

Periferie dello spazio e periferie dello sguardo: Catania e la produzione di Canecapovolto

Roberta Alfieri*, Katuscia Pompili**

Abstract

Il saggio intende analizzare la produzione del collettivo artistico catanese Canecapovolto. L'analisi si interroga sul ruolo di Catania come luogo di produzione artistica nel panorama del mercato dell'arte contemporanea degli anni Novanta del secolo scorso. Nel decennio in cui si è formato il collettivo Canecapovolto, la città etnea fu protagonista di una fase di grande sperimentazione e produzione artistica, nonostante la sua posizione periferica. La

* Roberta Alfieri, Storico dell'arte e socio fondatore di Parking 095, via Guido Cucci, 32, 84014 Nocera Inferiore (SA), e-mail: roberta.alfieri12@gmail.com.

** Katuscia Pompili, Critico e curatore indipendente e socio fondatore di Parking 095, via F. Zangrì 3/f, 95030 Gravina di Catania, e-mail: katuscia.pompili@gmail.com.

I §§ 1 e 5 sono da attribuire a Roberta Alfieri; i §§ 2-4 sono da attribuire a Katuscia Pompili.

Ringraziamo di cuore per averci fornito materiale bibliografico e documentativo e per la disponibilità mostrata: Canecapovolto, Filippo Leonardi (artista), Gianluca Lombardo (artista e docente di pittura dell'Accademia di Catania) ed Emilia Valenza (docente di storia dell'arte contemporanea dell'Accademia di Palermo).

distanza dal centro della periferia, in alcuni casi all'origine del suo ritardo culturale, può costituire un fattore positivo per la ricerca di nuovi linguaggi artistici.

Nel lavoro dei Canecapovolto il paradigma centro-periferia si sposta dalla geografia al linguaggio: la frammentarietà del messaggio decentra il ruolo dell'artista e mette al centro dell'opera il pubblico, entrando nel panorama dell'arte relazionale teorizzata da Bourriaud, che vede l'opera come "interstizio" cioè spazio di relazione umana. Come le periferie urbane sfuggono al controllo sociale e politico del centro, così i Canecapovolto svelano e ribaltano i meccanismi di potere alla base del flusso comunicativo. Il reimpiego di immagini e suoni costruisce i punti di una "cartografia mobile", di una rete aperta alla continua riappropriazione di forme e alla loro ricontestualizzazione.

The objective of this essay is the analysis of the artistic collective from Catania, Canecapovolto. This analysis remarks the role of Catania as a place of artistic production in the Nineties of the last century. Despite of its peripheral position, the city had period of great experimentation and artistic production. The distance from the center, which in some cases is the cause of the periphery's cultural gap, can be a positive factor for the search of new artistic forms of expression.

In the Canecapovolto's work, the center-periphery paradigm is moved from the geography to the language: the fragmentation of the message puts the public in a central position and approaches the concept of "relational art" theorized by Bourriaud, which sees the work as an "interstice", a space of human relationship. As the urban peripheries go beyond the center's social and political control, the artists of the Canecapovolto go beyond the mechanisms of power which rule the communication flow. The reuse of sounds and images creates the points of a "mobile cartography", a network that opens to the continuous re-appropriation of forms and their recontextualization.

1. Centri e periferie, una metafora spaziale

La nostra ricerca si propone come una ricognizione topologica e topografica, prima che cronologica, della scena artistica catanese degli ultimi vent'anni; essa mette al centro dell'intervento la città di Catania in relazione ai principali centri di produzione artistica nazionali e internazionali e si concentra, infine, sul lavoro del collettivo artistico Canecapovolto.

Affermare che un'area è periferica rispetto a un'altra non significa stabilirne semplicemente la posizione geografica, poiché interviene una serie complessa di fattori da analizzare in un'ottica multidisciplinare: architettonica, antropologica, sociologica prima ancora che artistica.

Un'immagine geografica rappresenta, sotto forma di oggetti fisici, fatti e problemi che riguardano rapporti tra soggetti umani di cui è difficile descrivere l'essenza al di fuori della metafora spaziale¹. Il rapporto tra il significato spaziale

¹ De Matteis 1990, p. 127.

e le notazioni sociali, economiche, estetiche e persino giuridiche, dunque, può essere considerato in un senso più ampio.

Gli uomini, assegnando un nome ad uno spazio, lo trasformano in territorio e lo iscrivono così nell'ordine del simbolico. «L'arte o la traslazione grafica di una cultura prende forma dal modo in cui lo spazio è percepito»². Secondo Arnheim la stessa attività cognitiva è soggetta all'esigenza di stabilire dei limiti da cui partire perché l'uomo possa comprendere il mondo che lo circonda:

Non siamo in grado né di comprendere, né di agire senza isolare aree circoscritte dalla continuità del mondo [...] La natura di un qualsiasi oggetto può infatti esser definita unicamente in relazione al contesto entro cui esso è situato³.

La parola stessa periferia indica, nella sua accezione originaria, qualcosa che è al limite di una figura chiusa: un contorno che è, dunque, esterno alla città. La periferia, secondo la sua accezione etimologica, non esiste in assenza di un centro a cui possa fare riferimento. Essa costituisce quella parte della città da usare più che da conoscere, la non città⁴ che si dà per sottrazione: città "senza"⁵ quelle caratteristiche qualità che si stratificano e fanno del centro un luogo complesso e rappresentativo.

Il rapporto centro-periferia si riferisce, dunque, ad un sistema concentrico che organizza il nostro spazio.

«In contrasto con l'omogeneità del reticolo ortogonale il sistema concentrico definisce ogni punto in base alla sua distanza dal centro»⁶, creando in questo modo una relazione di tipo gerarchico.

Da un punto di vista spaziale il centro della città, luogo storicamente, culturalmente e politicamente determinato e dotato di unità, è prima di tutto uno spazio geometrico costruito dall'uomo, che si trova al punto d'incrocio degli assi costituiti dalle strade, dalle vie, dai vicoli. Da un punto di vista simbolico, il centro è quel luogo in cui si concentrano le materializzazioni spaziali dei poteri che costruiscono e reggono la città: istituzioni politiche, religiose, economiche e aggregazioni sociali. Il centro è il luogo della città in cui troviamo i monumenti, a cui è assegnato il ruolo di esprimere tangibilmente la permanenza, o almeno, la durata dei poteri dominanti: rotture e discontinuità dello spazio che illustrano la continuità nel tempo, proiettando la condensazione spaziale anche su un piano temporale.

Un centro controlla la maggior parte delle transazioni tra i detentori delle risorse di un dato territorio; in genere sorge in prossimità delle aree ricche di risorse sia umane che materiali e domina il flusso delle comunicazioni, in

² McLuhan, Fiore 1967, p. 13.

³ Arnheim 2011, p. 11.

⁴ De Rita 1990, p. 213.

⁵ Moschini 1990, p. 238.

⁶ Arnheim 2011, p. 11.

particolare attraverso la diffusione nel territorio di un linguaggio standardizzato e attraverso il controllo di una serie di istituzioni a carattere consultivo e direttivo.

Al contrario, nel migliore dei casi la periferia può controllare solo le proprie risorse e tende ad essere isolata da altre aree, contribuendo poco al flusso globale delle comunicazioni all'interno del territorio; in genere presenta una specifica fisionomia culturale, che in genere riflette una certa consapevolezza della propria identità espressa, ad esempio, attraverso una lingua e/o una religione differente.

La lontananza dal centro della periferia, in alcuni casi all'origine del suo ritardo culturale, può costituire un fattore positivo per la ricerca di nuovi linguaggi artistici. Infatti, tale distanza diviene un vantaggio nel momento in cui consente di attingere a stimoli autoctoni fuori dagli schemi dei messaggi che esprimono la cultura dominante veicolata dal centro. Lo schema centro-periferia non va letto, dunque, come una relazione univoca innovazione-ritardo⁷, ma piuttosto come uno scambio dialettico complesso, ulteriormente complicato nel panorama contemporaneo dalla mobilità degli stessi centri che designano nuove periferie.

In modo più complesso di quanto si creda, il panorama contemporaneo non determina un accorciamento delle distanze tra centri e periferie, ma una loro riconfigurazione sulla base delle possibilità d'accesso. Il mondo delle reti è composto dalla connessione di punti nodali, ed è costituito anche da buchi oltre che da relazioni, secondo una configurazione che avvicina ed esclude allo stesso tempo. Alla moltiplicazione di spazi complessi, tale rappresentazione reticolare fa corrispondere una crescita di spazi liminali e di passaggio: ne sono esempio gli spazi delle frontiere, che sfuggono alle definizioni e possono solo essere raccontati o descritti nelle loro specificità⁸.

In tale ottica scompare l'immagine tradizionale della strutturazione per centri e periferie che fa riferimento al dato geografico, e si verifica un nuovo fenomeno: quello della moltiplicazione dei centri e delle periferie. Nel panorama contemporaneo caratterizzato dallo *sprawl*

coesistono più centri e più periferie, che mantengono tra loro analogie e similitudini. Appaiono alcuni centri in periferia e zone periferiche nel cosiddetto centro, oltre che naturalmente a centri nel centro [...] e bordi periferici alle periferie⁹.

Deleuze e Guattari¹⁰ considerano la modernità come un continuo processo di "deterritorializzazione", nel corso del quale i corpi, gli oggetti e le relazioni divengono astratte e intercambiabili. Eppure oggi siamo di fronte ad un

⁷ Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 283-351.

⁸ Fiorani 2005, p. 10.

⁹ Agnoletto 2005, pp. 19-20.

¹⁰ Deleuze, Guattari 1975, pp. 206-301.

orizzonte incerto e in rapido mutamento: come gli studiosi sottolineano, questa nuova intercambiabilità delle forme all'interno della macchina capitalistica che esercita il potere permette una loro riterritorializzazione in nuove gerarchie e nuove istituzioni.

Nel panorama contemporaneo il rapporto centro-periferia necessita, quindi, di una ridefinizione in seguito alla constatazione che il centro non rappresenta più la totalità di realtà differenziate e che il posizionamento del centro e delle periferie è quanto mai mobile e soggetto a tensioni dialettiche.¹¹

2. *Gli anni Novanta: lo scenario italiano e internazionale*

Il panorama teorico sopra delineato ha alimentato il pensiero decostruttivista e può contribuire a contestualizzare le espressioni e le reti di relazioni artistiche che si vengono a delineare a partire dagli anni Novanta.

Negli Stati Uniti d'America già nel 1981 un nuovo gruppo di artisti newyorchesi, i Group Material, dichiarano l'ambizione di «far esplodere tutte quelle asserzioni che pretendono di dire che cosa sia l'arte, per chi sia l'arte, come dovrebbe essere una mostra d'arte»¹². Le premesse nel loro manifesto sono chiare sin dall'inizio:

Noi vogliamo mantenere il controllo sul nostro lavoro [...] Mentre la maggior parte delle istituzioni dell'arte tengono separata l'arte dal mondo, neutralizzando in questo modo le forme più abrasive e i suoi contenuti, Group Material accentua le parti taglienti dell'arte. Il nostro progetto è chiaro: invitiamo ciascuno ad interrogare l'intera cultura che abbiamo dato per scontata.¹³

Le mostre e gli interventi temporanei furono la pratica privilegiata di Group Material, che nel 1988 decisero di agire come imprenditori affittando uno spazio pubblicitario sul New York Times lasciando agli artisti il compito di fornire il contenuto. Il quotidiano fu tirato in 90.000 copie, parteciparono dieci artisti, ciascuno con una pagina: Mike Glier, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Carrie Mae Weems, Felix Gonzalez-Torres (che subito dopo diviene parte di Group Material), Nancy Spero, Nancy Linn, Hans Haacke, Richard Prince,

¹¹ «Quando Borges descrive la periferia, lo fa perché non esiste più. La sua non è una forma di nostalgia verso una realtà mutata, ma è il modo per ambientare i suoi racconti verosimili. Il suburbio in cui abita Evaristo Carriego – uno dei suoi personaggi più noti – è una proiezione, una illusione, che diventa un paesaggio straordinario. La vera potenzialità di questi luoghi che esistono nel tempo e non più nello spazio è questa capacità di essere predisposti all'immaginazione». Cfr. Agnoletto 2013: <<http://diaridibordi.wordpress.com/2013/09/24/6-domande-al-margine-intervista-a-matteo-agnoletto/>>, 11.12.2014.

