestito in uniforme con la bandiera austriaca, alla signora esasperata che, dopo avere colpito con una bottiglia l'artista, in un climax di rabbia lo apostrofò "maiale, merda, artista", l'incertezza sulla finzione dell'intervento iniziò a farsi sempre più strada. Con il passare del tempo si iniziarono a creare diversi capannelli all'interno dei quali gli spettatori - ormai partecipanti attivi - riproponevano involontariamente i classici modelli della tribuna politica televisiva sfidando le proprie ideologie e sottolineando come tutto questo fosse un problema della democrazia stessa.

Del resto proprio Fischer-Lichte sottolinea come l'ambiguità, e soprattutto l'interattività, sulla quale giocava l'artista si trasformò in un generatore performativo di reazioni: «Schlingensief lasciava intenzionalmente il pubblico nell'incertezza riguardo all'eventualità che l'espulsione venisse eseguita effettivamente e che dunque il pubblico avesse davvero la possibilità di influire con il suo voto sul corso degli avvenimenti che sa-

---

<sup>21</sup> Per approfondire il progetto dei WochenKlausur si veda: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=it&id=8>

rebbero seguiti allo spettacolo teatrale - in questo caso, di influire sul destino di altri esseri umani. Senza alcun dubbio, tuttavia, il pubblico influiva sul corso dello spettacolo»<sup>22</sup>.

Schlingensiefel ad ogni eliminazione saliva sul tetto e annuncia che era tutto vero, era una performance, ed era una performance vera. Questa doppia comunicazione, che ammetteva il dato di fatto dell'esistenza di un atto di finzione, lasciò per diversi giorni il pubblico in stallo.

Nonostante questa finzione, i sentimenti che Schlingensiefel muoveva erano talmente viscerali che il sindaco di Vienna, Michael Häupl (membro del SPÖ-Partito Socialdemocratico d'Austria), decise di pubblicare una risposta ed affiggerla su un furgone pubblicitario, proprio per ricordare ai cittadini che quello a cui stavano assistendo non era realtà bensì finzione (*Das ist Spiel*) e che l'Austria era diversa da come veniva presentata in quel momento (*Österreich ist anders!*)<sup>23</sup>.

Tuttavia l'evento principale, quell'imprevedibilità del loop di feedback, doveva ancora esprimersi. Dopo alcuni tentativi di intrusione nel container, attacchi piromani nonché un lancio di acido, avvenne il colpo di scena non programmato dall'artista. Martedì 6 giugno, al quarto giorno della performance, un gruppo di attivisti - come raccontato da Paul Poet nel suo documentario *Ausländer raus! Schlingensiefel Container* (2002) - in un clima anch'esso di "seria finzione", prima accerchiarono il container, poi salirono sul tetto ed iniziarono a prendere a calci il banner *Ausländer raus!* Dopo averlo distrutto, la situazione sembrò degenerare e in quel momento Schlingensiefel, per sua stessa ammissione si fece da parte, lasciando momentaneamente la responsabilità decisionale e autoriale al suo pubblico attivo. La scena, così come i suoi protagonisti, si ribaltò e gli attivisti occuparono il container. Anche loro, come tutto il pubblico, furono vittime della finzione. Solo dopo un lungo dialogo con Schlingensiefel e il suo staff, venne selezionato un gruppo di sei attivisti portavoce i quali incontrarono i richiedenti asilo per "illuminarli" sulla loro condizione di oppressi dal sistema e, soprattutto, liberarli.

I restanti "partecipanti" così vennero, temporaneamente, portati fuori passando tra la folla assiepata davanti al container. Dopo un primo momento di spaesamento

---

<sup>22</sup> E. Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 126.

<sup>23</sup> Il messaggio originale recitava: *Das ist nicht Wirklichkeit. Das is Spiel. Gefährliches Spielmit Emotionen. Österreich ist anders!*

Schlingensiefel riprese il controllo e, salito sul tetto del container, annunciò che i richiedenti asilo erano liberi e che la loro liberazione era avvenuta, non grazie alla politica, bensì grazie al popolo. Questo però nell'ottica dell'artista non poteva essere il finale, dal momento che l'occupazione degli attivisti non faceva altro che portare avanti una modalità politica di sostituzione e rimozione del problema. Soprattutto avrebbe sottolineato ancora una volta, l'assimilazione del gesto violento con quello risolutivo ed ultimativo. Per questo, con l'intento di ristabilire un terreno neutro e una zona d'autonomia per una protesta diversa, anche e soprattutto artistica, il giorno seguente il banner venne riparato di modo che il monito *Ausländer raus!* campeggiasse ancora nella piazza viennese.

