

AISTHESIS

SCOPRIRE L'ARTE CON TUTTI I SENSI

RIVISTA VOCALE ONLINE

MUSEO TATTILE STATALE OMERO WWW.MUSEOOMERO.IT

NUMERO 18 – ANNO 7 – DICEMBRE 2021

Museo Tattile Statale Omero

Promuove e diffonde studi e ricerche sulla percezione sensoriale e l'accessibilità ai beni culturali



Sommario

UGUAGLIANZA, QUESTA SCONOSCIUTA **2**

Vito D'Ambrosio – Già magistrato e membro del CSM.

LA LINGUA DEI SEGNI ITALIANA (LIS) **6**

Sabina Fontana - Università di Catania, Ragusa. Dipartimento di Scienze Umanistiche.

**PROPOSTE METODOLOGICHE PER L'ACCESSIBILITÀ AL MURALISMO
URBANO: DAL LINGUAGGIO ALLE EMOZIONI** **10**

Simonetta Baroni – Cultore della materia in Arti visive del XXI secolo, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".

**IL PROGETTO STREET ART IN PROVINCIA. NUOVI ITINERARI PER 8
COMUNI DEL LAZIO** **15**

Federica Bertini – Docente Master MANT - Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
e Francesca Colonnelli – Responsabile Associazione Cornelia, Valmontone

AISTHESIS. SCOPRIRE L'ARTE IN TUTTI I SENSI **19**

Uguaglianza, questa sconosciuta

Vito D'Ambrosio – Già magistrato e membro del CSM.

L'articolo 3 della Costituzione è dedicato all'uguaglianza, e non è facile da interpretare a fondo, oltre una lettura banale, che lo farebbe diventare fondamento di un ottuso egualitarismo. Nel testo si legge che "Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali.

E' compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese" Si ricordi l'insegnamento di don Milani sulla ingiustizia del fare parti diseguali tra eguali, ma anche parti uguali tra diseguali (se, in una mensa scolastica, si offre la stessa porzione di zuppa a tutti i bambini, senza tenere conto della diversità del loro stato di nutrizione, si commette una innegabile ingiustizia, meno lampante ma forse più bruciante nella sostanza). Questo articolo ha una grande importanza, sia dal punto di vista giuridico-costituzionale, sia anche da quello psicosintetico. Innanzitutto va notato che la sua prima parte (comma), afferma il principio di uguaglianza nella sua più ampia accezione, che supera anche una interpretazione letterale della norma, nel punto in cui sembrerebbe limitarsi soltanto ai cittadini, e infatti, la giurisprudenza della Corte Costituzionale da tempo ha ritenuto che il principio di uguaglianza si applica anche ai non cittadini, residenti (cfr. ampie citazioni nella sentenza n.186/2020); inoltre anche il richiamo alla razza, obsoleto dal punto di vista scientifico, si rese e resta necessario dopo l'emanazione delle leggi per la difesa della razza nel 1938 da parte del regime fascista (per ragioni analoghe, e come ostacolo al rischio di una ripetizione degli orrori della seconda Guerra mondiale, infatti lo ritroviamo sia nella Dichiarazione universale dei diritti umani adottata dalle Nazioni Unite nel 1948 sia nella Convenzione europea dei diritti dell'uomo del 1950, sia nella carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea, adottata nel 2000 e trasfusa nel trattato di Lisbona del 2007. Al primo segue un secondo comma, che da un lato riconosce l'esistenza di ostacoli ad una effettiva uguaglianza e dall'altro impegna la Repubblica al superamento di questi ostacoli. L'analisi di questo secondo comma ha impegnato lungamente gli interpreti e gli operatori del diritto,

e, secondo me, deve essere ben calibrata; vale quindi la pena di darne conto, sia pure brevemente.

Il secondo comma dell'articolo 3 della Costituzione, in sostanza, si allarga su un doppio piano. Sul primo riconosce espressamente che nella Repubblica il principio di eguaglianza, proclamato solennemente appena un rigo sopra, non riesce a svolgere in pieno i suoi effetti, cioè confessa che in Italia non esiste (ancora?) una vera e generale eguaglianza tra i cittadini. Dopo questo primo piano, l'articolo si spinge su un piano ulteriore, affidando alla Repubblica il compito di eliminare gli ostacoli che impediscono l'eguaglianza stessa, e termina riconoscendo un ruolo privilegiato dei lavoratori, tutti, nell'organizzazione del Paese.

