

Valentina Lusini

**DRAMMATURGIE DEL CONTEMPORANEO:  
NOTE ANTROPOLOGICHE A MARGINE DI UNA MOSTRA  
D'ARTE**

ABSTRACT. L'articolo presenta *25% Catalonia at Venice*, un progetto artistico partecipativo sulle condizioni della crisi dell'occupazione in Catalogna, la regione spagnola che fino a qualche anno fa produceva un quinto del prodotto interno lordo nazionale. Il progetto parte da una ricerca sistematica sulla rete di strutture che gestiscono interventi di assistenza sociale e politica del lavoro, coinvolgendo persone con provenienze, caratteristiche e storie di vita assai diverse che vivono una condizione di incertezza e vulnerabilità sociale.

La mostra che documenta il percorso è molto articolata e interessante dal punto di vista antropologico, non solo per la dimensione relazionale, ma anche perché consente di fare una riflessione critica sul lavoro inteso come titolo portante dell'identità individuale e del riconoscimento sociale del valore della persona.

ABSTRACT. The article presents *25% Catalonia at Venice*, an artistic participatory work on the employment crisis in the region of Spain which a few years ago produced some 20 percent of the country's Gross National Product.

The project unfolded through extended interaction and research on job-search assistance structures in Spain, actively engaging people with different backgrounds, skills and interests, who experienced high levels of stress and vulnerability under employment uncertainty.

The articulate exhibition allowed the viewer to interact with the contents of the research. From an anthropological point of view, it was very interesting, not only because of the collaborative dimension, but also because it critically mobilized images of contemporary labor as the source of people's dignity, social recognition and value.

PAROLE CHIAVE: arte, vita quotidiana, partecipazione, valore

KEY-WORDS: art, everyday life, participation, value

### ***1. Premessa***

*25% Catalonia at Venice* è il titolo di un allestimento multi-autoriale presentato alla 55<sup>a</sup> edizione della Biennale d'Arte di Venezia (2013). Il progetto, ideato e sostenuto dall'Institut Ramon Llull con la collaborazione del Museu d'Art Contemporani (MACBA) di Barcellona, è stato sviluppato dal fotografo

Francesc Torres e dalla cineasta Mercedes Álvarez, con la curatela di Jordi Balló, come esito di una riflessione sul ruolo e la responsabilità dell'arte nello scenario dell'attuale crisi economica e sociale.<sup>1</sup>

Il contesto è quello della 'società dell'incertezza' teorizzata da Zygmunt Bauman, in cui l'integrazione sociale e la sicurezza sono lasciate al libero gioco dell'iniziativa individuale e dove la provvisorietà, la flessibilità dell'esistenza e la necessità di mantenersi sempre all'altezza non solo costringono a uno sforzo continuo di autoaffermazione e autoformazione, ma si accompagnano anche a un senso di 'inadeguatezza postmoderna' che "rimanda all'incapacità di acquisire la forma e l'immagine desiderate, qualunque esse siano" (Bauman 1999, p. 109).

---

<sup>1</sup> Francesc Torres, catalano, è artista visivo, curatore e saggista. Ha vissuto per diversi anni a Parigi, poi a Chicago e a New York, dove ha risieduto stabilmente fino al 2002. È stato presidente della *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya* dal 2002 al 2005. Nel 2009 ha ricevuto il *National Visual Arts Prize* dalla Generalitat de Catalunya.

Mercedes Álvarez, cineasta di origini castigliane, vive in Catalogna e si dedica principalmente al documentario. I suoi lavori sono stati selezionati in diversi importanti festival, ottenendo numerosi premi e riconoscimenti internazionali.

Jordi Balló, catalano, è curatore e saggista. Insegna nel corso di laurea in Comunicazione Audiovisiva all'università di Barcellona. Ha ricevuto diversi premi e curato diverse mostre e progetti cinematografici e documentari. È stato direttore del Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona dal 1998 alla fine del 2011.

Maggiori informazioni sul progetto e molto materiale fotografico e documentario sono reperibili in *25% Catalonia at Venice*, exhibition catalogue, Institut Ramon Llull and Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2013 e sul sito dell'Istitut Ramon Llull di Barcellona [indirizzo <[http://www.llull.cat/monografics/25percent\\_en/index.cfm](http://www.llull.cat/monografics/25percent_en/index.cfm)>].

25%, la cifra che compare nel titolo della mostra, indica un dato noto a livello internazionale, cioè il tasso di disoccupazione in Catalogna, la regione spagnola, ribattezzata ‘fabbrica de Espana’, che solo fino a qualche anno fa produceva un quinto del prodotto interno lordo nazionale. Nel 2009, il PIL pro capite della Catalogna era superiore a quello dell’Italia, tanto che questa regione, insieme al Baden-Württemberg, alla Lombardia e al Rodano-Alpi, era considerata uno dei quattro ‘motori’ dell’Europa, cioè una delle quattro aree trainanti, in grado di offrire grandi opportunità di investimento e sviluppo per l’intera Unione Europea. Oggi, la disoccupazione che colpisce un quarto della popolazione attiva è diventata una condizione sistemica tollerata, il più delle volte invisibile.