¹² <<http://mousse magazine.it/articolo.mm?lang=it&cid=537>>, 11.12.2014.

¹³ Ault 1981.

Louise Lawler.

In Europa il decennio si apre con la Biennale di Venezia del 1990, che nella sezione Aperto propone la guerrilla urbana dei Gran Fury indirizzata contro la nube di indifferenza che avvolge il problema dell'AIDS, virus che stava falciando il mondo dell'arte americano. Agendo come collettivo artistico e come attivisti, il gruppo americano privilegia i mass media come strumento e i luoghi pubblici come cassa di risonanza per raggiungere il maggior numero possibile di persone. Anche i BAW/TAF (Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo) provenienti da San Diego e Tijuana – gruppo formatosi nel 1984 di cui fecero parte Guillermo Gomez-Pena, Emily Hicks, Berta Jottar, Richard A. Lou, Victor Orozco Ochoa, Robert Sanchez, Michael Schnorr, Liz Sisco e Rocio Weiss – realizzano lavori *site-specific* e multimediali come *Colòn colonizado – Tutto è mio – ¿De quién?* lavoro che portano alla Biennale e con il quale si interrogano ancora una volta sui processi di colonizzazione e integrazione. Muovendosi in ben altra direzione ma sempre dagli USA arriva anche Jeff Koons che porta a Venezia quadri il cui soggetto è la pornstar, parlamentare italiana e sua futura sposa Ilona Staller, in “arte” Cicciolina.

Non solo Biennale: tra il 1990-1991 Philippe Thomas realizza “Feux pâles”, la sua più importante esposizione, al CPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, «concepita come una *gesamtkunstwerk* un grande scenario tanto fittizio quanto reale, dove i confini linguistici sono aboliti a favore di un continuo sovrapporsi di diversi piani interpretativi tra echi rimandi e assonanze»¹⁴. Anche Philippe Thomas, sebbene morto prematuramente nel 1995, è stato uno di quegli artisti che anticipa molte delle tematiche contemporanee: la mostra intesa come opera, l'inclusione del pubblico, l'appropriazione dei sistemi di marketing e la personalizzazione dell'autore.

Tra il 1992 e il 1993 a Chicago Mary Jane Jacob propone “Culture Action”, mostra dedicata a quello che la curatrice definisce «un pubblico generico, disinformato e indisposto».

Il progetto espositivo della Jacob, come sostiene Roberto Pinto nell'introduzione all'edizione italiana di *Estetica relazionale*, «era incentrato sul tentativo di instaurare un dialogo attivo tra gli artisti e le comunità in cui erano chiamati a lavorare e con cui ideavano nonché realizzavano il loro progetto artistico»¹⁵. L'intento è quello di porre al centro del fare artistico il pubblico, spostando l'attenzione dal risultato al processo per ridefinire ancora una volta i confini dell'opera d'arte¹⁶.

Nel 1993 la XLV Biennale di Venezia viene posticipata di un anno per far coincidere la successiva edizione con il centenario della manifestazione. “Punti

¹⁴ Lo Pinto 2014, p. 244.

¹⁵ Il testo di Roberto Pinto funge da introduzione alla traduzione italiana di *Estetica Relazionale* di Bourriaud, edita da Postmedia nel 2010.

¹⁶ Bagnasco 2012, pp. 11-12.

cardinali dell'arte" – questo il titolo scelto – è curata da Achille Bonito Oliva che, grazie anche agli studi sul post-colonialismo, apre di fatto le porte della più storica delle biennali all'ingresso di nuovi paesi e nuove ricerche, proponendo la prima grande ricognizione globale che è stata da modello a molte delle seguenti mostre internazionali. Il 1993 porta a Venezia per la prima volta paesi come Bahamas, Bali, Laos, Jamaica, Slovenia, Thailandia, e Zaire; in questa edizione debutta l'italiano Maurizio Cattelan con l'intervento *Working is a bad job*, che lo vede affittare lo spazio espositivo a un'agenzia pubblicitaria, la quale vi installa il cartellone di un nuovo profumo. Matthew Barney viene premiato come miglior artista giovane; vi partecipano anche le future star dell'*art system* Damien Hirst e Paul McCarthy.

La sezione Aperto '93, dedicata ai giovani e creata dallo stesso Bonito Oliva e da Harald Szeemann nel 1980, è affidata ad Helena Kontova: "Emergenza / Emergency" include cinque percorsi tematici *Entropia dell'arte, della natura, del corpo; La violenza; La sopravvivenza; L'emarginazione; La differenza*. La direttrice di Flash Art aveva invitato un team di tredici curatori tra cui Francesco Bonami, Jeffrey Deitch, Nicolas Bourriaud, Matthew Slotover, Benjamin Weil, Robert Nickas e Rosma Scuteri, proponendo un modello rizomatico nel quale convivono diversi punti di vista che rispecchiano la frammentazione del pensiero critico rispetto alla produzione artistica.

I linguaggi e i generi artistici, non sono sistemi raffigurativi che, nella loro specializzazione, si lascerebbero sfuggire i tratti complessi del mondo e della vita vissuta. Mettere in discussione la pura valenza "estetica" significa prenderli sul serio come eventi, rifiutandosi di ridurli a "immagini di immagini". Esporsi all'esperienza di questi slittamenti [...] va al di là non solo dei confini dei generi, ma anche e soprattutto al di là dei confini del tranquillo dominio di ogni pura e semplice esteticità¹⁷.

Parla di "eventi" Gianni Vattimo interpretando bene la Biennale di Bonito Oliva e della curatrice di *Aperto '93*, Helena Kontova, la quale interpreta il bisogno per l'artista e per il critico di agire nel reale:

la realtà, il sociale rappresentano oggi il campo dove si producono i temi, l'arte non può fare altro che criticare questo mondo da dentro. La critica diventa ancor più importante nel sistema che è diventato ormai globale. [...] La realtà rimane il miglior antidoto all'ideologizzazione e all'utopia¹⁸.

Nicolas Bourriaud, nel suo intervento nel catalogo della biennale, sottolinea invece come la struttura sia stata superata dal modello: «costruire o riprodurre una struttura significa badare ai rapporti di forme; costruire o riprodurre un modello significa al contrario portare l'attenzione su funzionamenti»,

¹⁷ Vattimo 1993, p. 563.

¹⁸ Kontova 1993, p. 246.

denunciando la rigidità della struttura e focalizzandosi sui processi¹⁹. Il critico francese continua la sua analisi, spiegando come il senso sia stato sostituito dai rapporti, «lo scopo dell'artista attuale non è quello di produrre senso, ma rapporti nei confronti del mondo». L'artista, dice ancora Bourriaud, «non si limita più al terreno del suo sapere specifico, ma cerca di situarsi all'intersezione di forze preesistenti, di captare energie sociali»: è così che si passa dalla produzione al riciclaggio «l'arte non fa più parte delle istanze produttrici di immagini (l'artista) storna, segmenta e ricomponde elementi già presenti, produzioni eterogenee», e dal valore alla dimensione operativa «un gesto estetico proietta intenzioni sul mondo, configura una prassi. La fine dell'autonomia dell'opera d'arte annuncia logicamente la denuncia di comportamenti che, per comodità, pretendevano di essere anch'essi autarchici e dotati di una totale impunità». Bourriaud conclude il suo intervento auspicando una nuova forma di riconoscimento sociale dell'arte

Il fatto è che si tratta per l'arte odierna di ritrovare una legittimità simbolica e una funzione sociale: gli artisti che ne sono oggi capaci sono quelli che, manipolando forme e immagini, tentano di dedurre un comportamento, modellizzando rapporti possibili nei confronti del mondo che li circonda²⁰.

È questo il caso di Rirkrit Tiravanija che, per la prima volta invitato alla Biennale di Venezia, propone l'installazione *Untitled (1271)* dedicata a Marco Polo che al ritorno dal suo lungo viaggio in oriente porta a Venezia i *noodles* da cui poi, si dice, sarebbero nati gli spaghetti italiani. Una canoa di alluminio contiene dei pentoloni di acqua bollente in cui vengono cotti i *noodles* istantanei poi offerti ai visitatori. L'artista thailandese presenta una delle sue “piattaforme per condividere” il cui scopo è quello di favorire l'interazione tra i fruitori, di creare una “condizione di vita” non di produrre un oggetto estetico.

Dal 1995 a Roma sono attivi gli Stalker, il collettivo che si definisce “Laboratorio di Arte Urbana”, composto da Francesco Careri, Aldo Innocenzi, Romolo Ottaviani, Giovanna Ripepi, Lorenzo e Valerio Romito, che ritroveremo a Catania qualche anno dopo. A Palermo in quegli stessi anni si assiste ad una riqualificazione urbana e culturale, sostenuta dal sindaco Leoluca Orlando e dalla sua giunta, che vede l'ex spazio industriale dei Padiglioni Ducrot trasformato nei Cantieri Culturali alla Zisa, S. Maria dello Spasimo utilizzata come spazio per mostre e concerti e Piazza Politeama ridisegnata come “salotto buono” della città, sottratta al traffico automobilistico. Intanto nel 1995 a Catania nasce il gruppo artistico FAGG-HI formato dai giovani – molti dei quali oggi emigrati in altre città – Angelo Di Bella, Santi Barbagallo, Filippo La Vaccara, Orazio Foti, Dino Lamonica, Francesco Porcino, Massimo Alberti, Rosario Blanco, Vanni Licitra e Filippo Leonardi, che con fare polemico si presentano alla città per risollevarla dal suo recente immobilismo culturale.

¹⁹ Bourriaud 1993, pp. 322-323.

²⁰ Ivi, p. 323.

In campo artistico, la “fregola di parrucconi” ha contribuito ad alimentare quell’invalsa opinione che l’arte sia “morta”, legittimando così gli addetti ai lavori ad indossare panni freschi di bucato e certamente più leggeri di quelli che una coscienziosa presa delle responsabilità richiedeva. Eccezion fatta per i soliti pochi, sembra che gli artisti d’oggi siano incapaci di onestà.²¹

Nel 1997 nasce *a.titolo* a Torino (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parolo, Luisa Perlo) e prende avvio la lungimirante esperienza di *Progetto Oreste* (fig.1) con Cesare Pietroiusti, Federico Pagliarini, Federico Tanzi-Mira, Stefano Arienti, Eugenio Giliberti, Fabrizio Basso, Marco Vaglieri, Giancarlo Norese, Luca Vitone, Emilio Fantin, Sabrina Mezzaqui, Anteo Radovan, Zerometriquadri, Salvatore Falci, Roberto Cascone, Silvia Cini.

3. Catania anni Novanta: ai margini del “sistema dell’arte”, al centro di sperimentazioni linguistiche e relazionali

Apreno delle virtuali finestre su una ipotetica mappa di eventi che segnano il decennio, nonostante la posizione periferica della città etnea rispetto alle coordinate geografiche del sistema dell’arte, noteremo una vivacità e una mobilità degli artisti catanesi, non seguita purtroppo da un’altrettanta attenta produzione critica capace di collegamenti di ampio respiro.

«Dopo tutto è solo un altro mattone del muro» cantavano i Pink Floyd nel loro album *The Wall* dieci anni prima della caduta del muro di Berlino. «Il mondo visivo privo di limiti, revoca le linee di demarcazione dei territori; denuncia le ripartizioni artificiali come i confini politici tracciati sulla carta geografica»²². Il muro, materializzazione di una frontiera o confine, è da sempre simbolo di divisione, un processo di delimitazione psichica che si trasforma in limite spaziale²³.