Lasciando da parte la pretesa, avanzata specialmente dagli operatori del diritto nei primi decenni di vita della Costituzione, che questo comma fosse una specie di Supernorma, che dovesse condizionare l'intera opera di interpretazione e applicazione costituzionali - tesi respinta dalla Corte Costituzionale, che non riconosce una graduazione di principi nella e della Costituzione, resta tuttavia l'importanza della doppia dichiarazione, la prima fondamentale per la constatazione della distanza tra teoria e realtà in tema di eguaglianza, e la seconda per l'imposizione, autoimposizione sarebbe più corretto, alla Repubblica del COMPITO di intervenire per eliminare gli ostacoli. Questo comma, con le sue implicazioni, rapidamente accennate, segna una innegabile differenza con testi analoghi e contemporanei di altri Paesi democratici dell'Occidente. E tanto basta, in questa sede, dal punto di vista giuridico.

Resta da esaminare, invece e infine, il tema del COMPITO. Che significa affidare, o autoaffidarsi il compito di costruire un ponte tra teoria e realtà? Come si può eseguire il compito in ambito giuridico? A chi è affidato il compito, e da chi? Questo grappolo di domande investe e complica il tema, ma le risposte non mi sembrano (molto) difficili.

Cominciando dal principio, è chiarissima l'identità del soggetto cui è rivolto l'invito ad assumersi il compito specificato dall'articolo. Il soggetto, dalla lettera del testo, è la Repubblica; ma la Repubblica è una identità totalmente vuota ed astratta, se non la riempiamo con tutti i soggetti che la compongono; tra questi soggetti rientriamo tutti noi, ed ognuno di noi, perché la Repubblica è l'insieme più ampio citato in numerosi passi della nostra Costituzione, a cominciare dal suo titolo "Costituzione della Repubblica italiana". Quindi in sostanza il compito è stato assegnato ad ognuno di noi, e l'adempimento di

questo compito è richiesto dalla Costituzione ed è un'importante concretizzazione del nostro dovere di cittadini di questa Repubblica. Quanto al concreto comportamento, non c'è bisogno di particolari spiegazioni: basta intervenire ogni volta che ci troviamo di fronte a casi di violazioni del principio di eguaglianza, per chiedere, anzi pretendere, la modifica della situazione in senso coerente con il precetto costituzionale. Quanto alla domanda sulla legittimazione di chi ci chiede l'intervento, la risposta, semplice, è che la pressante richiesta proviene da, e coinvolge, la volontà.

Va notato, infine, che il collegamento delle due parti dell'articolo può leggersi come esempio concreto delle radici cultural-politiche che sono alla base della Costituzione. Il primo comma, infatti, trova origine e fondamento innanzitutto nella versione più classica delle teorie liberali, ma anche in parecchie letture dalle riflessioni marxiste, e non manca nemmeno nelle più moderne versioni della dottrina cristiana, specie nella sua versione personalistica, nata dagli studi di alcuni filosofi francesi, in particolare Maritain e Mounier. Ma il secondo comma appartiene (quasi) esclusivamente) e si riferisce agli approfondimenti social-politici proprie della dottrina di Marx, e di quelle derivate.

Queste affermazioni vanno confrontate, ultima novità, con l'enciclica di papa Francesco "Fratelli tutti". Il Papa, venuto dalla "fine del mondo", secondo la sua stessa dichiarazione, sta profeticamente tentando di ritrovare tra le fondamenta della Chiesa, intesa come struttura ordinamentale e gerarchica, le parti del messaggio cristiano che dovrebbero dare ragione della presenza stessa di una Chiesa. In questa sua fatica trova sempre più l'ostilità accanita di quanti nelle strutture ecclesiastiche attuali si trovano bene, e volgono altrove testa e sguardo quando la struttura scricchiola, causa del marciame che ne intacca la solidità. Paradossalmente, si è detto, questo Papa – piace più ai non credenti che ai credenti cattolici (o sedicenti cattolici), affermazione per fortuna non rispondente alla verità, spero, pure se all'interno della Chiesa gerarchica è assai meno apprezzato che in quelle realtà ecclesiali vicine al mondo dei meno fortunati, ampiamente presenti nelle due ultime encicliche di Francesco, la "Laudato si'" e appunto la "Fratelli tutti", che, per i credenti che sono con Francesco, frutto di una serena ed approfondita "contestualizzazione" del messaggio di Gesù. Sul tema, voglio ricordare il pensiero di Papa Francesco che leggiamo nella quarta di copertina dell'edizione della Libreria Editrice Vaticana: "Vieni, Spirito Santo! Mostraci la tua bellezza/ riflessa in tutti i popoli della terra, / per scoprire che tutti sono importanti, / che tutti sono necessari, che sono volti differenti/ della stessa umanità amata da Dio".