Per realizzare il progetto, Francesc Torres condusse, con la collaborazione di Jordi Balló, una ricerca sistematica presso centri per l’impiego, associazioni di volontariato, organizzazioni per l’assistenza sociale, collettivi, scuole professionali, corsi di formazione, agenzie interinali, esplorando la rete di strutture, disseminate sul territorio, che gestiscono interventi di politica del lavoro e costituiscono punti di riferimento per coloro che sono alla ricerca di un impiego. In questi luoghi, l’artista incontrò persone con provenienze, caratteristiche e storie di vita assai diverse, che vivevano una condizione di incertezza e vulnerabilità sociale, talvolta di vera e propria emergenza: operai che avevano perso il lavoro in un’età in cui pensavano di aver raggiunto una

stabilità e che non avevano trovato nessuna opportunità di reinserimento; giovani che non avevano esperienze lavorative; ricercatori iper-qualificati che vivevano una condizione di precarietà costante; immigrati senza prospettive professionali; cassaintegrati, precari di prima generazione e figure professionali in dismissione. Un quadro insomma sfaccettato di persone cui il diritto al lavoro non era garantito e che entrava nei mezzi di comunicazione il più delle volte come semplice statistica.

Per ragionare in termini qualitativi, Torres e Ballò chiesero ad alcune di queste persone di partecipare al progetto parlando della propria vita, della famiglia, della casa, di una giornata qualunque, della propria comunità di riferimento, mostrando il proprio volto, raccontando il proprio disagio, le inquietudini, i gesti di resistenza alla propria condizione, ma anche gli aspetti più banali della quotidianità: i momenti di intimità domestica, la socialità e le abitudini sepolte nella routine. Di seguito un brevissimo profilo biografico delle otto persone che accettarono di aderire:

- Gessamí Sánchez Ollé, 33 anni, con un dottorato in biochimica e diversi anni di ricerca alle spalle, era membro della *Federación de Jóvenes Investigadores Precarios* e si manteneva impartendo ripetizioni private e lavorando come babysitter e hostess ai congressi.

- Noèlia Asensi, 32 anni, architetto e designer, per rispondere alla grave crisi del settore edilizio e del mercato della progettazione continuava a investire nella sua formazione e s'impegnava nella riconfigurazione della propria professionalità, elaborando progetti multidisciplinari e piattaforme digitali in cui l'architettura si confrontava con l'arte urbana e le nuove tecnologie.

- Aura Jobita Gonzáles, ecuadoregna, 45 anni, si era trasferita in Spagna da dieci anni con i quattro figli dopo il fallimento del suo matrimonio, svolgendo numerosi lavori come assistente alla cura di bambini e anziani, operaia, collaboratrice domestica, addetta alla distribuzione di giornali.

- Alejandro Roldán, 60 anni, attivista della *Plataforma d'Afectats per la Hipoteca* di L'Hospitalet de Llobregat, nell'area metropolitana di Barcellona, si era trovato disoccupato a causa dei postumi permanenti di un infortunio sul lavoro non riconosciuto.

- Cynthia Terrade, 22 anni, cresciuta in un orfanotrofio dopo la morte della mamma, non aveva esperienze lavorative e viveva fuori Barcellona con il proprio compagno, un uomo maturo amico del padre, impegnandosi da diversi mesi, senza successo, nella ricerca di un impiego come cameriera, babysitter, collaboratrice domestica o commessa.

- Mamadou Kheraba Drame, senegalese, 43 anni, da quindici anni a Barcellona, sopravviveva raccogliendo e riciclando abiti, computers, giocattoli,

ferrivecchi e materiali di scarto che accumulava in un'ala di un grande ex-deposito industriale occupato da decine di immigrati senza permesso di soggiorno.

- Joan Andreu Parra, 42 anni, sposato e padre di due bambini, ex impiegato di banca, stava cercando di ripensarsi in un contesto di lavoro etico dopo aver rassegnato le dimissioni dal proprio incarico, usufruendo dell'incentivo all'esodo proposto dalla Caixa Sabadell nell'ambito di un piano di ristrutturazione rivolto a un gruppo di dipendenti.

- Pedro González, 48 anni, sposato e padre di tre figli, si era trovato disoccupato dopo che la fabbrica di componenti in alluminio per automobili dove lavorava come operaio era andata fallita in seguito alla crisi delle vendite di autovetture.