Dopo il 1989 si ha l’impressione che il mondo possa finalmente essere unito: di più, il crollo del muro in diretta TV mondiale rende tutti partecipi di una nuova rinascita. Finita la sospensione della guerra fredda lo spettacolo torna ad avere un detonatore. Secondo Baudrillard, «l’arte non è mai il riflesso diretto delle condizioni positive o negative del mondo, è l’illusione amplificata, il suo specchio iperbolico»²⁴. Non è però un caso se l’arte degli anni Novanta si indirizza verso dinamiche relazionali, verso pratiche condivise che cercano di agire sul territorio e di spostare l’attenzione dall’autore e dall’opera al pubblico.

²¹ Barbagallo 1994, pp. 1-2.

²² Arnhem 2011, p. 58.

²³ Simmel 1983, pp. 530-531.

²⁴ Baudrillard 2012, p. 24.

La politica si rende conto del forte impatto che la cultura può avere sul rinnovamento strutturale e sociale di un contesto urbano. Anche in Sicilia, periferia del panorama internazionale politico, economico e artistico, terra devastata da criminalità organizzata, abusivismo, abbandono e degrado sociale durante gli anni Ottanta, l'istituzione decide di avviare un percorso di valorizzazione culturale che porta l'isola, e nello specifico Catania, al centro di nuove coordinate internazionali. Quella che viene definita dai giornalisti dell'epoca la "primavera di Catania" è un periodo compreso tra il 1993 e il 2003, un decennio caratterizzato da una rinascita sociale e un impegno istituzionale che propone un modello culturale che porterà la città etnea a cambiare volto. Enzo Bianco, le cui origini politiche sono nel partito repubblicano, diventa per la prima volta sindaco di Catania nel 1989 ma solo per pochi mesi per essere poi riconfermato nel 1991 e nel 1997 per due mandati, e si dimetterà nel 2000 per divenire ministro dell'interno nel governo D'Alema; nel 2013 sarà di nuovo eletto sindaco della città etnea. Nello Musumeci *enfant prodige* della destra siciliana, più propriamente del Movimento Sociale Italiano, viene eletto presidente della provincia per la prima volta nel 1994 e quindi nel 1998, rimanendo in carica fino alla scadenza del secondo mandato nel 2003.

«Il dissenso» – scrive Doug Ashford, ex componente dei Material Group, collettivo newyorchese attivo sin dal 1979 – «è un'invenzione emozionale di grande bellezza»: sarà per questo che il contrapposto fronte politico, che vede in quegli anni come sindaco Enzo Bianco e come presidente della provincia Nello Musumeci, si contende il primato elettorale a suon di rock, pop e blues alla ricerca di una più volte auspicata "bellezza" che dia il via ad un cambiamento di immagine della città che nel 1984 aveva visto la morte di Giuseppe Fava, giornalista e fondatore del giornale «I Siciliani», per mano della mafia guidata dalla potente famiglia dei Santapaola. I protagonisti ufficiali degli anni in cui Catania veniva definita la "Seattle d'Italia" sono stati i già citati governanti di comune e provincia, il noto cantautore, e all'epoca direttore artistico dell'*Estate catanese*, Franco Battiato e Francesco Virlinzi, nipote degli omonimi e famosi costruttori della città, il quale discostatosi dagli interessi "cementificatori" dei familiari, decide di aprire un'etichetta indipendente: la Cyclope Records che produrrà Carmen Consoli, Mario Venuti, Moltheni e Flor du mal. Il rock al porto, il blues nell'ex complesso delle Ciminiere – forse il primo esempio al sud Italia di riqualificazione industriale – luoghi originariamente creati con intenti e usi differenti, diventano palcoscenici per concerti di star internazionali. La passione del giovane Francesco Virlinzi per la musica rock lo porta ad organizzare nel 1995 allo Stadio Cibali il *live* dei R.E.M., unica tappa in Italia del tour della band americana, che vide arrivare alle falde dell'Etna appassionati da tutto il paese. Il gruppo Athens sceglie Catania perché legato da sincera amicizia al produttore Virlinzi e perché il *frontman* Michael Stipe intuisce l'importanza di un evento che può diventare una spinta per la Sicilia che in quegli anni provava ad uscire dalla marginalizzazione che l'aveva caratterizzata

nel decennio precedente. Non è un caso che i R.E.M. scelgano di concedere le riprese del *live* alle televisioni locali anziché a quelle nazionali, dimostrando di comprendere appieno la voglia di riscatto culturale del territorio con cui si rapportavano.

Non soltanto Catania ma anche i comuni limitrofi investono sulla musica: nasce così il *Sonica Festival* che in pochi anni porta a Misterbianco Cold Play, Patty Smith, Blonde Redhead, Marlene Kuntz, Robert Plant, Afterhours, Bluvertigo, Verdena e l'autoctona Carmen Consoli. Nel 1993 per Cyclope Records esce *Revisioni* dei Flor de Mal di Marcello Cunsolo; nel 1994 dopo un periodo berlinese con i Quartered Shadows, che lo aveva portato ad aprire i concerti dei Nirvana e dei Primus, torna in città il musicista Cesare Basile e dà alla luce il suo primo disco da solista *La pelle* con l'etichetta indipendente catanese Lollypop. Dopo aver accompagnato nel 1994 i Fugazi (la band di Guy Picciotto proveniente da Washington, D.C.) in un *live* restato nella memoria collettiva, nel 1995 gli Uzeda – band *noise* che segnerà il panorama musicale locale per molto tempo – incidono con l'americana Touch and Go Records, (prodotti da Steve Albini) il 12 pollici "4" che con il suono caotico dei bassi pulsanti e delle dissonanze vocali di Giovanna Cacciola sottolinea, se ce ne fosse ancora bisogno, l'assoluta validità della ricerca musicale della rediviva Catania. La Cyclope Records pubblica nel 1996 l'album tributo *Battiato non Battiato*, in cui i testi del cantautore catanese vengono reinterpretati da Mario Venuti, Luca Madonia (ex Denovo), Carmen Consoli, La Crus e i Bluvertigo; nel 1997 esce *Confusa e felice* di Carmen Consoli, seguito l'anno dopo da *Mediamente isterica*. La musica viene scelta come *renovatio* etica e culturale, le etichette indipendenti, i gruppi rock, i concerti internazionali trasformano Catania, da periferica terra di nessuno, margine di un centro non ben identificato, in un polo di aggregazione e sperimentazione.

Dopo la tremenda recessione degli anni Ottanta che vede chiudere tantissimi sale cinematografiche etnee, anche l'ambiente cinematografico si pone al centro di un rinnovato interesse di studi, pubblico e ricerca linguistica. Dal 1990 al 1996 viene organizzato dall'associazione culturale Famiglia Sfuggita – di cui Alessandro Aiello dei Canecapovolto fa parte fino al 1994 – lo *Short Film Festival Pollicino*, un festival dedicato a cinema e video indipendente con la partecipazione dell'Interfilm Berlin e del suo direttore Heinz Hermanns, per selezionare un programma di cortometraggi in video ed in pellicola.

Le varie edizioni del festival hanno luogo presso il quartiere popolare Librino, alla Masseria Castagnola, all'Achab, al Teatro Club ed alla Sala Neva (gestita dallo storico pub comunista, il Nievskij). A differenza della musica, la cultura cinematografica viene sostenuta in misura minore dalle istituzioni pubbliche e solo due delle sei edizioni di Pollicino, infatti, ricevono il sostegno economico dell'amministrazione comunale. Nello stesso anno in cui i R.E.M. si esibiscono allo stadio Cibali – e fino al 2005 – un importante polo di aggregazione viene aperto dalla cooperativa Azdak: l'Achab, una piccola

sala di proiezione per cinefili. Grazie a quella saletta molti film destinati ad essere esclusi dalla distribuzione ufficiale sono visibili al pubblico catanese. La programmazione cinematografica è a cura di Rosario Lizzio; Alessandro Aiello è l'operatore di cabina e cura insieme ad Alessandro Di Filippo (altro membro del clan Canecapovolto) la rassegna mensile *Osservatorio Sud*, dedicata alle produzioni indipendenti locali, siciliane e del sud Italia con delle finestre dedicate al cinema e video internazionale. In programma ci sono cortometraggi di autori catanesi quali: Giuseppe Coco, Maria Arena, Luigi Lanzafame, Alessandro Viani, Mario Guarnera, Traditi dalla fretta e Tonino Forcisi, Umberto De Paola, Giovanni Massa, Patrizia Passalacqua, Sonia Patania, Dario Riccobono (questi ultimi tutti di Palermo e Forcisi di Scicli). In quegli anni, all'Achab, Enrico Ghezzi presenta *Il mezzo è l'aria* e Alberto Grifi viene invitato a discutere del suo cinema; l'Achab è sempre molto frequentato durante le proiezioni e ha costituito per anni l'unica videoteca di Catania e provincia, molto fornita di titoli cinematografici introvabili in VHS: l'unico luogo, insomma, adibito allo studio del cinema.

La saletta Achab, una stanza con quarantacinque poltroncine blu, uno schermo di tre metri per quattro e due casse, ha smesso di funzionare. Ha smesso di raccontare storie, di essere finestra sul mondo. È la vittoria del pensiero unico, fatalmente. La vittoria di quel compromesso che per interesse personale o per miopia o per idiozia ha decretato la fine di un'idea. Sì, perché l'Achab è un'idea di cinema, un'idea per vedere il cinema, per fare il cinema, per parlare di cinema. Lì dentro abbiamo fatto tutto questo²⁵.

Anche la ricerca artistica, forse meno nota di quella musicale, a Catania si dimostra viva; dopo il rinnovamento linguistico della fotografia effettuato a partire dal 1982 dal Gruppo Fase (Carmelo Bongiorno, Carmelo Nicosia, Carmelo Mangione) il decennio – che vede la nascita del collettivo Canecapovolto – propone realtà tra cui il centro Voltaire con la direzione di Piero Castronovo e Lorenzo Taiuti, gestito da un gruppo di studenti dell'Accademia: Fabio Manfrè, Antonio Bonanno, Stefano Gambino, Valeria Caflisch, Filippo Leonardi.

Nel 1998 l'anno in cui Nicolas Bourriaud pubblica *Esthetique relationnelle* – tradotto in Italia solo nel 2010 – a Catania si inaugura la rassegna "Mappe percorsi urbani". Il grande evento viene promosso dal comune di Catania e dall'allora sindaco Enzo Bianco, dall'Assessorato alla Cultura e alla Scuola e dall'assessorato ai Quartieri e alle Politiche Giovanili. Durante questa prima edizione i luoghi che hanno ospitato spettacoli teatrali, azioni artistiche, concerti e percorsi di *soundscape* sono stati: l'ex macello, il porto, la pescheria, la Chiesa dell'Indirizzo, le Terme dell'Indirizzo, Piazza Federico II (la ferrovia), Via Scuto, Via Magazzini, Via Vela, il Cortile Gammazita e Via Casello, cioè il quartiere di Castello Ursino, il quartiere del Porto e il quartiere periferico Trappeto Nord, zone scelte perché rappresentavano luoghi di accesso o di chiusura della città,

²⁵ De Filippo 2005.

soglie spaziali, sociali, culturali e punti di passaggio. Il logo della manifestazione viene ricavato dalle direttrici principali della pianta di Catania: osservandola si scoprono le iniziali designate dalle linee di Via Plebiscito, Via Etnea e dei Viali.

La programmazione dell'evento è a cura di Felicità Platania, Ivano Mistretta, Sergio Zinna (tutti e tre nel 1997 fondano la cooperativa Officine che si occupa della direzione artistica del progetto *Mappe*, e dal 2001 al 2010 presiedono il Centro di Culture Contemporanee Zo) Giovanna Cacciola e Agostino Tilotta (voce e chitarra degli Uzeda) Anna Lombardi, Massimo Blandini, Gianluca Collica, Biagio Guerrera, Ignazio Lutri, Claudia Palazzolo.

L'amministrazione comunale ha dato il via, con questa rassegna, alla realizzazione di una mappa simbolica che permette un viaggio attraverso l'anima di Catania, "cantandola" nei suoi luoghi meno noti, facendola rivivere pietra per pietra, aprendo nuove prospettive, cambiando magari forme e formule ma mantenendo i sogni e i significati della sua storia che, in fondo, rappresentano le coordinate della nostra politica culturale che sono manifestazioni concrete di come è possibile trasformare le occasioni di spettacolo in vere e proprie verifiche della crescita culturale e sociale di una città come la nostra²⁶.