Assolutamente notevole la sintonia su un punto così qualificante tra la nostra (e non solo) Costituzione e una lettura proveniente dalla più alta autorità ecclesiastica in ambito cattolico. Senza voler, con questa affermazione, superare la innegabile natura neutrale sul punto della nostra Carta fondamentale.

La Lingua dei Segni Italiana (LIS)

Sabina Fontana - Università di Catania, Ragusa. Dipartimento di Scienze Umanistiche.

Il 19 maggio 2021 nell'ambito dei lavori di conversione in legge del Decreto Sostegni con l'articolo 34 ter, la Repubblica Italiana riconosce, promuove e tutela la lingua dei segni italiana (LIS). La portata di questo evento per la comunità segnante può essere compresa soltanto conoscendo il passato.

Per anni la lingua dei segni italiana non ha avuto neanche un nome: la chiamavano gesti, gesticolare, mimica, linguaggio mimico. Si è pensato che non avesse alcuna regola e che fosse priva della complessità delle lingue vocali. Si è considerata alla stregua dei gesti conversabili usati dagli udenti, ma in realtà si tratta di un sistema linguistico che utilizza una modalità visivo-gestuale, con vincoli linguistici e regole di funzionamento differenti ed ha, quindi, una struttura diversa dall'italiano. Si è pensato che esistesse un'unica lingua dei segni internazionale, ma in realtà ogni lingua dei segni è differente perché è vincolata ai bisogni di codifica della propria comunità e per quanto iconica, la scelta del segno è sempre arbitraria cioè libera e legata a griglie culturali. Si è pensato che fosse utilizzata da persone sorde che non abbiano imparato a parlare, ma in realtà è utilizzata da persone sorde bilingui che usano la LIS come loro lingua naturale (perché sfrutta un canale comunicativo integro) e anche, quando la situazione lo richiede, la lingua vocale. Le lingue dei segni sono lingue naturali per le persone sorde perché sfruttano un canale comunicativo integro e consentono lo sviluppo di tutte le potenzialità espressive e comunicative insite in una lingua. Le lingue dei segni non sono solo uno strumento comunicativo per le persone sorde ma rappresentano una dimensione di appartenenza. Per questa ragione molte persone preferiscono essere chiamati sordi e rigettano l'etichetta "non udente", che definisce una persona per quello che non è (la stessa cosa sarebbe definire una persona udente "non sorda"), o "audioleso" perché indica una persona sulla base di ciò che non possiede.

Di che cosa è fatta una lingua dei segni?

Non soltanto di mani che si strutturano in un dato luogo (a contatto con il corpo o nello spazio antistante il segnante) secondo una certa forma, un certo movimento e

orientamento, ma anche di corpo e di posture, di sguardi, di cenni del capo e di movimenti della bocca. Dunque, gli enunciati non possono che essere multimodali e multilineari poiché coinvolgono più articolatori (manuali e corporei) che possono veicolare simultaneamente significati.

Per capire come funziona la LIS, bisogna partire dalle sue peculiarità e cioè di come la materia gestuale si organizza per significare in modo convenzionale, sistematico, arbitrario e iconico.

I segni della LIS si basano su diverse strategie che coinvolgono il sistema senso-motorio che sfruttano gli innumerevoli compiti svolti quotidianamente con le mani come l'espressione di concetti deittici, l'enumerazione, la manipolazione e la rappresentazione di oggetti. Poiché le mani diventano anche componenti di una lingua, è inevitabile che vi sia una continuità tra prassi, gestualità e segni che è all'origine di fenomeni iconici, riconoscibili sin dal livello sub-lessicale. La mano può indicare tutte le superfici piate che possono caratterizzare una certa entità come tavolo, palazzo etc., l'indice può essere utilizzato nel riferirsi ad oggetti di natura piccola e lunga: se articolato davanti alla bocca può indicare SPAZZOLINO riproducendo il movimento tipico, se a due mani significa INCONTRARE etc.

In altre parole il ruolo delle mani nella quotidianità inevitabilmente influisce nella creazione dei segni.

Il segno in LIS è composto da unità manuali e corporee. Si è visto che ogni segno può essere costituito da unità minime denominate parametri (analoghe ai suoni che compongono le parole) non ulteriormente scomponibili che però non sono prive di significato a differenza delle lingue vocali. Le mani assumono diverse configurazioni, in determinati luoghi dello spazio e con determinati movimenti e orientamenti. I parametri sono soggetti a dei vincoli di natura articolatoria e percettiva: ad esempio, il parametro del luogo non va oltre il bacino o il capo per motivi di facilità di esecuzione e di percezione. Inoltre, l'esecuzione dei segni può avvenire a contatto con il corpo oppure nello spazio neutro, cioè nello spazio antistante al segnante.