## ***2. Azioni e contenuti***

Il progetto prevedeva che Torres visse a stretto contatto con ognuna di queste persone per qualche settimana, documentando la loro esistenza quotidiana con foto che sono state poi esposte nell'allestimento finale insieme a brevi testi con i diversi percorsi biografici, a ritratti fotografici stampati in grande formato e a una serie di oggetti dal contenuto personale, scelti dai

partecipanti come simboli della propria condizione o segni di relazioni, ricordi, emozioni e vissuti: oggetti ordinari come la Biancaneve in gesso colorato proveniente dal giardino di Cyntia Terrade o il cuscino di Gessamí Sánchez Ollé, figura del desiderio di trovare un luogo confortevole dove sedersi; oggetti d'affezione come la serie di foto d'autore ricevute come dono di nozze da Joan Andreu Parra o il vecchio rasoio appartenuto al padre di Alejandro Roldán; oggetti decisamente kitsch come il fotomontaggio raffigurante Cristo con la corona di spine che assumeva le sembianze del fratello morto di Pedro González o la statuetta di una Madonna, tutta adornata di luci e conchiglie, che Aura Jobita Gonzáles custodiva al centro di un altarino con le foto dei cari defunti; oggetti inediti, infine, come la scultura di tubi al neon di Noèlia Asensi o la fotocopia a colori di un ritratto di Osiride, re nero del tempio di *objects trouvés* che Mamadou Kheraba Drame conservava nel proprio magazzino di rottami.

In mostra anche otto opere d'arte scelte dai partecipanti tra quelle della collezione permanente del Museu d'Art Contemporani (MACBA) di Barcellona, dove i protagonisti si erano recati per una visita individuale insieme alla cineasta Mercedes Álvarez, che aveva filmato ciascuno nel suo percorso, registrando impressioni e comportamenti. Gli otto brevi filmati sono stati quindi presentati nell'allestimento finale per spiegare il perché e il come della scelta delle opere. Una 'scatola metafisica' dell'architetto e scultore Jorge Oteiza, ad esempio, era



stata selezionata da Alejandro Roldán come metafora del lavoro inteso come sforzo creativo. Si tratta di un modulo geometrico cavo, aperto su più lati, che utilizza il vuoto e il chiaroscuro come elementi formali dal carattere dinamico. Aura Jobita Gonzáles, invece, aveva scelto un'opera concepita dall'artista basca Esther Ferrer al tempo della sua partecipazione al collettivo Zaj, attivo tra il 1964 e il 1973. L'opera, intitolata *Zaj Chair*, è una sedia sulla quale è appeso un cartello che invita lo spettatore a sedersi e rimanere seduto finché morte non sopraggiunga. Per Aura, il significato dell'opera non stava tanto nella stravaganza del messaggio, quanto nel ruolo e nel valore di quella sedia qualunque, confinata nello spazio musealizzato, che invitava a riflettere sulla differenza tra oggetto ordinario e opera d'arte e quindi, indirettamente, sul concetto di inclusione ed esclusione. Una valutazione simile aveva guidato la scelta di Pedro González, che era stato incuriosito dall'opera *Morceau d'art pas encore reconnu* di Jaume Xifrail, costituita da un pezzo di mattone appeso a un chiodo e incorniciato come un quadro. Sul rapporto tra inclusione ed esclusione aveva riflettuto anche Gessamí Sánchez Ollé, che aveva selezionato il *Condensation Cube* di Hans Haacke, un cubo sigillato di plexiglass trasparente contenente acqua che, evaporando, si condensa e forma goccioline che scivolano lungo le pareti. Il cubo, come universo chiuso, era per Gessamí un simbolo perfetto dell'inaccessibilità del mondo del lavoro, che reagisce alle

modificazioni dell'ambiente circostante estromettendo e discriminando molte categorie di persone. Joan Andreu Parra, invece, aveva scelto un lavoro di Perejaume, che sottopone alcuni quadri ad un processo di compostaggio, dissolvendo la rappresentazione nella mera materialità delle tele, dei pigmenti, delle cornici e dei vetri triturati che risultano dalla decomposizione. L'opera, che per certi versi interpreta il rifiuto come bene di qualità, era per Joan Andreu un'immagine della propria condizione di emarginazione dal lavoro che, paradossalmente, lasciava intravedere molte potenzialità di trasformazione. Cyntia Terrade aveva preferito un'installazione di Allan Sekula, intitolata *Shipwreck and Workers*, che attraverso una serie di fotografie di grande formato documenta le condizioni di lavoratori e lavoratrici in diverse parti del mondo: taglialegna in Germania, orafi in Turchia, metalmeccanici in Francia, ecc. Infine, Mamadou Kheraba Drame aveva scelto l'elaborato arazzo dal titolo *Aquella noche volví a llorar con Bambi*, realizzato da Carlos Pazos con un collage di tessuti dipinti, frammenti di pelliccia, tubi al neon e materiale plastico, mentre Noèlia Asensi aveva preferito la grande lavagna murale concepita da Federico Guzmàn, intitolata *Emboscadura*, colma di frasi, disegni, aforismi, nomi, slogan e altri graffiti a gesso realizzati a scuola e all'università da gruppi di studenti di tutte le età.