Le istituzioni intendono, attraverso la cultura, aprire nuove prospettive partendo proprio da quelli che sono i luoghi della città più vissuti ma meno mediatici, luoghi in cui il senso di aggregazione possa permettere nuove sperimentazioni sociali e culturali. La città è vista

come luogo di intervento curatoriale, progettuale, pragmatico. Dalla *public art* all'attraversamento come deriva e base di partenza di elaborazione progettuale. Fino alla realizzazione di spazi "eterotopici", di aggregazione e sperimentazione di pratica e linguaggi²⁷.

Sempre per *Mappe percorsi urbani*, a Trappeto nord viene presentato *Nautilus*, a cura di Anna Lombardi; gli autori vengono finanziati dal comune di Catania con una somma per la produzione dell'opera che poteva arrivare fino ad una spesa massima di 500.000 lire. Gli artisti invitati sono: gli Stalker, un collettivo romano di dieci tra artisti e architetti, che compie ricerche e azioni sul territorio con particolare attenzione alle aree di margine e ai vuoti urbani in via di trasformazione, gli architetti torinesi Cliostraat, i genovesi A12 e gli artisti catanesi Emilia Badalà, Riccardo Cristina, Gianluca Lombardo, Stefania Perna, Tania Campisi e Filippo Leonardi. Il pubblico parte per Trappeto nord con una navetta insonorizzata con *Dove dormono gli autobus* di Paolo Angeli.

Il sito è un quartiere popolare periferico a metà strada tra Cibali e S. Giovanni Galermo, che fino agli anni Settanta era un'area destinata quasi esclusivamente a uso agricolo, ma caratterizzata in seguito da costruzioni abusive e spaccio di droga.

²⁶ Bianco 1998, p. 3.

²⁷ Pinto *et al.* 1998, p. 25.

Nella città che è cresciuta a dismisura, Trappeto Nord rappresenta il confine tra i limiti geografici della metropoli e quelli del paese successivo. E' l'ultima fermata d'autobus, conglomerato dove si è voluta nascondere e ghezzizzare l'anima infelice della città, dove neanche le strade – praticamente tutte cieche – comunicano tra di loro²⁸.

In linea con le esperienze critico-artistiche internazionali e coeve che si interrogano sui rapporti tra opera d'arte, contesto e spettatore, anche a Catania i progetti presentati all'interno di *Mappe percorsi urbani* (fig. 2) cercano di indagare il comportamento intersoggettivo.

Il progetto *Super Eroi* è stato realizzato grazie al coinvolgimento degli abitanti di uno tra i più disagiati quartieri di Catania, Trappeto nord. Lo scopo di questo intervento è stato non solo quello di portare fuori dalle mura domestiche immagini familiari – stampate su alcune magliette – ma anche quello di avvicinare all'arte contemporanea persone che altrimenti difficilmente ne avrebbero l'opportunità. Le immagini stampate sulle magliette sono state scelte dagli album fotografici di ogni famiglia. Ciò ha permesso di identificare, per ognuna di esse, i momenti più significativi della loro vita liberando l'immagine da schemi estetici ed esaltandone le valenze affettive. Queste fotografie, estrapolate dal loro contesto domestico e portate in un ambiente pubblico, si caricano di significati aggiuntivi appunto perché testimoniano il passaggio da una sfera personale ad una pubblica, dall'intimo al corale. Superata la naturale diffidenza iniziale, infatti, le famiglie coinvolte hanno partecipato al processo che ha permesso non solo di scegliere delle foto e di trasferirle su delle magliette ma anche di affidare parte della loro storia personale ad altre famiglie a loro estranee, tramite lo scambio delle stesse. A conclusione del progetto le famiglie sono state invitate ad incontrarsi in strada e ad interagire tra loro per un pacifico ma eroico riapproprio d'identità visiva²⁹.

L'opera *Barbihouse Cliotraat* dei Cliotraat è una casa di Barbie, in scala 1:1, una sorta di nuovo parco giochi tra gli enormi edifici che coinvolge attivamente la popolazione locale. L'intervento prevede, inoltre, la partecipazione di architetti, musicisti e collaboratori invitati a proporre installazioni affinché la realizzazione potesse culminare in una grande festa di quartiere. La struttura è delineata da cavi in tensione, una copertura in tessuto, la superficie a terra ricoperta d'erba sintetica. Davanti alla "casa" viene disposta un'area in sabbia di riporto. Il progetto degli arredi interni viene realizzato esclusivamente con mobili inutilizzati messi a disposizione dagli abitanti del quartiere. La struttura, dipinta a colori vivaci e decorata con mattonelle policrome, è stata così portata a termine con la collaborazione attiva ed essenziale di numerose persone che nei mesi successivi si sono dedicate alla sua manutenzione.

A dimostrazione della centralità delle esperienze artistiche sviluppatesi a Catania in quegli anni vi è anche l'influenza dei *soundscape studies* che evidenziano la valenza estetica del rumore attraverso camminate nel "paesaggio sonoro" alla scoperta di una città a prima "vista" invisibile.

²⁸ *Mappe percorsi urbani* 1998, p. 27.

²⁹ Comunicato stampa del progetto *Super Eroi*.

Suoni, voci rumori ... Una scelta di campo tramite la quale fare leva su una città “invisibile” per portarla allo scoperto. Ciò che spinge gli autori a partire innanzitutto dall’immaginazione sonora (ossimoro che rende bene l’intenzione dell’opera) è la consapevolezza che esistono degli squarci nel corpus della città; fratture nel suo immaginario che impediscono di vedere o di sentire qualcosa: ciò che sfugge all’attenzione del passante distratto dalle sue occupazioni, preso nella morsa dell’abitudine³⁰.

A chiusura del decennio, nel 1999 (anno in cui Bourriaud e Jérôme Sans si apprestano a dirigere il Palais de Tokio) i catanesi Gianluca Lombardo e Stefania Perna partecipano con un *happening*, insieme a *Progetto Oreste* alla XVIII Biennale di Venezia – *Dappertutto* – curata da Harald Szeemann. All’interno del Padiglione Italia i due artisti siciliani decidono di agire il 15 agosto pensando si tratti del giorno di minor affluenza di pubblico; durante l’azione chiedono al pubblico di staccare il biglietto numerato dall’elimina coda posto all’ingresso. Inaspettatamente vengono staccati più di 3000 biglietti! All’intervento prende parte anche Paola Rosati di Grafio, laboratorio di scrittura di Prato, che stila il diario della giornata e legge alcuni testi dei laboratori.

È il mio turno: entrare: stato assente: il leone non c’è più: leone lui è in cielo: splendente oggi sul mare (di Venezia) documentare: leggere? ricorderemo: io all’ingresso: io che chiedo: Gruppo Mille: problemi tecnici per Grafio: nella lista manca: ma dopo un po’ si aggiusta: ecco che sento la ghiaia: oltrepasso il cancello: la valigia: (di Vanessa) : porta i nostri libri per la visione id rappresentazioni scritte: siamo un gruppo di scrittori ambulanti: oggi deambulo con Sara: sorella accompagnatrice e ascoltatrice: vedremo³¹.

Come spiegare a mia mamma che ciò che faccio serve a qualcosa?, il primo convegno di *Progetto Oreste*, si svolge al Link di Bologna e durante questo incontro si stabiliscono i punti programmatici: la pluralità, le strategie reticolari, i modelli orizzontali, paritari e collaborativi e la pratica del lavoro comune.

Chi è Oreste? Oreste non è nessuno. Non è un gruppo che produce opere collettive, non è un sindacato che rivendica riconoscimenti, non è un’associazione culturale. Per ora è un insieme variabile di persone, in prevalenza artisti italiani. [...] Sono artisti che si sono “trovati” e continuano a trovarsi, in un processo ramificato e aperto, che fanno della collaborazione e della relazione con gli altri una pratica abituale della loro professionalità³².

L’edizione zero di *Progetto Oreste*, ospitata a Paliano – provincia di Frosinone – nel 1997 e organizzata grazie alla cooperazione tra il comune e l’associazione Zerynthia (associazione no profit fondata nel 1991 da Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier), viene coordinata da Cesare Pietroiusti e Salvatore Falci con la collaborazione di Lorenzo Benedetti, Pino Boresta, Claudia Colasanti, Bruna Esposito, Giancarlo Norese, Anteo Radovan e Luca Vitone.

³⁰ Kinoki, *Traditi dalla fretta* 1998, p. 33.

³¹ Rosati 2000.

³² Comunicato stampa del progetto *Oreste*.

Ci è parso di particolare interesse il fatto che Oreste non sia nato per costruire un circuito alternativo a quello esistente, ma per offrire ciò che all'interno di questo circuito non trova spazio: il dialogo fra artisti, critici e operatori del settore, la possibilità di mostrare e discutere i diversi lavori e le diverse posizioni in una situazione non mediata in senso tradizionale³³.

Oreste (figg. 4-5) è il primo esempio di “residenza d’artista” in Italia, un luogo che ospita non prodotti finiti, opere d’arte nate in *situ* (o non solo) ma che si caratterizza come punto di incontro per discussioni – anche animate – tra artisti, critici e giovanissimi curatori. Un luogo che Mario Perniola chiamerebbe “di transito”, un nodo che permette «l’immagazzinamento e la trasmissione dell’informazione»³⁴. Il teorico di Asti definisce l’arte come «un’attività che attraverso modifiche, spostamenti, dislocazioni anche minime, produce un significato, una qualità, una selezione»³⁵: in questo senso l’approccio dei promotori di *Oreste* è attivista, spesso in sintonia con i concetti di autoproduzione e controinformazione e interessati all’ arte pubblica, intesa come vivere collettivo.

Personalmente, mi piacerebbe vivere in una piccola casa su una scogliera nelle isole Aran, ma io sono sempre sorpresa dalle cose che si riescono a mettere insieme e da come esse soddisfino – sia brevemente o in modi più complessi – e orientino le persone che le fanno. Mi piace l’anarchia che sottende tali sogni³⁶.

Negli anni Novanta l’esposizione, dunque, non è solo un’occasione che fa da cornice all’opera: come afferma Stefania Zuliani, essa

non si limita più ad unire e separare ciò che racchiude ma è un’estensione dell’opera “un supplemento”, per citare Derrida, parergon che non è l’opera ma di essa fa parte, quando non diviene addirittura l’opera stessa. Una mutazione che trova le sue ragioni nelle pratiche artistiche contemporanee, sempre più legate a procedure installative a carattere site-specific o di tipo relazionale³⁷.

Nel 1999 Antonio Presti, attraverso la Fondazione Fiumara D’Arte, inizia ad attuare il suo progetto di riqualificazione del quartiere-satellite progettato negli anni Sessanta da Kenzo Tange: Librino. Un muro di cemento armato lungo tre chilometri fa da spartitraffico tra Viale Castagnola e viale Librino tagliando, di fatto, in due il quartiere. Il teorico politico Wendy Brown ha dimostrato come la proliferazione di muri e barriere nel mondo contemporaneo è più un sintomo di crisi e trasformazione della sovranità dello stato che un segno della sua riaffermazione: il muro, dunque, oltre a dividere simboleggia il tentativo ultimo di conservare lo *status quo*. Aprire un varco, una “porta della bellezza”

³³ A.titolo 1998, p. 15.

³⁴ Perniola 1993, p. 4.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Christov-Bakargiev 2000, p. 14.

³⁷ Zuliani 2012, p. 25.

(fig. 6) ricoprendo il muro con opere e parole dei poeti, coinvolgendo le scuole della città, è un modo di rimarginare la ferita di quel quartiere-ghetto.

Da segnalare, infine, l'attività della galleria Gianluca Collica (ai tempi situata in Via di Sanguiliano 219) che chiude il decennio con la prima personale di Filippo Leonardi, *Contentitori* (fig. 3), e apre il nuovo millennio con la mostra collettiva di Mario Airò, Nel Bochner, Canecapovolto, Liliana Moro, Carmelo Nicosia, Paolo Parisi, Giuseppe Penone, Alfredo Pirri, Maria Serebriakova, Jan Vercruyse e Gert Verhoeven.