Le unità corporee consistono in espressione facciale, postura, direzione dello sguardo e componenti orali-labiali e giocano un ruolo complesso che va dal lessicale al morfosintattico. Per esempio, possono veicolare simultaneamente informazioni di natura

semantica in relazione a segni esprimenti stati emotivi (contento, triste, arrabbiato etc.), possono esprimere le posizioni del segnante nei confronti di quanto espresso, o, infine, possono marcare diverse funzioni complesse al livello pronominale o morfosintattico in genere.

L'espressione delle informazioni morfologiche come il plurale avviene attraverso la modificazione del segno o attraverso alcune unità che veicolano informazioni complesse come il posizionamento nello spazio, la forma o la consistenza. I verbi possono essere modificati per l'aspetto, cioè per come viene realizzata una data azione (velocemente, lentamente etc.). Nella lingua dei segni italiana, dunque le informazioni vengono organizzate sia in modo sequenziale che in modo simultaneo.

In generale, l'ordine degli elementi in un enunciato è subordinato al significato del verbo, al contesto dell'enunciato e quindi all'uso dello spazio in senso grammaticale dove la direzione indica la relazione tra soggetto e complemento (io regalo a te) o in senso topografico (parcheeggia la macchina nella piazza).

Dire e mostrare: lo sguardo fa la differenza

La comunicazione nelle lingue dei segni si struttura lungo due coordinate essenziali: il dire e il mostrare. Oltre a «dire», le lingue dei segni possono «mostrare» un oggetto o un evento, sfruttando una certa rappresentazione iconica. Per esempio, la mano con la configurazione 5, se affiancata all'altra mano con identica configurazione può mostrare come una fila di persone si muova in sincronia, marciando o camminando. Il confine tra il «mostrare» e il «dire» è segnalato dalla direzione dello sguardo del segnante: se è verso l'interlocutore è nella modalità del «dire», se transita verso il «mostrare», lo sguardo si sposta in un punto indefinito dello spazio. L'iconicità è una modalità di significazione da una parte vincolata al sistema sensomotorio, dall'altra alle caratteristiche sistemiche della lingua. Le potenzialità semiotiche del corpo come mediatore di prassi, pur rimanendo all'interno del sistema linguistico, vengono sfruttate come risorsa creativa non solo nel contesto di performance artistiche ma anche nei vari registri del quotidiano.

La L.I.S. interroga la visione solo fonocentrica delle lingue vocali

La multimodalità e multilinearità della lingua dei segni aprono interessanti prospettive sul piano della comprensione della natura e della forma del linguaggio, sconvolgendo lo

scenario dominato dal fonocentrismo, cioè da un modello di lingua basato esclusivamente su una visione fonocentrica delle lingue vocali. Alla luce della multimodalità della comunicazione che ci svelano le lingue dei segni, occorre ripensare la natura della comunicazione tenendo conto del ruolo del gesto co-verbale e della prosodia o dell'intonazione nella produzione e nella comprensione.

Proposte metodologiche per l'accessibilità al muralismo urbano: dal linguaggio alle emozioni

Simonetta Baroni – Cultore della materia in Arti visive del XXI secolo,
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".

Differenti letture dell'oggetto artistico determinano sempre un nuovo sguardo: una continua riscrittura del testo visivo alla luce dell'intertestualità dell'opera.

L'intento è di attivare un'analisi ermeneutica dell'oggetto rivolta a costruire un passaggio di più significati, di più punti di vista, finalizzata ad alimentare una sua continua e costante interrogazione.

Le possibili visioni interpretative subiscono una significativa estensione cognitiva quando si affronta l'analisi dell'opera ponendo al centro la sua dimensione sensoriale, in particolare scegliendo di privilegiare, fra i processi estesiologici, quelli legati alla percezione tattile.

Per sperimentare questo nuovo approccio si è voluto scegliere tra la molteplicità e l'eterogeneità dei linguaggi contemporanei gli interventi urbani di Street Art. Infatti la "natura ibrida" di questa figurazione pittorica deriva, secondo Roland Barthes, dall'utilizzo di diversi codici, che, sebbene soggetti ad una continua e imprevedibile contaminazione semantica con implicazioni culturali, sociali e antropologiche, restano inalterati e disponibili al prelievo visivo. Questa peculiarità linguistica diventa un interessante banco di prova per misurare l'efficacia di una metodologia interpretativa che acquista un'ulteriore valenza comunicativa proprio nel tentativo di avvicinare le persone non vedenti a questa complessa realtà.