Gli eterogenei materiali dell'esposizione *25% Catalonia at Venice* occupavano l'ampia superficie espositiva dei Cantieri Navali, a San Pietro di Castello, in un allestimento aperto, senza pareti né quinte divisorie. Gli spazi, in cui le foto erano accostate agli oggetti e alle proiezioni, erano distribuiti in funzione del dinamismo e della circolazione, in un percorso non lineare strutturato in centri d'interesse.

### ***3. Documentare il quotidiano***

Dal punto di vista antropologico, il progetto è interessante, per molti motivi. Innanzitutto permette di fare una riflessione sul rapporto che l'arte contemporanea politicamente impegnata intrattiene con l'etnografia nella documentazione del quotidiano e con altri linguaggi contigui, e in special modo con i sistemi della comunicazione massmediale.<sup>2</sup> La mostra, in effetti, restituiva allo spettatore storie di vita vissute in prima persona dai protagonisti, che in questi resoconti biografici riferivano un punto di vista contingente e totalmente soggettivo. La costruzione di questi ritratti biografici, tuttavia, non privilegiava la distanza dello sguardo che semplicemente coglie sul fatto gli eventi (come

---

<sup>2</sup> Sul rapporto tra arte contemporanea e tecnologie dell'informazione che si sono poste il problema di testimoniare il presente si veda Baqué 2004.

farebbe un reportage), ma si volgeva alla comprensione della complessità di un vissuto infinitamente composito che, per essere comunicato, era stato frequentato a lungo prima di essere tradotto in arte. Per questo, l'occhio di Francesc Torres si era esercitato non solo nell'osservazione dell'esperienza dei protagonisti nel loro quotidiano impegno politico o sociale, ma anche e soprattutto nella minuziosa descrizione dei loro ambienti domestici, come luoghi di appaesamento e contesti narrativi che custodivano le dimensioni intime e affettive dell'identità.<sup>3</sup> Cene in famiglia e in amicizia, interni di appartamenti di periferia in disordine, affollati di arredi borghesi o popolari, di vecchie fotografie e di cimeli densi di memorie personali: i protagonisti si mostravano nelle faccende, nelle cose e nei gesti più prossimi, nel contesto di ricomponimento della precarietà quotidiana in un'immagine di sé solida e unitaria.<sup>4</sup> Gli spazi domestici, nelle loro dimensioni non soltanto spaziali, ma

---

<sup>3</sup> La nozione di 'appaesamento' è compiutamente tematizzata da De Martino 2002, in particolare p. 558 ss., che la utilizza per riferirsi alla condizione di trovarsi nello sfondo patrio, significante, abituale, ovvio, domestico e familiare in cui l'esserci di derivazione heideggeriana si palesa. Nel saggio *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, pubblicato nel 1964, l'autore anticipa alcune delle linee di ricerca indagate nell'opera postuma, indicando la medesima nozione con l'espressione 'ovvio calore dell'esserci' (De Martino 1964, p. 127), che intende come orizzonte sicuro, fermo e domesticato dell'agire.

<sup>4</sup> Sul potere mnestico e indicale degli oggetti rimando a Leonini 1991 e a Turgeon 2011. Piuttosto utile anche Appadurai 2014b, che insiste sulla nozione di 'cosa progettata' per analizzare le convenzioni che stanno alla base della grammatica che genera sequenze di oggetti significativi.

anche temporali e sociali, erano dunque interpretati come contesti auratici di certezza e condizioni stabili del ‘sentirsi a casa’. Con ciò, non sorprende che fossero non solo vissuti privatamente, ma anche mostrati pubblicamente come custodie morbosamente continue alla realtà, gusci benjaminiani (Benjamin 2010, p. 234 ss.) dove le pratiche della soggettività si palesavano in modo particolare negli ‘investimenti oggettuali’ (Bodei 2009, p. 51) e nell’eccezionalità dei dettagli materiali della consuetudine.<sup>5</sup>

Si trattava di un punto di vista empatico, da collegare evidentemente alla dimensione relazionale del progetto. Per dare un maggior contenuto di responsabilità al proprio operare, infatti, gli ideatori Francesc Torres, Mercedes Álvarez e Jordi Ballò avevano utilizzato il campo dell’arte per creare una forma collaborativa di analisi della realtà sociale. L’installazione finale era, in effetti, il risultato di un lavoro di gruppo, l’esito della co-progettazione tra i due artisti, il curatore e gli otto protagonisti, scelti come detto tra persone qualunque, che erano profondamente implicati nell’opera e avevano partecipato alla costruzione

---

<sup>5</sup> Gli spazi domestici sono terreno di riflessione privilegiato non solo per l’arte, ma anche per l’antropologia, la sociologia, la semiotica, l’architettura e il design. Per un approfondimento e per indicazioni bibliografiche più estese rinvio a Lusini, Meloni 2014. Per un’introduzione al tema dell’abitare come oggetto di raffigurazione pittorica, opera d’arte o luogo privilegiato di esposizione dell’arte, si veda, in particolare, il mio contributo nello stesso volume (Lusini 2014).

del prodotto finale, restituendo una certa rappresentazione di sé, del proprio spazio di vita e della propria comunità di riferimento, sia stabilendo i limiti della libertà del fotografo e della cineasta, sia selezionando gli oggetti personali e le opere d'arte da presentare in mostra.