4. *La centralità del pubblico nell'opera di Canecapovolto*

Se esiste, l'identità non può essere che mista,
relazionale e inventiva.
Non deve essere una gabbia, quindi, che noi (o
gli altri)
ci siamo eretti attorno.
R. Pinto

Nel 1989 fa la sua comparsa nella tv italiana un nuovo programma: *Blob* ideato dal trio di autori Guglielmini-Ghezzi-Giusti; l'idea è quella di creare delle nuove associazioni di senso – critico – grazie al montaggio di spezzoni televisivi di attualità e d'archivio.

Nel 1992 nasce il collettivo Canecapovolto – Alessandro Aiello, Alessandro Di Filippo ed Enrico Aresu – che durante tutto il decennio promuove il proprio lavoro attraverso la partecipazione a numerosi festival di cinema sperimentale, nazionali e internazionali. Tra le prime realizzazioni del trio catanese, troviamo la serie *Plagium* (fig. 7), opere che attraverso «l'utilizzo del frammento, della decontestualizzazione, della ripetizione, della dissolvenza marcata, del doppiaggio, del sonoro fuori-campo falsamente diegetico»³⁸ compongono un immaginario video-mondo, dove spezzoni di realtà e finzione si fondono e si confondono. È attraverso la tecnica del *détournement* che il collettivo catanese svela i mezzi che la comunicazione di massa utilizza per indirizzare il pubblico verso un (pre)definito percorso di senso.

Ne *La società dello spettacolo*³⁹, Guy Debord mette in moto innanzitutto uno spietato smascheramento della società spettacolare che ha condizionato, nell'ultimo mezzo secolo, la nostra percezione, il nostro rapporto mercificato con la realtà. Ad una prima fase di “spettacolo concentrato”, ossia la manipolazione della realtà fatta dai regimi dittatoriali anche attraverso il

³⁸ Lissoni 1997, p. 23.

³⁹ Debord 2002, p. 65.

cinema di propaganda e il culto della personalità, comincia a prefigurarsi un tipo di spettacolo “diffuso” che trasforma tutto in merce, in un contesto in cui ogni settore dell’esistenza viene ad essere “medializzato”.

Il *détournement* è un metodo de-costruttivo attraverso il quale avanzare un’ampia critica generale alla società attuale. Critica nel suo contenuto, quest’arte diviene critica di per sé nella sua forma. Debord ritiene che il plagio sia un’operazione necessaria implicata dal progresso, al fine di cancellare un’idea falsa e sostituirla con un’idea vera⁴⁰.

Lo spettatore disturbato, bombardato, confuso da suoni discordanti e immagini giustapposte, vede cadere le proprie certezze rispetto a cosa è reale e cosa non lo è:

La parola rivisitata è una delle componenti fondamentali dei *détournement* di Canecapovolto. A volte sembra artificiale, uscita da un programma informatico di scansione vocale; altre ossessivamente autoriflessiva, e compare sin dal titolo come in *La parola che cancella del 1999*⁴¹.

In quest’opera la *voce over* insiste su unico concetto in maniera ossessiva: «Non oltrepasstate mai una parola che non capite. Tornate indietro, trovate la parola non compresa e definitela»⁴².

Ma “definire” è quanto di meno i Canecapovolto amano fare:

il Situazionismo ha insegnato loro a guardare la società attraverso quello spettacolo che “corrisponde a una fabbricazione concreta dell’alienazione” [...] ovvero sia alienare materialmente il fabbricato: in qualche modo è il mandato che quelli di Canecapovolto riconoscono a se stessi⁴³.

I Canecapovolto mutuano dal Situazionismo il rifiuto verso il feticismo della forma e l’attitudine all’evento-incontro, che determina il confronto con il pubblico e la surreale ironia che caratterizza buona parte del loro lavoro:

Canecapovolto forza la presunta naturalità dei linguaggi per espandere provocazioni sensoriali e, congiuntamente, politiche. Una sperimentazione che denuda il dispositivo cinema, l’apparato mediale, l’ingenuità realista, e cerca di svelare significati occulti derivati da accostamenti che lavorano sull’accumulo⁴⁴.

I Canecapovolto mutuano dal Situazionismo il rifiuto verso il feticismo della forma e l’attitudine all’evento-incontro, che determina il confronto con il pubblico e la surreale ironia che caratterizza buona parte del loro lavoro. Ne *Il futuro è Obsoleto* Vito Campanelli nota come la liberazione dello spettatore

⁴⁰ <<http://www.effettonotteonline.com>>, 11.12.2014.

⁴¹ Bertozzi 2013, p. 54.

⁴² Canecapovolto, citazione dal video *La parola che cancella 1999*.

⁴³ Causo 2009, p. 22.

⁴⁴ Bertozzi 2013, p. 54.

possa compiersi solo attraverso l'esperienza del disagio percettivo, un viaggio doloroso privo di scorciatoie seduttive «la ricerca di Canecapovolto appare in un alone di radicalità [...] individuata nel rifiuto verso il Sistema dell'Arte inteso come sistema di intrattenimento e di assuefazione delle masse alle semiotiche»⁴⁵.

Nicolas Bourriaud nel suo fondamentale testo *Post production* descrivendo il lavoro di Parreno, a proposito del plagio, afferma che:

l'imitazione può risultare sovversiva, molto più di tanti discorsi frontali che gesticolano la sovversione [...] È l'inconscio, diceva Lacan, che interpreta i sintomi e lo fa meglio dell'analista. [...] L'inconscio, non è né individuale né collettivo, esiste solo nel mezzo, nell'incontro, che poi è l'inizio di ogni narrativa⁴⁶.

Uno degli aspetti che il critico francese mette in risalto in *Estetica Relazionale* è il progressivo interesse degli artisti per gli aspetti temporali, non intendendo con questo soltanto, meccanicamente, l'intervallo della proiezione del video ma la "situazione" dell'accadere.

Nel lavoro dei Canecapovolto anche il tempo, inteso come tempo delle relazioni, modifica l'opera. È facile vedere di una stessa opera molteplici versioni in cui il montaggio è diverso: più lungo o più audace, questo perché la proiezione è spesso preceduta o seguita da incontri con il pubblico. Lo "spettatore" diviene "attore" e dalla sua risposta, dal suo coinvolgimento, dall'incedere del caso l'opera può essere modificata. In effetti, sono proprio i Canecapovolto che in una conversazione con Annamaria Licciardello affermano che nonostante lo spettatore venga da loro spesso messo a disagio e trattato come una cavia, hanno bisogno del suo contributo attivo perché «lo spettatore è il centro della Rappresentazione. Per questo molto spesso le nostre opere sembrano apparentemente disarticolate, caotiche e aperte»⁴⁷. La "periferizzazione" è avvenuta: la centralità dall'oggetto si sposta al rapporto che si instaura tra l'opera e lo spettatore – cioè l'esterno – e diventa quindi necessario occuparsi dell'adesso, dell'*hic et nunc*: l'opera «si presenta come una durata da sperimentare»⁴⁸.

L'utilizzo costante nell'opera dei Canecapovolto del *found footage* sembra svelare la costruzione di un archivio in *progress*, il cui uso e riuso possa portare a nuove possibili associazioni creative. In *Plagium* si tratta ancora di assemblaggi preordinati, ma lo stoccaggio del loro immenso repertorio audiovisivo porterà gli artisti ad intendere l'opera come portatrice di informazioni che il fruitore possa ri-ordinare.

L'archivio sembra il modello maggiormente in grado – anche sulla scorta dei network informatici – di dar conto di una molteplicità reticolare e dispersa, ad anelli aperti, con

⁴⁵ Campanelli 2003, p. 28.

⁴⁶ Bourriaud 2004, p. 70.

⁴⁷ Licciardello 2009.

⁴⁸ Bourriaud 2010, p. 70.

durate variabili e *time-based*. Il modello dell'archivio in quanto tale è sempre una costruzione a posteriori [...] L'archivio foucaultiano è fatto di elementi eterogenei che mostra come discontinuità e fratture [...] non interpreta il documento, non gli chiede di mostrare le tracce di qualcosa, ma lo elabora, lo distribuisce, lo ordina stabilendo delle serie, e serie di serie⁴⁹.

Nel 2010 il collettivo catanese inizia a costruire il complesso e radicale progetto *Stereo verso infinito* (fig. 8).

Nei primi due lavori, *Stereo #0: 30 drones for television*, (15:00, 2000) e *Stereo #1: Erasing / That thou will*, (17:43, 2002), consistono in 30 brevi sequenze della durata di circa 30" chiamate "droni" (in gergo militare sono gli aerei senza pilota), e concepite sul modello delle poesie Haiku, funzionano, all'interno di una struttura smontabile e rimontabile, sia autonomamente che per famiglie tematiche. Attualmente, il progetto *Stereo Verso Infinito* estende il sistema di catalogazione e classificazione audiovisiva e, attraverso una metodologia affine alla creazione di un "metalinguaggio", mira a formare gli elementi di una sorta di alfabeto. Tutti i singoli "droni", elaborati anche a seguito di collaborazioni con altri artisti e musicisti, o prodotti durante i *workshop*, confluiscono nell'opera e vengono periodicamente prelevati in un numero predeterminato così da comporre una serie di versioni numerate, chiamate *Stereo Unfixed*, che corrispondono ognuna ad una proiezione-evento unica ed irripetibile. Il montaggio degli *Stereo Unfixed* viene modificato ogni 40 giorni producendo un'evoluzione sia orizzontale che verticale del materiale contenuto⁵⁰.

Tornando al latente desiderio di costituire un archivio che si cela dietro molta della produzione di Canecapovolto, secondo Derrida non vi è nessun potere senza il controllo dell'archivio. «La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione». Il filosofo decostruttivista parla dell'industria della memoria come di un'invenzione della modernità sviluppata per colmare il vuoto delle grandi narrazioni dell'età postmoderna.⁵¹ E se le "Grandi Storie" sono crollate insieme al duopolio mondiale sgretolatosi con il muro di Berlino, è attraverso lo stoccaggio, la classificazione, la creazione di archivi in *progress* e la formulazione di nuove possibili micro storie che il collettivo catanese tenta di colmare questo vuoto.

Nelle opere di Canecapovolto, nel loro mondo frammentario, non è esplicitamente denunciato il rapporto con il territorio in cui il collettivo catanese opera. Eppure, esso è molto forte. *Abbiamo un problema* e *L'ultimo luogo comune* – solo per citare gli ultimi lavori – mostrano amici, collaboratori e protagonisti della scena *underground* etnea: nelle sequenze compaiono anche angoli e palazzi poco riconoscibili della città.

In un "drone" di *Stereo verso infinito* si vedono dei ragazzini tuffarsi in mare con le scarpe ai piedi: il piccolo molo da cui si buttano è ripreso molto da vicino, nell'inquadratura stretta non compaiono punti di riferimento. Ma qualunque

⁴⁹ Scotini 2009, p. 103.

⁵⁰ Comunicato stampa *Stereo_Verso infinito*.

⁵¹ Derrida 1996, p. 14.

catanese veda quella scena, non ha dubbi nell'identificare il luogo: S. Giovanni Licuti. Un territorio, quindi, riconoscibile a chi lo abita, a chi lo frequenta e a chi lo vive, ma fatto di facce, di abitudini e di strade che un pubblico non autoctono non identifica.

L'insieme che ne scaturisce crea un nuovo luogo ma porta con sé segmenti di senso e affetti elettivi provenienti dal suo luogo d'origine. La relazione con la città esiste, ma non tutti la vedono. Molti volti che compaiono nelle sequenze montate sono persone conosciute in quei luoghi ed entrate a far parte del *network* di contatti personali e artistici del collettivo catanese. Una città invisibile, dunque, dove agire e interagire: città da mostrare come parte di sé e del tutto, senza sottotitoli e riferimenti espliciti.