La performance, dunque, riprese la sua azione e nonostante ormai fosse chiaro il meccanismo di finzione, il container di Schlingensiefel era diventato una sorta di nuovo monumento pubblico attorno al quale la *polis* iniziò a radunarsi proprio per discutere il tema dell'immigrazione e le future scelte politiche austriache. Allo stesso tempo, però, senza più il filtro della finzione, il bersaglio delle proteste diventò lo stesso Schlingensiefel reo di essere un provocatore in grado di dare un'immagine distorta dell'Austria e, soprattutto, come si evince da molte delle invettive, "colpevole" di essere tedesco - quindi all'interno del contesto austriaco, uno straniero - e dunque senza diritto di parola in merito a questioni interne.

La critica artistica, partendo dal dissidio interno espresso ad inizio 2000 tra attivismo e autonomia dell'arte fu, ovviamente, divisa. Claire Bishop considerò l'intera operazione come una lezione inquietante (*a disturbing lesson*) sul comportamento antidemocratico presente e funzionante all'interno della società democratica. Per Bishop la partecipazione attivata da Schlingensiefel si è data attraverso la sua *pars destruens*, ovvero attraverso «un raddoppiamento nichilista dell'alienazione, che nega l'ingiustizia e l'assurdità del mondo all'interno dell'opera stessa»<sup>24</sup>. L'operazione dell'artista tedesco afferma così, in una continua tensione con il sociale, l'autonomia dell'arte proprio perché non si appiattisce sul sociale stesso né tanto meno rivendica un ruolo attivo all'interno del cambiamento politico.

L'obiettivo di Schlingensiefel, nell'ottica di Bishop, non si deve cercare nella conversione politica (*political conversion is not the primary goal of art*), bensì nelle contraddi-

---

<sup>24</sup> C. Bishop, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (edizione italiana a cura di C. Guida, Sossella), Roma 2015 (ed. or.: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra 2012).

zioni interne al sistema politico stesso dal momento che il centro di espulsione e detenzione a pochi chilometri dal centro di Vienna aveva causato meno reazioni della sua rappresentazione simbolica davanti all'Opera.

Di parere diverso Jason Miller, docente di Filosofia presso il Warren Wilson College di Asheville (North Carolina) che sulla rivista FIELD articola la sua critica rispetto all'intervento di Schlingensiefel a partire da questa mancanza<sup>25</sup>. Questa posizione non stupisce dal momento che FIELD, rivista fondata da Grant Kester nel 2015, è sempre stata più propensa al lato attivista delle pratiche artistiche. Secondo Miller infatti, quella dell'artista tedesco è un perfetto esempio della certezza morale della provocazione artistica (*A perfect illustration of the moral self-certainty of artistic provocation*) e il suo portato sociale e politico risulta essere inefficace tanto quanto l'intera corrente dell'antagonismo relazione. Per Miller il discorso etico che queste pratiche mettono in gioco non può prescindere dall'intenzionalità di partenza, dai risultati ai quali mira e dai mezzi che si usano. In quest'ottica, il discorso di Bishop sul raddoppiamento nichilista dell'alienazione, non fa altro che precludere all'arte una reale possibilità di cambiamento e influenza concreta nella sfera sociale.

## Conclusioni

Come dimostrato da diverse pratiche artistiche, a cavallo tra anni '90 e 2000, la richiesta di partecipazione dal basso espressa dai cittadini si può considerare come causa ed effetto allo stesso tempo di una svolta sociale e partecipativa dell'arte stessa. Su questo punto, che a sua volta poggia le basi, da un versante artistico, su di un nuovo atteggiamento inclusivo nei confronti del pubblico e da un versante sociale, su di una ridefinizione dei rapporti di potere Stato-cittadino e sulla conseguente rilettura dello spazio pubblico, la critica artistica ha iniziato un processo di ridefinizione dei suoi stessi parametri di giudizio. Si è vento così a creare un atteggiamento dicotomico, quasi ideologico, tra il giudizio etico e quello estetico che, se da una parte cerca un riscontro interdisciplinare, dall'altra tende a ricorrere ai normali strumenti di giudizio per rivendicare la sua autonomia. Complice un

---

<sup>25</sup> J. Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, in «FIELD». A Journal of Socially Engaged Art Criticism, n.3, Winter 2016.

rinnovamento dei metodi attivisti in chiave post-politica, le pratiche artistiche che agiscono all'interno dello spazio urbano sono diventate mimetiche necessitando sempre di più di un riconoscimento corale non proveniente dal mondo dell'arte bensì dal pubblico, ora inteso come una comunità partecipante di pari.