#### *4. Poetica e politica della relazione*

Nicolas Bourriaud, che sull'arte relazionale ha pubblicato un testo molto conosciuto (Bourriaud 2010), mette l'accento sull'importanza antropologica della relazione che, a partire dagli anni sessanta, l'arte contemporanea intrattiene con il contesto sociale, e dunque con la sfera delle interazioni umane. È in particolare con l'avvento della performance che l'opera d'arte esce dal quadro della 'temporalità monumentale' per volgersi all'immediatezza della 'tempo reale', in cui un'audience è convocata in un preciso contesto per la messa in atto di un processo di costruzione collettiva di senso. Scrive Bourriaud: "Gli artisti cercano interlocutori: poiché il pubblico resta un'entità piuttosto irreali, includono quest'interlocutore nel processo stesso di produzione. [...] Dopotutto, la realtà non è nient'altro se non il risultato transitorio di ciò che facciamo insieme" (Bourriaud 2010, p. 79).

L'arte interessata all'indagine e alla trasformazione del sociale esce pertanto non solo dalla cornice fisica delle vedute settecentesche, ma anche dalla cornice istituzionale del museo, sempre più spazio per addetti ai lavori sorretto da meccanismi di autoconservazione compiaciuta del proprio ruolo e del proprio potere. Si avventura negli spazi dell'esperienza e nei paesaggi urbani, cercando di aderire al vissuto, indagando il senso dei luoghi e puntando sull'intersoggettività.<sup>6</sup> Afferma Carla Subrizi, che al rapporto tra arte contemporanea e ordinario quotidiano ha dedicato alcuni recenti scritti: “Da entità organicamente concepita, da organismo ricondotto a una centralità di tutte le sue parti, da sistema centralizzato e dunque centripeto, l'opera d'arte si sposta e diventa organismo che interagisce con il contesto, ne diviene parte, si completa attraverso l'intervento di chi si dispone a entrare in relazione con l'opera” (Subrizi 2012b, p. 235).

Muta, con ciò, anche il ruolo dell'artista, che non consegna più i suoi prodotti al mondo, piuttosto si sente ‘nel’ mondo, volendo divenirne testimone (Subrizi 2012b, p. 235). Nel progetto *25% Catalonia at Venice*, in particolare, Francesc Torres, Mercedes Álvarez e Jordi Ballò non semplicemente raccontavano, ma si

---

<sup>6</sup> La letteratura sul tema è piuttosto estesa e non è questa la sede per procedere a un approfondimento sistematico. Indico dunque, senza pretesa di completezza, specifici riferimenti bibliografici per un possibile ampliamento dell'indagine: Kwon 2004; Crehan 2011; Kester 2011; Detheridge 2012; Scardi 2011; Thompson 2012; Bishop 2015.

integravano nei fatti con un approccio totalmente politico, presentando percorsi esistenziali, *tranches de vie* che eccedevano nella dimensione collettiva in cui l'intersoggettività era punto di partenza e di arrivo. Più precisamente gli artisti, nell'intendere le storie delle persone come medium e al contempo come materia artistica, avevano rinunciato al ruolo di occupare un esclusivo spazio di osservazione per porsi come traduttori, mediatori, punti di passaggio della comunicazione con il pubblico.<sup>7</sup> Ciò detto, il significato ultimo dell'operazione stava nell' 'effetto comunitario'<sup>8</sup> che questa sapeva generare, cioè nel percorso di elaborazione contrattata di senso. Si trattava, in altre parole, di un progetto di messinscena partecipata di processi relazionali: quelli stabiliti tra il fotografo, il curatore e i protagonisti durante il periodo di convivenza; quelli intercorsi tra la cineasta e i partecipanti durante le riprese video; quelli, infine, che legavano i protagonisti ai propri oggetti di affezione e alle opere esposte al museo di Barcellona. Queste ultime, come documentato nei video di Mercedes Álvarez, non erano che l'esito dell'esperienza di fruizione e interpretazione del percorso museale intrapresa dagli otto partecipanti che, riversando sulle opere i propri

---

<sup>7</sup> Sulla nozione di artista come 'agevolatore' si veda in particolare Pozzi 2014, che presenta una serie di operazioni artistiche relazionali interpretandole nell'ottica del dono come categoria filosofica e antropologica.

<sup>8</sup> L'espressione è utilizzata da Bourriaud 2010, p. 61.



significati, le proprie preoccupazioni e le proprie speranze, le avevano effettivamente attivate come oggetti negoziali.