In epoca postmoderna il collettivo catanese decide di proporre una visione non univoca; *Stereo verso infinito* è una sorta di *merzbau* che accumula immagini e suoni in luogo di oggetti, lo spettatore può muoversi tra le larghe maglie lasciate dall'artista e cercare di completare il montaggio, dando voce alla propria storia. In un'intervista sul postmodernismo in *Politiche del quotidiano* Stuart Hall dichiara che la distruzione dell'"aura" di Benjamin per mezzo della riproducibilità tecnica «ci introduce in una nuova era a cui non ci si può avvicinare nello stesso modo ricorrendo ai concetti teorici tradizionali. Si deve avviare l'analisi del significato senza il conforto di concluderla, [...] trovare i frammenti, capirne l'assemblaggio.»⁵² Il sociologo giamaicano si rifiuta quindi di credere a quello che sostiene Baudrillard e cioè che non esista il significato, al contrario: aumentando i codici, aumentano i possibili significati.

Tutta l'opera di Canecapovolto è in effetti un continuo *work in progress* che produce con gli scarti nuove prospettive di senso sincronico. Secondo Foucault

alla storia come continuum narrativo-documentario si oppone la "storia generale" che problematizza gli scarti, le fratture, i diversi tipi di relazione esistenti; che rifiuta di riportare i fenomeni ad un unico centro, ad un'unica visione del mondo, ma che dovrebbe invece mostrare tutto lo spazio di una dispersione⁵³.

I primi anni del nuovo millennio portano a un mutamento nel lavoro del collettivo siciliano che decide di uscire dal grande schermo e dalle dinamiche che lo vedono confinato al giro del cinema sperimentale e *underground*.

Il 2001 segna l'inizio del nuovo progetto *Nemico Interno* (fig. 9 e 10): un viaggio psico-geografico in una dimensione urbana nascosta. Durante una passeggiata, attraverso le cuffie dei walkman – oggi lettori mp3 – il collettivo catanese ordina ai partecipanti il modo di procedere sfruttando le probabilità incontrollabili e infinite del caso. Seguendo le loro "false" indicazioni gli intervenuti si aggirano per la propria città soffermandosi su dettagli che non avevano mai notato prima. Al termine della registrazione viene dato

⁵² Hall 2006, p. 184.

⁵³ Foucault 2009, p. 15.

appuntamento a tutti i partecipanti in un luogo e viene chiesto loro di raccontare l'esperienza; l'obiettivo dell'operazione è quello di sperimentare il grado di suggestione sonora, che è al tempo stesso individuale e collettiva, prodotto dalla voce-guida e di stimolare l'intuito dei viaggiatori, la loro capacità di costruire un percorso dominato dalla logica dell'irrazionale.

«La psicogeografia è per i situazionisti lo studio degli effetti precisi che l'ambiente geografico, coscientemente ordinato o no, esercita direttamente sul comportamento affettivo degli individui»⁵⁴. Ispirandosi all'opera *Il Giocatore di Croquet*, Canecapovolto fa un passo avanti: l'intento è quello di “contaminare” idealmente l'intera area nella quale si muovono i partecipanti durante l'audio-percorso. Per tutta la durata dell'(auto)performance si sviluppa quello che definisco processo di “anarchia controllata”; gli “attori inconsapevoli” si perdono nella città e si pongono delle domande, mettono in dubbio le parole degli artisti cercando di capire cosa sia incidentale e cosa previsto. In un regime di semi casualità e di apparente dittatura, Canecapovolto riesce nell'impresa di ridefinire lo spettatore/attore che, libero dalle pressioni giornaliera, dalle aspettative sociali e dalla velocità della vita contemporanea, si ritrova a osservare con attenzione il percorso e le persone, a porre in discussione le proprie certezze. Guattari riconosce il ruolo dell'opera artistica come elemento “terapeutico”, atto a stimolare positivamente la soggettività per «liberarla dall'alienazione e omologazione tipiche della realtà capitalistica». Gli artisti etnei “capovolgono” il concetto di libertà situazionista e, introducendo il controllo arbitrario e casuale, riescono a creare luoghi ed esperienze nuove, ancora una volta il *random* si rivela una delle loro armi vincenti. Come per De Certau, per il collettivo catanese, concepire lo spazio camminando è un modo per sfuggire al controllo di chi ha disegnato la città, attraverso astuzie locomotorie, così da contribuire ad una continua riformulazione della sua storia⁵⁵.

Il progetto *Hologram* (fig. 11, 12 e 13) si sviluppa a partire dal 2010, anno in cui viene per la prima volta ospitato dal Museo di Palazzo Riso a Palermo in una mostra a cura di Helga Marsala. Ci sono state finora tre realizzazioni dell'opera, in luoghi e circostanze diverse, mai uguali a se stesse: dopo quello di Palermo, *Hologram_Bologna* e *Hologram_Scafati*, quest'ultimo realizzato nel 2012 a cura di Katiuscia Pompili.

Hologram è un progetto installativo che espone idealmente e materialmente, affetti e opere di una piccola comunità artistica di Sicilia. È un contesto caotico e fitto di sovrapposizioni, privo di montaggio, che chiede di essere vissuto e ricomposto. Come in un ologramma, quei paesaggi e popoli della Sicilia che ci illudiamo di conoscere attraverso una serie interminabile di luoghi comuni, vengono trasferiti all'interno dello spazio espositivo⁵⁶.

⁵⁴ Bourriaud 2010, p.14.

⁵⁵ De Certau 2010.

⁵⁶ Comunicato stampa *Canecapovolto, Hologram Palermo*.

L'opera consta in una sorta di stanza installativa in cui il lavoro di artisti – e non solo – affini intellettualmente o affettivamente a Canecapovolto viene esposto senza un criterio gerarchico. Il risultato è un'opera unica in cui suono e frammento dominano l'insieme caotico e intensamente stimolante.

Il *project show Hologram* è un'opera in continuo mutamento che prende le mosse dalla *Carte du pays de la Tendre* (fig. 14) – mappa del paese della Tenerezza – una mappa immaginaria creata da Madaleine de Scudéry nel 1654 e rappresentata graficamente da un'incisione di François Chauveau. In questa cartina gli affetti e le emozioni assumono una forma topografica. La mappa era una carta di evoluzioni relazionali che raffigurava rapporti intellettuali ed emozionali tra amiche. «Attraversare quel territorio significa immergersi nel flusso e riflusso di una psicogeografia personale e tuttavia sociale»⁵⁷. Ispirandosi alla mappa affettiva, gli artisti, relazionandosi in fase di creazione, hanno deciso cosa mostrare per realizzare un progetto unico. Le opere si sono assemblate tra loro nello spazio, il movimento effettuato dallo spettatore all'interno della stanza dona vita all'installazione: l'insieme frammentato agisce sul pubblico in maniera inaspettata.

Il lavoro di Canecapovolto ripropone la volontà tipica dell'arte relazionale di creare comunità aperte alla condivisione non solo attraverso l'arte ma attraverso l'evento mostra. Il critico francese Nicolas Bourriaud sostiene che «la mostra sia diventata l'unità di base a partire dalla quale è possibile concepire relazioni fra l'arte e l'ideologia che le tecniche comportano, a scapito dell'opera individuale»⁵⁸. Nel processo artistico si parla spesso di relazione quando il pubblico – seguendo delle istruzioni, o degli ordini – entra in contatto con l'opera d'arte, attivandone funzioni o alterandone forma e/o contenuti. Secondo questo principio anche un cartello di avvertenze posto in un luogo “istituzionale” pone delle problematiche relazionali. Davanti alla scritta “Non toccare” come si comporterà il pubblico? L'opera d'arte cosiddetta *relazionale* svolge in realtà la funzione di *interstizio*, muovendosi in uno spazio in cui si creano alternative di vita possibili.

Canecapovolto agisce nel suo personale interstizio utilizzando lo slittamento di senso, il paradosso e il suono. *Hologram*, portando dentro la sua opera tutta la sua “famiglia”, individua la relazione nel “processo artistico”. Il gruppo di artisti, curatori, musicisti provenienti da Catania porta con sé un percorso parallelo che il pubblico è libero di condividere o meno, la relazione sta nella libertà di scegliere se e come prendervi parte. Se Baudrillard sostiene che il pubblico oppone una resistenza passiva all'estetizzazione totale del mondo e il suo coinvolgimento nell'universo estetico non porta comunque a

⁵⁷ Bruno 2006, p. 47.

⁵⁸ Bourriaud 2010, p. 14.

nessun cambiamento⁵⁹, Bourriaud ribatte invece che «il senso è il prodotto di un'interazione fra l'artista e l'osservatore, e non un fatto autoritario»⁶⁰.

Nel lavoro dei Canecapovolto fin qui analizzato, emerge la volontà di decentrare il ruolo dell'autore in favore dell'interpretazione del pubblico. Il riferimento all'intenzionalità autoriale quale criterio d'interpretazione dell'opera presente nella teoria di Arthur Coleman Danto, secondo cui «l'autore è l'*auctoritas* che funziona come limite teorico dell'identità dell'opera»⁶¹, mostra qui – come in altri casi – i suoi limiti. Secondo Barthes, invece, il «luogo dove la molteplicità si riunisce non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore [...] l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione»⁶². In tutta la produzione del collettivo catanese c'è il proposito di definire come “centro” il pubblico, ponendo in quella che metaforicamente possiamo definire “periferia” non solo l'autore ma anche il concetto di operafeticcio. L'agire collettivamente, la scelta di annullare la soggettività in favore di un nuovo e anonimo organismo a più teste, colloca anche il risultato dell'opera in un immaginario luogo defilato al cui centro si situa il processo di creazione e di relazione con lo spettatore-attore.

5. *Il nuovo sguardo in Canecapovolto*

La disposizione prospettica di un dipinto doveva regolarsi sul punto effettivamente occupato dallo spettatore [...] oppure avrebbe fallito chiedere allo spettatore di adattarsi alla disposizione adottata dal dipinto?⁶³

E. Panofsky

Il campo della visione oggi, “l'epoca delle immagini”, costituisce una sorta di terreno di scavo archeologico⁶⁴: la visione costituisce, infatti, un territorio da ridefinire anche alla luce delle problematiche collegate alle rapide evoluzioni tecnologiche e alle loro conseguenze, che vanno sotto il nome di *Digital Divide*.

Performance art, social practice, assemblage-based sculpture, painting on canvas, the “archival impulse”, analog film, and the fascination with modernist design and architecture: at first glance, none of these formats appear to have anything to do with digital media [...] But when we examine these dominant forms of contemporary art more closely,

⁵⁹ Baudrillard 2013, p. 65.

⁶⁰ Bourriaud 2010, p. 78.

⁶¹ Danto 2008, p. 157.

⁶² Barthes 1988, p. 56.

⁶³ Panofsky 1961, p. 46.

⁶⁴ Virilio 2007, p. 11.

their operational logic and *systems of spectatorship*⁶⁵ prove intimately connected to the technological revolution we are undergoing⁶⁶.

In che modo il digitale cambia il nostro rapporto con l'oggetto, con il dispositivo, con il media? E in che senso i media digitali rimettono in gioco la logica e il sistema della spettatorialità (e conseguentemente della visione)? In questo panorama si delinea la necessità di riconfigurare le relazioni tra soggetto osservatore e modi di rappresentazione. La smaterializzazione delle immagini, la loro fruizione sensoriale, la moltiplicazione potenzialmente illimitata degli accessi alla visione, trasformano l'identità e le funzioni del pubblico.