L'obiettivo primario però rimane quello di riuscire a coinvolgere un pubblico sempre più ampio, anche di passanti distratti e occasionali, affinché nessuno sia escluso dal condividere le trasformazioni degli spazi urbani, consentendo a tutti di vivere il nuovo volto

della città, la cui “pelle” dipinta diventa il luogo del racconto su cui si intrecciano storie pubbliche e private.

Accanto ai problemi legati alla comunicazione del messaggio artistico bisogna anche considerare alcuni specifici ostacoli percettivi derivanti dalla fruizione dei murales, che obiettivamente, come sottolinea Aldo Grassini, in quanto opere pittoriche, sono un'esperienza estetica negata ai non vedenti, difficoltà accresciuta spesso anche dalle grandi dimensioni dei soggetti raffigurati, che campeggiano sulle facciate degli edifici. Le figure riprodotte su tavole tattili, gli elementi architettonici affidati a modellini e gli spazi urbani a planimetrie sono sicuramente un utile e valido aiuto per costruire un'immagine mentale dell'opera e del luogo che l'accoglie, ma fondamentale resta la loro descrizione sia orale che scritta, in cui, secondo Laura Scanu, è indispensabile “vedere correttamente, non solo attraverso l'occhio, ma soprattutto attraverso la mente le immagini”.

La vera esperienza estetica quindi si consuma nella comunicazione verbale attraverso il processo interpretativo affidato a un linguaggio metaforico e sinestetico, sperimentando una narrazione capace di conservare la vividezza espressiva dell'ekphrasis e di saper dosare il calore dell'emozione senza mai derogare dalla scientificità dei contenuti.

Queste considerazioni sono state utili per impostare la scheda tattile-descrittiva, che riprende come traccia i campi indicati nei programmi di catalogazione dell' Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione per la schedatura delle opere d'arte contemporanea e alcune voci dalla scheda dei beni demotnoantropologici “materiali”, aggiungendo infine alcuni indicazioni formali e storico-critiche presenti nella catalogazione digitalizzata del progetto Critic Art Data ideato da Eugenio Battisti nel 1989.

Bisogna sottolineare che alcuni “campi” indicati da Eugenio Battisti sono una importante guida per avviare la conoscenza dell'oggetto artistico attraverso un primo racconto formale, richiamandosi alla struttura compositiva gestaltica di Rudolf Arnheim.

La vera innovazione però è introdotta dalla voce “Origine”, che stabilisce un collegamento con le tracce mnemoniche dell'arte e delle sue più diverse manifestazioni, tratte sia dalla cultura alta che bassa e prelevate non solo dal mondo occidentale ma anche extraoccidentale: una visione globale inserita in un processo temporale circolare impostato soprattutto su un sistema di relazioni e scambi socioculturali. L'articolato linguaggio della Street Art “si apre a sistemi di relazione totale” creando “infinite connessioni dove i flussi

estetici circolano liberamente”, afferma Germano Celant riferendosi alle ultime tendenze artistiche, ma che ben si adatta a descrivere questo fenomeno ora divenuto movimento artistico.

In questa prospettiva si annullano e si alterano le categorie estetiche tradizionali, così anche il concetto di bellezza, già estraneo all'arte del Novecento, si trasforma in uno dei tanti mezzi di comunicazione. La citazione di un'opera classica o moderna o di manifestazioni artistiche più recente si intreccia con la quotidianità delle immagini di pop star e rock star, di personaggi della cronaca e della politica e icone del mondo del cinema, diventando uno spunto di critica sociale per attivare riflessioni e domande a volte scottanti e anche scomode sull'attualità.

L'opera di Street Art può considerarsi un prodotto sociale, che pone il progetto relazionale alla base del processo creativo dell'artista. Quest'ultimo spesso preferisce conservare l'anonimato, e deroga dalla sua autorialità esclusiva dell'opera per condividerla con i fruitori-passanti, trasformati in occasionali co-autori. Egli, nelle vesti di un etnografo, adotta il metodo della “osservazione partecipante”, che gli permette di avere un contatto diretto e continuativo con lo spazio urbano ed extraurbano e con i suoi abitanti così da poter conoscere dall'interno le diverse identità culturali. Per l'artista si tratta di un approccio che necessita di costruire un legame profondo con le realtà locali e di alimentare uno scambio improntato sulla reciproca fiducia, operazione sicuramente facilitata dalla condivisione di un linguaggio comune, l'arte.