Sulla ‘trasparenza sociale’ dell’arte riflette ancora Nicolas Bourriaud, che interpreta l’opera come luogo di interazione di innumerevoli interlocutori, come oggetto transitivo che “mira sempre al di là della sua semplice presenza nello spazio; si apre al dialogo, alla discussione, a quella forma di negoziazione interumana che Marcel Duchamp chiamava ‘coefficiente d’arte’, un processo temporale che si gioca qui e ora”. (Bourriaud 2010, p. 43).

Lo stesso significato di transitività assumevano i *memorabilia*, gli oggetti personali portati in dote dai partecipanti, che nel contesto dell’esposizione avevano una grande valenza emozionale e una funzione al contempo espressiva e introspettiva: come narrazioni alternative dell’autorappresentazione e riflessi di affinità simbolici e memoriali, infatti, gli oggetti soddisfacevano la necessità dei protagonisti di preservare la propria presenza demartiniana, funzionando di fatto come spazi di produzione del soggetto e garanzie del riconoscimento di sé.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Non è qui possibile addentrarsi nella complessità delle questioni interpretative e teoriche che derivano dalla riflessione sull’importanza che gli oggetti assumono come ‘cose’ investite di affetti, significati, relazioni e permanenze. Mi limito dunque a rinviare a quanto tematizzato da due tra i più significativi studiosi dell’argomento che possono essere utili ai fini della presente analisi. Rimando in particolare a Baudrillard 2003, che parte dal concetto di ‘liberazione della funzione’ per costruire una teoria degli oggetti intesi come ‘dèi lari antropomorfi’, inseriti in un sistema di pratiche e significati che determina la loro sopravvivenza o la loro dispersione. Il noto studio di Kopytoff 1986 pone un accento diverso

Così, il vero contenuto dell'esposizione non erano tanto le cose materiali, ma l'immaterialità dei processi che avevano condotto a quelle cose e quindi, in ultima analisi, le persone che le avevano scelte e avevano assegnato loro un significato.<sup>10</sup>

### *5. Sulla relatività del valore*

E qui veniamo ad altre importanti questioni di contenuto. A ben vedere, infatti, il progetto espositivo si costruiva attorno al concetto di valore. Valore della persona, anzitutto, dal momento che i protagonisti del progetto, nonostante la disponibilità o addirittura il desiderio di lavorare, risultavano 'improduttivi',

---

sugli stessi temi, incentrandosi sul ruolo, sulla connotazione culturale e sulla posizione comunicativa degli oggetti materiali inseriti nel circuito di quella che l'autore chiama 'economia morale', che consente di liberare gli oggetti dal valore d'uso e di scambio e di valutarne lo statuto transitorio e dinamico.

<sup>10</sup> Molto utile, a questo proposito, la nozione di 'oggettivazione del soggetto' elaborata in modo particolare da Daniel Miller che, esplorando il ruolo svolto dagli oggetti nelle relazioni che stabiliamo con gli altri e con noi stessi, scrive: "le persone sedimentano i propri beni materiali, li posano come fondamenta, mura materiali cementate di memoria, supporti resistenti di cui ci si impossessa quando i tempi sono difficili e si sta affrontando un'esperienza di perdita" (Miller 2014, p. 104). Sugli stessi argomenti si veda anche Miller 1987, che delinea la figura del 'consumatore produttivo', una concezione scaturita da una preoccupazione etnografica che conduce l'antropologo inglese a superare le teorie marxiste e a delineare una teoria dell'autenticità per 'approvvigionamento creativo'. Per un ulteriore spunto di riflessione, si veda Warnier 2005.

erano cioè formalmente disoccupati. Alcuni di loro – per le ragioni più svariate – avevano perso la motivazione al lavoro, avevano cioè smesso di cercare un impiego stabile e adottato stili di vita (spesso di mera sopravvivenza) in cui il lavoro non era una dimensione portante. Avevano indubbiamente molte capacità, competenze e sensibilità, ma nessuna di queste spendibile in un mercato che intende l'occupazione come produttività, calcolo, prestazione e rendimento.

Arjun Appadurai, che alla politica del valore ha dedicato un denso capitolo de *Il futuro come fatto culturale*, discute alcune considerazioni di Georg Simmel, il quale sostiene che il valore risulta dalla domanda come base di scambio reale o immaginario (Appadurai 2014a).