I media digitali hanno iniziato a modificare molti dei nostri presupposti riguardanti la rappresentazione visiva, in ragione del fatto che l'immagine non è più necessariamente legata ad un "referente", un qualcosa che è esterno ad essa e presente nel mondo reale. Un oggetto, divenuto immagine⁶⁷, acquisisce uno statuto ontologico nel momento in cui muta la funzione della rappresentazione all'interno della società; le tecnologie digitali, da semplici protesi sono diventate linguaggi universi simbolici dotati di una potenza metaforica in grado di trasferire l'esperienza visiva da una forma all'altra.⁶⁸ Nel momento in cui i media perdono il loro statuto di "mediatori", per divenire "produttori", la rappresentazione finisce per sostituire l'oggetto che rappresenta, e si viene a nascondere il lavoro sotteso alla rappresentazione stessa: un esempio per tutti, la parzialità del punto di vista da cui l'immagine scaturisce. «Un'immagine» afferma Ejzenstejn⁶⁹ «per essere tale, deve sempre essere montata». La confusione tra l'oggetto e la sua immagine occulta la fonte del potere che costruisce l'immagine stessa. E' in questo passaggio che l'interpretazione costruita del fatto, trasformato in qualcosa di fisso, l'immagine appunto, rischia di venir confuso con le verità molteplici e contraddittorie del mondo contemporaneo e della vita quotidiana: una falsa oggettività che diviene più credibile di una soggettività plurale ma dispersiva e dispersa. La riproducibilità potenzialmente infinita offerta dalle tecnologie digitali ha trasformato lo spettatore in «un terminale adatto non più

⁶⁵ Corsivo mio.

⁶⁶ Bishop 2012.

⁶⁷ «Col termine immagine s'intende in primo luogo la riproduzione di qualcosa [...] "Immagine" non significa qui qualcosa come imitazione, ma ciò che è implicito nell'espressione: aver un'idea fissa di qualcosa. Aver un'idea fissa di qualcosa significa: porre innanzi a sé l'ente stesso così come viene a costituirsi per noi e mantenerlo costantemente così come è stato posto. Manca però ancora dell'immagine una determinazione essenziale [...] Quando il mondo diviene immagine, l'ente nel suo insieme è assunto come ciò in cui l'uomo si orienta, e quindi come ciò che egli vuol portare innanzi a sé e avere innanzi a sé; e quindi, in senso decisivo, come ciò che vuol porre innanzi a sé, rappresentarsi. L'ente nel suo insieme è perciò visto in modo tale che diviene ente soltanto in quanto è posto dall'uomo che rappresenta e produce. Il sorgere di qualcosa come l'immagine del mondo fa tutt'uno con una decisione essenziale intorno all'ente nel suo insieme. L'essere dell'ente è cercato e rintracciato nell'essere rappresentato dell'ente». Heidegger 1999, pp. 86-88.

⁶⁸ Marramao 2003, p. 24.

⁶⁹ Ejzenstejn 2004, p. 16.

a vedere, ma a visionare»⁷⁰. Ad una ipertrofia delle immagini e della visione, corrisponde paradossalmente un accecamento (estetico) della società: in essa è «annullata la nostra capacità di distanziarci di fronte all'immagine, che ci avvolge (e ci travolge) desertificando ogni spazio e ogni critica dello sguardo»⁷¹.

Pensiamo allo spettatore "classico": la sua condizione iniziale è fragile, non può parlare, non può toccare i personaggi del film, non può muoversi, l'insieme delle sue facoltà è ristretto [...] Questa impotenza mette in gioco una dimensione di pulsione scopica, lo spettatore vuole vedere tutto. Il cinema può assecondare questa ansia o frustrarla. La lotta è tra un sistema di pulsioni che non vuole essere controllato e la necessità sociale del controllo⁷².

È un'epoca votata alla spettatorialità, dunque, ma una spettatorialità debole, fragile, passiva nei confronti dei messaggi che vengono veicolati attraverso l'immagine che è espressione dei poteri dominanti:

Gli occhi della nostra epoca vogliono sempre più vedere ed essere visti [...] hanno spinto il visibile oltre l'invisibile, il micro nel macro, hanno apparentato il vedere con il potere, l'iconografico con il pornografico. Tuttavia in questo trionfo dello sguardo e delle immagini, emerge forte in noi una necessità contraria⁷³.

Il compito della compagine artistica consiste oggi proprio nel preservare l'idea di una soggettività attiva che non consenta ad un messaggio pervasivo proveniente dal centro, espressione di un potere istituzionalizzato, di esercitare una volontà di potenza nascosta sotto il velo di una oggettività "necessaria".

Mario Perniola⁷⁴ ha individuato due atteggiamenti opposti degli artisti nei confronti dei mezzi di comunicazione di massa: alcuni sono sottomessi alle leggi del mercato, cercano il consenso della critica e producono le loro opere anche spinti dall'intenzione di stimolare l'attenzione dei riflettori; altri artisti lavorano "nell'ombra" rifuggendo l'esposizione ai *mass media*.

Negli anni Novanta si moltiplicano i fenomeni delle identità collettive che sotto un unico nome nascondono personalità e identità artistiche diverse. Barthes come Foucault, dal loro punto di vista post-strutturalista, già negli anni Sessanta si erano indirizzati verso una riflessione sulla presunta morte dell'autore: poiché è lo spettatore che diviene il luogo ultimo in cui la molteplicità delle scritture all'interno di un testo si concentra, il mito romantico dell'autore, inteso come genio creativo, perde d'importanza e tende progressivamente a scomparire.

Il collettivo Canecapovolto segue con decisione la seconda tra le opzioni delineate da Perniola. Essi stessi sono intervenuti più volte sull'argomento per chiarire quale è la posizione dell'artista e del sistema dell'arte nei confronti del

⁷⁰ Sossai 2008, p. 31.

⁷¹ Virilio 2007, p. 20.

⁷² Comolli 2006, p. 99.

⁷³ Rosa 2009, p. 157.

⁷⁴ Perniola 2000.

potere: gli artisti danneggiano la società nel momento in cui sono sostenuti dal potere, poiché il potere sostiene l'arte che gli rende omaggio. Dunque tale stato di cose spinge l'artista a costruire immagini che sostengono lo *status quo*, posizionando lo spettatore làdove vuole il potere. Soddisfacendo però il desiderio da cui nasce l'esigenza creativa, questo tipo di arte finisce per mistificarla ontologicamente: «L'arte come la religione nasce da un desiderio non soddisfatto.»⁷⁵ Il riferimento è contenuto all'interno de *La pittura "presagista" di Luigi Battisti*, opera realizzata dai Canecapovolto nel 1997.

Il lavoro cerca il *non sense* tra immagine e suono per risvegliare la sensibilità estetica occultata dello spettatore, scavando negli interstizi di due concezioni opposte dell'arte e del ruolo che l'artista riveste all'interno della società: l'immagine è fissa su un uomo mascherato in bagno, mentre la *voce off* discorre aulicamente di arte con un monotono e altisonante tono da documentario didattico. Così il sonoro sembra sostenere il cartello con una citazione da Malraux che, deciso, esprime la sua opinione sulla separazione tra l'Arte e la Politica, unione che renderebbe impura l'arte stessa. Il suono d'ambiente alla fine del video sembra ricollegarsi alla spoetizzante immagine quotidiana della colonna visiva.

Il legame esplicito col Situazionismo del lavoro dei Canecapovolto è stato sottolineato più volte nei testi di Aprà⁷⁶ e Palmerino⁷⁷ dedicati al collettivo; Di Marino⁷⁸ e Sossai⁷⁹, in un'ottica di più ampio respiro, si soffermano invece sull'operazione concettuale sottesa al lavoro degli artisti catanesi. Il debordiano *détournement*⁸⁰, la "ricontestualizzazione" al centro della dottrina situazionista, è uno strumento che mira a smascherare la mistificazione delle immagini, attuando un capovolgimento di senso, per rendere libera la costruzione della vita quotidiana.

«Oggi il video si confronta criticamente (e spesso si costruisce in opposizione) con l'ordine audiovisivo mondiale» in cui ha prevalso l'artificio narrativo *mainstream* insieme al sistematico occultamento di notizie o ad una loro interpretazione guidata. La moltiplicazione sempre più accentuata della possibilità di accesso alla visione trasforma lo spettatore in un "terminale" destinato non a vedere, ma a "visionare", comportando un processo di relatività del senso a cui si oppongono sia il video d'artista che il cinema non commerciale. Il lavoro dei Canecapovolto mira a coinvolgere lo spettatore e posizionarlo al centro dell'opera, opponendosi al processo di relativizzazione del senso e funzionando in senso opposto.

⁷⁵ Campanelli 2009, p. 34.

⁷⁶ Aprà 2009, pp. 10-12.

⁷⁷ Palmerino 2008, pp. 145-156.

⁷⁸ Di Marino 2003, p. 143.

⁷⁹ Sossai 2002, pp. 85-86.

⁸⁰ Ghezzi, Turigliatto 2001, p. 54.

«Nella comunicazione critica che Canecapovolto propone, audio, video e didascalia non si sommano semplicemente tra loro, ma piuttosto si scontrano e si confrontano, per offrire al fruitore nuove interpretazioni dei singoli messaggi separati»⁸¹. Attraverso la collisione semantica tra colonna audio e video, la comunicazione critica dei Canecapovolto provoca uno slittamento dei contenuti dell'informazione, infrangendo il messaggio massmediatico utilizzato come strumento di potere.

Gli stereotipi sono strumenti costruiti e utilizzati dai centri del potere per incanalare il consenso e guidare le masse. Il termine "stereotipo" deriva dalle parole greche "stereos" (duro, solido) e "typos" (impronta, immagine, gruppo), quindi "immagine rigida". Lo stereotipo è la visione semplificata e largamente condivisa su un luogo, un oggetto, un avvenimento o un gruppo riconoscibile di persone accomunate da certe caratteristiche o qualità. L'immagine stereotipata è un'immagine simbolica che punta alla completezza a discapito della complessità dei significati dell'oggetto che rappresenta. Al contrario, un'immagine complessa è un'immagine centrifuga che accumula tutta una serie di significati e funzioni (mostrativi, narrativi e simbolici), attraverso figure quali la metafora, oppure il cortocircuito dell'ironia. Anche l'immagine completa funziona in senso simbolico, ma in direzione opposta, centripeta e riduttiva, che mira a chiudere i significati sottesi all'oggetto che rappresenta. Lo stereotipo è ciò che resta al termine di metonimie successive: un oggetto "saputo" anziché un oggetto di conoscenza, un luogo "comune", piuttosto che il luogo di una "comunità".

Puntelli per scardinare la continuità delle immagine stereotipate sono le metafore visive, immagini simboliche che funzionano in senso centrifugo, moltiplicando e stratificando significati diversi che si prestano ad una molteplicità di interpretazioni. Le metafore costituite dalle sequenze di esperimenti sugli animali (il topo che corre sul filo di Uomo massa e la colomba nello studio in *L'attacco col fuoco*) o della loro cattività, come i cavalli nelle stalle o gli uccelli nella voliera di *Uomo massa* creano un parallelo con la vita dell'uomo contemporaneo: «per il popolo, in ogni epoca il concetto di "vita" ha significato: limitazione, obbligo, dipendenza»⁸², come recita il cartello presente nel video. Attraverso strategie che vanno dal *détournement* al *décadage*, dal montaggio politico all'invisibile (film acustico), dall'oggetto trovato al falso *found footage*, le opere del collettivo vogliono rendere lo spettatore il luogo di produzione di un nuovo senso, libero dai condizionamenti dei mass media e dai poteri che li dirigono e impongono il proprio controllo sull'anonimo "utente". I poteri costituiti verso cui è diretta la critica dei Canecapovolto sono principalmente: il potere religioso in *L'attacco col fuoco* (1997), *Dio del Male* (2005), *Uomo Massa* (2007); il potere politico (lo Stato soprattutto in relazione alla guerra) in *Ron Hubbard Loop* (1996), *Impero* (2003), *The Pentagon TV Commercials*

⁸¹ Campanelli 2009, p. 30.

⁸² Cartello presente in *Uomo massa*.

(2004), *An Example of Just and Fair Punishment* (2006); il potere massmediatico e la pervasività della cultura pop, soprattutto musicale, come ad esempio in *Pop Evil Culture* (1996) o *Unclean Pop* (1997).

Nel lavoro dei Canecapovolto, Sandra Lischi⁸³ ritrova soprattutto un richiamo al potenziale eversivo delle avanguardie storiche, in particolare al lavoro di Duchamp, per l'attenzione alla decostruzione e ricostruzione dei significati sottesi al lavoro sull'immagine. Il processo di decostruzione tende alla rifondazione dello sguardo, un nuovo sguardo, grazie alle operazioni critiche sul suono, il gesto, la parola. La dissonanza mette a disagio lo spettatore e crea uno spaesamento: lo delocalizza per spostarlo dalla periferia al centro dell'opera.