Fondamentale diventa indagare l'interazione dell'artista con il luogo che accoglie l'opera: conoscere lo spazio fisico con i suoi insediamenti urbani, rurali e industriali, e gli edifici interessati dagli interventi pittorici, di cui, oltre a riportare le notizie storiche e le indicazioni architettoniche, si deve precisare l'uso e le eventuali riqualificazioni; imprescindibile è anche l'acquisizione di dati riguardo al contesto socio-culturale, recuperando la memoria storica e attuale della realtà territoriale attraverso testimonianze, orali e scritte, coinvolgendo direttamente gli abitanti.

Per raccogliere questa documentazione (interviste, racconti biografici, resoconti storici) le tecniche di rilevamento possono essere registrazioni audio e video, secondo un procedimento proprio dell'indagine etnoantropologica, che, applicata ai processi interpretativi delle opere d'arte, diventa una modalità di acquisizione di dati indispensabile per attivarne e moltiplicarne i significati. L'intervento pittorico non si conclude con la sua

esecuzione, in quanto soggetto alle alterazioni causate dagli agenti atmosferici, ma anche da gesti spontanei di cancellazione, di riscrittura e da azioni vandaliche, è il risultato "effimero" di continue manipolazioni. Al riguardo sono esplicative le parole del noto street artista francese C215 che afferma: "Le opere che lascio per strada, presto o tardi saranno alterate, cambieranno e non saranno più le stesse. Le abbandono dietro di me, ne perdo il controllo e le lascio alla loro evoluzione...".

Per continuare a raccontare le storie che come tracce si stratificano sulle superfici dei muri è necessario operare un'attenta ricognizione sul posto (anche per indicare il grado di accessibilità del bene da parte del pubblico), documentando, soprattutto attraverso fotografie, spesso diffuse sui social network, quegli interventi spontanei di "crossing", che, sovrapponendosi all'opera, riscrivono il soggetto, a volte con azioni radicali di cancellazioni a volte instaurando come una forma di dialogo con il precedente intervento, creando degli improbabili e inspiegabili palinsesti iconici.

L'obiettivo della catalogazione è dunque quello, attraverso il dialogo tra l'artista e il pubblico, di raccontare le varie fasi della vita dell'opera la quale in questa "conversazione" diventa il terzo elemento attivo e autonomo.

È infatti l'oggetto artistico che interroga il fruitore, il cui apporto soggettivo è indispensabile per la "decodifica dei valori estetici, depositati (per strati) nell'opera", come afferma Eugenio De Caro, un'indagine incentrata su un'impostazione fenomenologica sensoriale, che include anche i fattori psichici.

Per rendere inclusiva questa esperienza collettiva si potrebbe programmare una piattaforma web, sulla quale i contenuti possano essere "facilmente" consultati e condivisibili all'interno di una community virtuale, secondo i criteri di un'estetica sociale che nasce dal basso.

Così, grazie ad una strumentazione digitale sempre più sofisticata, è possibile immergersi nell'arte in assoluta autonomia, considerando anche che, secondo Ivan Bargna, "il dominio della realtà virtuale... non estingue la corporeità", in quanto l'intento è quello di programmare interfacce interattive e multisensoriali capaci di sollecitare la creatività e l'immaginazione, riconquistando la centralità delle relazioni umane.

Al riguardo un interessante progetto accessibile per persone non vedenti, destinato alla fruizione di interventi di Street Art, dal titolo Manos a la pared, è stato organizzato nel

luglio del 2018 nella città di Santiago in Cile. Si tratta della realizzazione di sei murales collocati in diversi isolati nel Barrio Bellas Artes y Lastarria, nella zona più turistica della città. L'intento era di creare un percorso ponendo tavole tattili in scala con iscrizioni in braille accanto ai murales e dando la possibilità di ascoltare le descrizioni delle opere con un sistema di audiodescrizione da scaricare su facebook; inoltre era previsto l'utilizzo dell'applicazione "Lazarillo" per permettere alle persone non vedenti di orientarsi nella città e poter in autonomia raggiungere i luoghi espositivi all'aperto.

Certamente il messaggio artistico affidato alla strada, purché conservi la sua autonomia e si collochi in quell'interstizio relazionale di libertà tra illegalità e forme istituzionali, può diventare un ottimo strumento di sensibilizzazione e d'integrazione sociale e culturale, come il murales di Mauro Sgarbi, realizzato nel 2016 su una parete del mercato comunale dell'Esquilino a Roma, in una zona abitata quasi esclusivamente da immigrati, in cui sia nell'immagine che nel titolo, "Diversità elemento di vita", si consuma il concetto di inclusione e di accoglienza.