Nel caso specifico, l'esposizione invitava a riflettere sul valore della persona come interpretato, regolato e quantificato sulla base delle prestazioni professionali qualitative e quantitative che questa può scambiare nel mercato del lavoro. Si poneva dunque la questione del valore come conseguenza della variabile economica derivante dall'occupabilità, misurata in termini di capacità di aderire all'attività produttiva. In questa prospettiva, il dis-adattamento al lavoro era presentato come problematico in quanto misura del valore della persona, cioè come titolo portante dell'identità individuale e del riconoscimento sociale. La particolarità sta nel fatto che, nel restituire questa condizione di

sofferenza, l'esposizione costruiva nel contempo un ambito di agentività in cui i protagonisti erano messi nella condizione di rinegoziare il proprio valore come parte delle transazioni di cui erano interpreti. In tale contesto, i soggetti presentavano competenze (affettive, sociali, creative, comunicative) non valutabili come requisiti di accesso; erano insomma portatori di qualità e interazioni che non dovevano essere scambiate sul mercato del lavoro. In questo senso si potevano leggere i ritratti dei protagonisti riprodotti in grande formato: presenze epiche di reazione e realizzazione che, pur non essendo produttive e competitive dal punto di vista occupazionale, uscivano dall'anonimato con le loro vite piene di socialità, di attività, di poesia, di dignità e di senso, diventando agenti di cambiamento politico.

Proprio qui, in effetti, si innesta la riflessione sull'arbitrarietà dell'attribuzione del valore e sulla sua relatività, che spiega anche l'introduzione del discorso sull'arte. Per intendersi, il sistema dell'arte funziona come il mercato del lavoro, perché assegna un valore di scambio a determinate entità e ne esclude altre. Così, nel contesto della mostra, si assisteva alla messinscena di una metamorfosi<sup>11</sup> significativa: gli oggetti emozionali scelti dai protagonisti

---

<sup>11</sup> Uso la nozione di 'metamorfosi' come teorizzata dall'antropologo belga Maquet 1993, p. 18 ss.: "la distinzione tra 'arte per destinazione' e 'arte per metamorfosi' è fondamentale. Stabilita da André Malraux nel suo *Musée imaginaire*, questa distinzione chiarisce le ragioni della presenza di una grande varietà di oggetti nei musei d'arte. [...] Alla categoria di arte per

venivano dislocati dalla dimensione ordinaria e privata delle loro case a quella artistica dello spazio espositivo, dove erano alloggiati in vetrine e accostati alle opere trasferite dal museo di arte contemporanea.<sup>12</sup> Ebbene, in questo gioco duchampiano di delocazione, gli oggetti erano tesaurizzati e trasformati in ‘semiofori’.<sup>13</sup> La loro misconosciuta umiltà, sottratta alla sfera domestica, invitava a riflettere sul funzionamento dei presupposti discorsivi che presiedono alla costruzione delle convenzioni e dei criteri di legittimità estetica e sociale.<sup>14</sup>

---

destinazione appartengono paesaggi e nature morte, pitture narrative o di genere, nudi e personaggi mitologici, quadri astratti e non figurativi, oggetti a due o tre dimensioni che furono certamente disegnati, dipinti, scolpiti o modellati per essere oggetti d’arte. Al contrario, gli oggetti [...] che in origine appartenevano a contesti diversi da quelli dell’arte e che sono stati in seguito integrati nel sistema delle gallerie e dei musei, sono classificati come arte per metamorfosi”. Sugli stessi argomenti, si veda anche il noto Danto 2008.

<sup>12</sup> Sul ruolo dell’oggetto qualsiasi in quanto tale, usato come elemento ‘denso’ della vita quotidiana che racconta e interagisce con l’arte in un sistema intertestuale di convergenza, si veda Subrizi 2012a.

<sup>13</sup> Il termine è impiegato da Pomian 1990.

<sup>14</sup> Scrive Thierry Bonnot, che al tema dell’identità singolare delle cose e al legame soggetto/oggetto ha dedicato molta parte della sua ricerca: “Ogni antropologo che conduca una ricerca sul campo sa perfettamente che ciascun oggetto, anche il più disprezzato, il più comune, il più informe, può avere significato per una o più persone. E sa inoltre che esso può avere una storia ricca di sviluppi ed essere carico di valori diversi e polisemici. Tutti sanno che le categorie, essenziali per i sistemi di classificazione adottati nei musei, sono sempre imperfette perché troppo restrittive. Tutti sanno che gli oggetti trascendono queste categorie, che il loro significato muta a seconda dei differenti contesti e che talvolta anche il loro nome cambia quando cambia il loro uso” (Bonnot 2009, p. 34). Sugli stessi argomenti si faccia riferimento a Dal Lago, Giordano 2006, che propone una riflessione sui criteri cognitivi e sociali grazie ai quali qualcosa diviene o è resa plausibile come arte.

Al centro di tutto, il ‘valore di legame’, non riconducibile ad un equivalente quantitativo, che si stabiliva in primo luogo in rapporto alle persone e alla loro capacità di esprimere, veicolare e nutrire rapporti sociali.<sup>15</sup> Una presa di posizione forte, dunque, contro i meccanismi e gli esiti implacabili di un sistema economico non sostenibile che produce precarietà, incertezza e misconoscimento sociale.

---

<sup>15</sup> Il concetto di ‘valore di legame’ è ampiamente discusso da Godbout 1993.

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV. (2013), *25% Catalonia at Venice*, exhibition catalogue, Institut Ramon Llull and Ediciones Poligrafa, Barcelona.