Le modalità degli interventi artistici qui presentati a firma di Adriana Torregrossa e Christoph Schlingensief, dimostrano il nuovo ruolo dell'artista come istigatore e iniziatore di processi sociali che sono già in corso all'interno di uno spazio pubblico sempre meno commemorativo e mono-dialogico e sempre più conteso e dialogato. In entrambi i casi gli artisti attraverso la messa in scena - nel senso di far comparire e portare in scena - delle comunità emarginate e marginali hanno attivato un processo discorsivo tra le parti che la sola politica aveva fino a quel momento evitato. Qui risiede la forza di una pratica artistica definita da Aldo Milohnić come attivista proprio per sottolinearne il potere costituente all'interno del discorso politico, che oltre le definizioni gioca volutamente in un terreno ambiguo tra simbolicità e partecipazione rendendo visibile i sentimenti conflittuali.

### **Riferimenti bibliografici**

- T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006.
- C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n.110, fall 2004, pp. 51-79.
- C. Bishop, *The social turn: collaboration and its discontents*, Artforum International, febbraio, 2006, pp. 178-183.
- C. Bishop, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, edizione italiana a cura di C. Guida, Sossella, Roma 2015 (ed. or.: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra 2012).
- N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.
- E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014 (ed.or.: *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, London 2008).
- M.J. Jacob, *An Unfashionable Audience*, in, S. Lacy, a cura di, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington 1995.
- G.H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004.

- G. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, After Image, Visual Studies Workshop, Rochester, NY, Vol. 22, n. 7-8, January 1995.
- G. Scardi, a cura di, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi, Torino 2011.
- E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003.
- E.R. Meschini, *Squatting the Net: attivismo e digitale nelle prime esperienze italiane tra anni '90 e 2000*, in «Kabul Magazine», n.17, Aprile 2020.
- E.R. Meschini, *Christoph Schlingensiefel e la performance reality. Freak Stars 3000, U 3000, Bitte liebt Österreich (o del corpo della televisione)*, in, G. Manzoli, C. Marra, a cura di, *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano B», V. 3, N. 2, Università di Bologna 2018.
- M.T. Miccoli, A. Pucci, *Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014*, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le Politiche del Personale, Ufficio Centrale di Statistica.
- J. Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, in «FIELD». A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.3, Winter 2016.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), Ljubljana 2005, pp. 15-25.
- C. Mouffe, *On the Political*, Routledge, London-New York 2005.
- A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano 2015.

### **Biografia dell'autore/ Author's biography**

Emanuele Rinaldo Meschini è critico e storico dell'arte. PhD in Storia dell'arte contemporanea (Università Ca'Foscari di Venezia) ha approfondito le tematiche dell'attivismo artistico presso l'Archivio Crispolti di Roma. È stato curatore in residenza presso Node Center e ZK/U a Berlino e ha curato il ciclo di mostre Declinazioni di Comunità presso il Museo Etnografico Luigi Pigorini (Roma, 2015). Dal 2016 insieme all'artista Luca Resta ha ideato il progetto AUTOPALO con il quale indaga le tecniche e le modalità della partecipazione sociale attraverso progetti legati al mondo del calcio. Nel 2020 ha ottenuto una borsa per il sostegno alla ricerca sull'arte pubblica italiana da parte della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, nell'ambito del programma Italian Council.

Emanuele Rinaldo Meschini is an art critic and art historian. PhD in History of Contemporary Art at University Ca'Foscari (Venice). From 2014 to 2019 he has collaborated with the magazine Contempo-

art for which he conceived and edited the section Arte Sociale. Specialized at the University of Siena, he deepened the topic of artistic activism at the Crispolti Archive in Rome. He was curator in residence at Node Center and ZK /U in Berlin and curated the series of exhibitions Declinazioni di Comunità at the Luigi Pigorini Ethnographic Museum (Rome, 2015). Since 2016, together with the artist Luca Resta, he has created the AUTOPALO project with which he investigates the techniques and methods of social participation through projects related to the world of football. In 2020 he was awarded with a grant to support his research on Italian public art from the Ministry for Cultural Heritage (MIBACT) as part of the Italian Council program.

*Articolo sottoposto a double-blind peer review*