Il Progetto Street Art in Provincia.

Nuovi itinerari per 8 Comuni del Lazio

Federica Bertini – Docente Master MANT - Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" e Francesca Colonnelli – Responsabile Associazione Cornelia, Valmontone

La strada è il luogo di tutti, lo spazio del quotidiano, è la rete che unisce le nostre vite con quelle degli altri, è l'orizzonte inclusivo da cui nessuno può essere escluso: la Street art, che nasce in strada per comunicare alla collettività intera, è libera e gratuita. Tuttavia, essa è effimera per eccellenza, è soggetta alle ingiurie del tempo e al degrado, e spesso, per sua natura, diventa oggetto di operazioni di rimozione forzata, subisce modifiche, viene distrutta dagli stessi artisti o da altri – anche per sbaglio – talvolta viene vandalizzata.

Ne deriva quanto possa essere importante testimoniare – attraverso la scrittura, la fotografia, il video o con qualsiasi altro mezzo di documentazione – queste opere.

Inoltre, la Street art, nata come espressione spontanea e illegale, viene oggi riconosciuta come forma d'arte a tutti gli effetti assumendo, talvolta, una spiccata e dichiarata funzione pubblica e anche di sociale utilità.

A dimostrarlo, negli anni, è stato il proliferare di azioni che hanno coinvolto gli spazi degradati delle periferie e che ora si estende alle realtà provinciali dove, assieme allo scopo di riqualificazione, vi è la volontà – come si evince dal materiale da noi raccolto – di comunicare messaggi che siano connessi alla memoria storica e culturale, tratto distintivo di questi stessi luoghi. Sempre più, gli interventi nelle aree provinciali urbane ed extraurbane rappresentano, infatti, un'opportunità per creare una rete di relazioni, stimolare il turismo e creare veri e propri musei all'aperto.

Il progetto “Street art in Provincia”. Fuori dai grandi centri urbani

Le opere di Street art che insistono sul territorio delle provincie hanno avuto negli ultimi anni un forte impulso, talvolta anche grazie al sostegno delle istituzioni locali.

Il progetto "Street Art in Provincia, nasce proprio con la presa di coscienza del manifestarsi di questo fenomeno. Esso, ideato da Federica Bertini nell'ambito di una ricerca dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, sulla fruizione immersiva e multisensoriale dei beni culturali, ha l'obiettivo di documentare e analizzare le opere di Street art che interessano i comuni e i piccoli borghi e che in questa prima fase si concentra sulla provincia laziale, dove l'identità culturale è molto radicata.

Tra gli ulteriori obiettivi del progetto vi è la volontà di creare percorsi sensoriali per la messa in accessibilità di alcune delle opere analizzate, attraverso la previsione di specifici modelli di schedatura incentrati soprattutto sull'elaborazione della scheda descrittiva tattile-sensoriale redatta sul modello di catalogazione creato da Simonetta Baroni, ausili tiflodidattici (come la stampa di tavole tattili) e contenuti multimediali.

Un primo passo è stato già compiuto grazie al prototipo di tavola tattile elaborato da Francesca Colonnelli, inserito poi nel lavoro "La Street Art nella provincia di Roma. Mappatura, schedatura e database. Un progetto di accessibilità". Il prototipo dell'opera tattile e della scheda descrittiva tattile-sensoriale ad essa correlata hanno riguardato l'opera Occhio a Polifemo realizzata a Colleferro (Roma) da Mister Thoms nell'agosto 2014.

Fasi del progetto

Dopo una prima individuazione delle opere da analizzare, l'obiettivo è stato quello di creare un sistema di censimento e catalogazione ragionata, che confluirà in un database e da cui deriverà anche un catalogo cartaceo, con un sistema di schedatura che è in linea con le indicazioni nazionali fornite dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Esso tiene conto delle specificità che contraddistinguono le opere di Street art nate nel tessuto provinciale (il rapporto tra gli artisti, i luoghi e le comunità, delle tecniche utilizzate, del degrado).

Ne deriva una mappatura dei luoghi, fruibile online e offline, intesa come strumento di studio e di ricerca ma anche di conoscenza e promozione (come ad esempio, per la creazione di veri e propri musei a cielo aperto da poter inserire in specifici circuiti turistici).