Appadurai A. (2014a), *Merci e politica del valore*, in Idem, “Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale”, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 15-85 [ed. orig. *Commodities and the Politics of Value*, in Idem, “The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition”, Verso, London and New York 2013].

Appadurai A. (2014b), *La vita sociale del design*, in Idem, “Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale”, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 347-368 [ed. orig. *The Social Life of Design*, in Idem, “The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition”, Verso, London and New York 2013].

Baqué D. (2004), *Pour un nouvel art politique*, Flammarion, Paris.

Baudrillard J. (2003), *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano [ed. orig. *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968].

Bauman Z. (1999), *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna.

Benjamin W. (2010), *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino [ed. orig. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982].

Bishop C. (2015), *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Bologna [ed. orig. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York 2012].

Bodei R. (2009), *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.

Bonnot T. (2009), *L'approccio biografico alla cultura materiale*, in A. Mattozzi, P. Volonté (a cura di), "Biografie di oggetti. Storie di cose", Bruno Mondadori, Milano, pp. 27-35.

Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, postmedia books, Milano [ed. orig. *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon 1998].

Crehan K. (2011), *Community Art. An Anthropological Perspective*, Berg, Oxford and New York.

Dal Lago A., Giordano S. (2006), *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna.



Danto A. C. (2008), *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari [ed. orig. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge and London 1981].

De Martino E. (1964), *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, Nuovi Argomenti, nn. 69-71, luglio-dicembre, pp. 105-141.

De Martino E. (2002), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino [ed. orig. 1977].

Detheridge A. (2012), *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino.

Godbout J. T. (1993), *Lo spirito del dono*, Bollati Boringhieri, Torino [ed. orig. *L'Esprit du don*, Éditions de la Découverte, Paris 1991].

Kester G. H. (2011), *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham and London.

Kopytoff I. (1986), *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, in A. Appadurai (ed.), "The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective", Cambridge University Press, Cambridge, pp. 64-91.

Kwon M. (2004), *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge and London.

Leonini L. (1991), *Gli oggetti del ricordo, il ricordo degli oggetti*, in P. Jedlowski, M. Rampazi (a cura di), “Il senso del passato. Per una sociologia della memoria”, Franco Angeli, Milano, pp. 51-69.

Lusini V. (2014), *Living rooms: l'estetica dello spazio domestico nell'arte contemporanea*, Lares, Ed. Leo S. Olschki, anno LXXX, n. 3, settembre-dicembre, pp. 553-568.

Lusini V., Meloni P. (a cura di) (2014), *Culture domestiche. Saggi interdisciplinari*, Lares (numero monografico), Ed. Leo S. Olschki, anno LXXX, n. 3, settembre-dicembre.

Maquet J. (1993), *L'anthropologue et l'esthétique. Un anthropologue observe les arts visuels*, Métailié, Paris [ed. orig. 1986].

Miller D. (2014), *Cose che parlano di noi. Un antropologo a casa nostra*, Il Mulino, Bologna [ed. orig. *The Comfort of Things*, Polity Press, Cambridge and Malden 2008].

Miller D. (1987), *Material Culture and Mass Consumption*, Basil Blackwell, Oxford.

Pomian K. (1990), *Musée et patrimoine*, in H. P. Jeudy (sous la dir. de), “Patrimoines en folie”, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, pp. 177-198.

Pozzi G. (2014), *Figure del dono. Dispendio, reciprocità e impegno nella pratica artistica contemporanea*, Pisa University Press, Pisa.

Scardi G. (a cura di) (2011), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Torino.

Subrizi C. (2012a), *Storie di cose qualsiasi per altre storie dell'arte: Antin, Rosler, Ukeles*, in Idem, "Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo", postmedia books, Milano, pp. 167-181.

Subrizi C. (2012b), *Azioni dall'ordinario quotidiano. L'opera d'arte tra storia e micro-storia*, in Idem, "Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo", postmedia books, Milano, pp. 235-243.

Thompson N. (ed.) (2012), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, The MIT Press, Cambridge and London.

Turgeon L. (2011), *La memoria della cultura materiale e la cultura materiale della memoria*, in S. Bernardi, F. Dei, P. Meloni (a cura di), "La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari", Pacini Editore, Pisa, pp. 104-124 [ed. orig. *La culture matérielle de la mémoire et la mémoire de la culture matérielle*, in O. Debary, L. Turgeon (sous la dir. de), "Objects et mémoires", Éditions de la Maison des sciences de l'homme et Les Presses de l'Université Laval, Paris et Québec 2007].

Warnier J. P. (2005), *L'oggettivazione attraverso l'approvvigionamento di massa*, in Idem, "La cultura materiale", Meltemi, Roma, pp. 141-173 [ed. orig. *La mise en objets par l'approvisionnement de masse*, in Idem, "Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts", Presses Universitaires de France, Paris 1999].