Modello di schedatura per il database

A ricoprire un ruolo di primaria importanza per lo studio proposto è la relazione che si instaura tra l'artista, gli eventuali committenti (pubblici o privati) e i cittadini. È con essi che l'artista entra in forte dialogo, sia in fase di ideazione, che di realizzazione, oltre che è poi ad essi che l'opera deve comunicare e da essi deve essere fruita. È attraverso queste relazioni che gli street artist ripercorrono la storia e le tradizioni locali dei centri extraurbani.

In questa prima fase è stata avviata una campagna sul territorio che ha interessato ben sette comuni laziali: Cave, Colleferro, Valmontone e Zagarolo in provincia di Roma; Fiuggi, Morolo e Paliano in provincia di Frosinone.

Questo tipo di interventi, che rientrano nella categoria di quelli site-specific, acquisiscono dunque una dimensione socio-antropologica.

Questi aspetti diventano quindi parte integrante della descrizione delle opere, dove non basta solamente analizzare la composizione, le figure, gli oggetti, la tecnica ma occorre anche prendere in considerazione gli aspetti antropologici e sociali che hanno determinato le scelte dell'artista.

Si tratta di attribuire a queste operazioni artistiche un valore culturale che va oltre il semplice dato estetico o materico. Infatti, sia che l'artista operi nella legalità o che lo faccia nell'illegalità, l'aspetto della Street art che il progetto intende mettere in luce, è quello di un'arte che si pone in dialogo con le persone e con i luoghi e non da appendere al muro.

Superando, dunque, il solo "criterio estetizzante" e guardando al "valore culturale", nella scelta del modello di schedatura elaborato per creare il database, sono stati selezionati alcuni campi delle schede destinate all'arte contemporanea, inserendo alcune specifiche nuove voci, oltre ai modelli riferiti ai beni demotnoantropologici materiali e immateriali.

Per un progetto di accessibilità: la tavola tattile

Parallelamente ai lavori di mappatura e censimento delle opere di Street art, il progetto ha portato alla realizzazione di un primo prototipo di tavola tattile, realizzato grazie alla collaborazione con il Fab Lab di Lazio Innova di Colleferro che ha messo a disposizione l'uso di una macchina laser. L'elaborazione del modello in grafica vettoriale ha previsto l'impiego del software della Laser Cut (Rdworks V8).

La tavola è stata ottenuta partendo dalle forme dell'opera, semplificandole senza tradirne il significato. È stato necessario tenere in considerazione non solo il tipo di immagine rappresentata nell'opera ma anche lo spazio fisico in cui essa si inserisce, materialmente (un'architettura), concettualmente e culturalmente.

Nella scelta del materiale è stato preferito l'utilizzo di una tavola di legno di faggio non trattata. Per favorire la lettura ottimale dell'opera, l'immagine raffigurata è stata scorporata in più livelli, assegnando ad ognuno di essi una priorità nell'esplorazione tattile. Sono state selezionate e provate diverse tipologie di una texture. Il risultato ottenuto è una tavola tattile di contenute dimensioni (30x30 cm), leggera e facilmente esplorabile, dal costo contenuto e pratica nel trasporto.

Sulla tavola sono state riportate informazioni in rilievo braille circa il titolo, l'autore e le dimensioni dell'opera reale.

Questo prototipo rappresenta un ausilio, che accompagnato dalla scheda di lettura dell'opera, è concepito non solo per favorire la fruizione e la comprensione delle opere di Street art alle persone non vedenti o ipovedenti, ma rappresenta anche uno strumento didattico per tutti, volto a rievocare e riattivare i circuiti sensoriali.

L'obiettivo finale, attraverso la mappatura e lo studio delle opere, è quello di creare un percorso di visita ragionato e di ampio respiro, che vedrà coinvolti diversi comuni e che prevedrà la realizzazione di una serie di tavole tattili, ognuna di esse associata ad una scheda di lettura e a contenuti narrativi volti a far conoscere l'opera originaria, ma anche i processi e le relazioni che hanno condotto alla sua realizzazione da parte dell'artista.

Aisthesis. Scoprire l'arte in tutti i sensi

Sede della redazione e della direzione:

Museo Tattile Statale Omero - Mole Vanvitelliana

Banchina da Chio 28 – Ancona

sito www.museoomero.it

Editore: Associazione Per il Museo Tattile Statale Omero ODV-ONLUS.

Direttore: Aldo Grassini.

Direttrice Responsabile: Gabriella Papini.

Redazione: Monica Bernacchia, Andrea Sòcrati, Annalisa Trasatti, Massimiliano Trubbiani, Alessia Varricchio.

Registrazione e master a cura di Matteo Schiaroli.

Voce Luca Violini.