Si immagini un occhio non limitato da artificiali leggi prospettiche, un occhio non pregiudicato da logiche compositive, un occhio che non risponda al nome di una qualsiasi cosa, ma debba conoscere ogni oggetto incontrato nella vita attraverso un'avventura percettiva [...] si immagini un mondo vivo di oggetti incomprensibili e luminosi di una varietà senza fine di movimenti e di innumerevoli gradazioni di colori. Si immagini un mondo prima de "al principio era la parola"⁸⁴.

Le strategie linguistiche utilizzate dal collettivo catanese per mettere in moto la comunicazione critica sono varie e contrapposte: da una parte troviamo l'uso di figure dell'accumulo, l'utilizzo e l'accostamento di immagini trovate, la ripetizione; dall'altro si delinea un'attrazione verso i bordi dell'immagine e lo svuotamento del quadro grazie all'utilizzo di figure dell'assenza come la voce *over* o il *décadrage*, fino a spingersi verso un annullamento della visione stessa nei film acustici.

Tra le figure dell'accumulo rinveniamo l'uso di quella che gli artisti stessi hanno definito una "versione tridimensionale"⁸⁵ del *found footage*: questa consiste nell'inserimento di materiali visivi preesistenti e contemporaneamente in un'operazione di ricontestualizzazione che crea nuovi significati, attraverso la combinazione e lo scontro tra la colonna video, la colonna sonora e la parola visualizzata. In generale, tutti i film di *found footage*, mostrando la loro essenza, producono un effetto autoriflessivo che crea una pausa nella fruizione, consentendo di interrompere la circolazione delle immagini massmediali e soprattutto la loro ricezione acritica. Tali immagini si mostrano come "riciclate", sia che vengano presentate nella loro forma originale, sia che vengano riscritte o rigirate e presentate in nuove forme. L'esibizione dei significati temporali e spaziali precedenti che le immagini di repertorio inseriscono nelle opere video che utilizzano il cinema come "oggetto trovato", mirano ad aprire il senso centripeto delle immagini stereotipate e a moltiplicarlo, costruendo un oggetto complesso. In questo senso il microcosmo dell'opera risulta stratificato

⁸³ Lischi 2009, pp. 16-18. Il collettivo catanese nelle prime opere s'ispira ai lavori di Brakhage, a cui si riferiscono direttamente nel lavoro del 1992 *Scraps Brackage Stolen*.

⁸⁴ Brakhage 1970, p. 55.

⁸⁵ Di Marino 2003, p. 143.

laddove materiali, che già possedevano una vita propria e avevano posseduto un significato, trasferiti in un nuovo contesto riposizionano il lavoro e ne “ricaricano”⁸⁶ il senso: l’opera riesce così a riempire di un nuovo significato il proprio dispositivo.

Da questo punto di vista, l’impiego delle immagini cinematografiche “trovate” può essere avvicinato al ready-made duchampiano: così come il ready made è il tentativo di cogliere (non la cosa in sé) ma la disidentità della Cosa nell’identità dell’arte, allo stesso modo l’impegno di sequenze preesistenti testimonia il tentativo di introdurre l’identità culturale del cinema nella devastante disidentità esperienziale⁸⁷ del video, per edificare una sorta di tertium, un’identità disidentica da sé stessa⁸⁸.

Strumento che consente la moltiplicazione e l’accumulo è la ripetizione, che è stata un campo di sperimentazione molto produttivo nell’opera *La parola che cancella* (1999) e in *Ron Hubbard Loop* (1996). Come gli artisti spiegano in un’intervista:

La ripetizione è fondamentale per dare veridicità ad una informazione, ancor più se falsa, visto che si sostituisce alla dimostrazione, e (allo stesso tempo) un’immagine di un evento di dubbia realtà, se opportunamente ripresa e ripetuta da diversi media, diventa prova inconfutabile della veridicità che rappresenta. Credo che siano motivi sufficienti per giocare ancora a lungo sulla ripetizione. La ripetizione è una tecnica espressiva molto interessante, innanzitutto perché una singola consonante e microstruttura assume sembianze diverse⁸⁹.

Per il collettivo catanese, uno dei momenti fondamentali del funzionamento dell’opera è costituito dal montaggio, considerato come vero e proprio “atto politico”. La possibilità che l’opera concede allo spettatore di rimontare da sé, durante la ricezione, le informazioni fornite dal sistema dei media, viene inteso come atto politico proprio in quanto potenzialmente sovversivo e capace di mettere in moto una comunicazione critica.

Alla funzione politica del montaggio, corrisponde anche una sua apertura. Anche in Ejzenstejn⁹⁰ troviamo una concezione analoga del ruolo politico del

⁸⁶ «Le immagini vengono consumate alla velocità della loro rendita economica, e l’artista produce continuamente ossigeno per questo sistema. Il riutilizzo di immagini preesistenti vorrebbe andare nella direzione opposta, ma bisogna fare attenzione al risultato finale [...] Nella manipolazione di materiali preesistenti il nostro interesse non sta nella creazione di nuove immagini, il che sarebbe estremamente rassicurante. Si tratta, piuttosto, di svelare significati occulti derivanti da accostamenti che lavorano sull’accumulo, ma conservano sempre i significati degli originali. Riutilizzare in un montaggio scrittura, immagini, musiche non-originali significa produrre nuove forme di vita, ricaricare materiali che ancora trasportano i loro significati originari, aree temporali, etiche, ecc..., ancora ricchi di fascino» (Campanelli 2009, p. 32).

⁸⁷ Rispetto al cinema e alle costrizioni produttive che sono connaturate alla sua macchina complessa, «Il video non è per la realtà un modo di essere presente, ma mille modi per le immagini di essere altrove».

⁸⁸ Senaldi 2008, p. 182.

⁸⁹ Campanelli 2009, p. 34.

⁹⁰ Ejzenstejn 2004.

montaggio ma, a differenza di Canecapovolto, il lavoro sotteso al montaggio teorizzato dal cineasta russo agisce al fine di costruire un senso chiuso. Nell'ottica della dialettica hegeliana abbracciata dal teorico sovietico, infatti, il montaggio ha uno scopo decostruttivo e ricostruttivo, che alla fine del suo lavoro restituisce un senso nuovo, risultato del momento finale della sintesi.

I Canecapovolto concepiscono l'idea di un montaggio aperto, potenzialmente infinito, che viene rimesso in gioco dalla partecipazione dello spettatore, che lo riposiziona al centro dell'opera e che muta incessantemente durante la/le fruizioni dell'opera in contesti e momenti diversi:

in fondo il vero *final cut* è prodotto dalla percezione-comprensione-memoria dello spettatore e, sinceramente, ci sembra l'unica cosa veramente interessante. In quest'ottica, è interessante sottolineare la posizione dello Spettatore che, messo in condizione di elaborare un "montaggio possibile", passa da Oggetto (passivo) a Soggetto (attivo)⁹¹.

Mettere in discussione la centralità dell'ordine audiovisivo si trasforma, sul piano del linguaggio (visivo), nella predilezione verso meccanismi che turbano e mettono in crisi la rappresentazione centrale e prospettica, delocalizzando l'oggetto dello sguardo, attraverso l'uso sistematico del *décadrage*, e di altre figure dell'assenza⁹², come la *voce over*, o di figure duplici che contemporaneamente uniscono e dividono come la dissolvenza o la sovrimpressionazione.

Il *décadrage* consiste nella deviazione dell'inquadratura dal centro del quadro, che nella rappresentazione classica è occupato da una presenza simbolica. L'occhio abituato ad andare al centro e a trovarvi qualcosa di significativo, perplesso e spiazzato, defluisce ai bordi dell'inquadratura: verso quella sua periferia dove qualcosa, forse, è ancora presente.

Ad esempio, rileviamo un uso insistito e sistematico del *décadrage* in *Unclean Pop*, lavoro del 1996 che appartiene alla serie *Plagium*. Sullo schermo compare una sequenza girata in un cimitero: una donna, il cui volto è nascosto da un velo scuro e impenetrabile, si reca nei pressi di una tomba. Sorpresa, essa viene scacciata da un uomo che le porge un cesto pieno di organi. Il volto del personaggio è tagliato dai bordi dell'inquadratura e l'uomo stesso si presenta di spalle, occultando la sua identità, ripetuta (forse) da una fotografia in bianco e nero appuntata sulla giacca dell'elegante completo. In fondo «fotografiamo quello che vogliamo ricordare, fotografiamo quello che vogliamo dimenticare»⁹³ e l'azione stessa compiuta dalla macchina fotografica, che sottrae attraverso lo scatto una frazione di tempo dal *continuum*, è un'azione mortifera. «I *décadrages* rendono il quadro il luogo di un mistero, di una narrazione interrotta e sospesa, di una domanda eternamente senza risposta»⁹⁴.

⁹¹ Campanelli 2009, p. 30.

⁹² Vernet 2008.

⁹³ Come recita un cartello nel lavoro *L'ultimo luogo comune* (2013).

⁹⁴ Aumont 1989, pp. 79-85.

Allo stesso modo, le immagini che concludono *Uomo Massa* costituiscono una negazione nei confronti dello sguardo. L'uomo senza volto, di spalle, in parte nascosto dal cappello, si nega allo spettatore e si confonde (forse si nasconde) nella sagoma informe, che potrebbe anche essere un fantoccio o un manichino prodotto in serie (fig. 15). In fondo «L'uomo massa si sente a suo agio nel riconoscersi identico agli altri»⁹⁵.

Nello stesso senso funziona il *collage* con cui si conclude l'opera, che ci mostra contemporaneamente un uomo vestito di tutto punto con un bastone, la cui figura risulta tagliata all'altezza delle spalle e, in basso, l'immagine di un giovane atletico accucciato a cui uno strappo ha eliminato la testa.

«Il *décadrage* è una perversione, che mette un punto d'ironia sulla funzione del cinema, della pittura, come della fotografia, in quanto forme di esercizio di un diritto di sguardo»⁹⁶, diritto collegato alla soddisfazione di un desiderio, frustato, di una visione continua, totale e completa.

Nella selezione delle *location* di *L'amara vittoria del situazionismo* e di *Uomo massa*, la scelta di luoghi insoliti e lontani dal panorama urbano e dai suoi stereotipi visivi, testimonia una certa attrazione per il vuoto: spiagge, boschi, edifici abbandonati, chiese vuote, rovine semi diroccate. Sono tutti luoghi dove la presenza umana è in negativo, luoghi caratterizzati dall'assenza. In particolare il bosco è un luogo che ritorna nei lavori che abbiamo citato sopra. Nel *Plagium* del 1997, il bosco fa da sfondo ad una conversazione tra un uomo e un bambino, imperniata su argomenti banali. Il secondo interlocutore è inghiottito dal fuori campo e tutto ciò che possiamo sapere di lui passa attraverso il canale uditivo mediato dalla *voce over*. «Il bosco nasconde e protegge, ma il bosco divora chi ha paura di lui» afferma l'uomo massa, nell'opera realizzata dieci anni dopo. Il doppio statuto del bosco oscuro si mostra nella sua alterità. Lo spazio, senza padroni politici o religiosi, della rappresentazione contemporanea è portatore di lacune, di sollecitazioni dell'invisibile e del rappresentato, in un gioco che evoca il nascosto e la relazione mutevole della verità con il sapere e il potere. Il bosco/natura nella sua alterità, che lo differenzia dal mondo contemporaneo, può rappresentare un rifugio verso cui correre; ma la natura può anche non riconoscere l'uomo massa, che teme il rimosso che si cela sotto le fronde di un luogo che non appartiene all'uomo e non è dominato da lui: il bosco può non volere l'intrusione dell'uomo-massa e dunque respingerlo.

In senso più ampio la messa in discussione della centralità della componente visiva apre la strada alla sperimentazione sul suono. Il cammino verso un nuovo tipo di sguardo passa attraverso la negazione della visione e la messa in primo piano del sonoro, che dirige la narrazione come voce fuori campo e costruisce lo spazio come suono d'ambiente. «Restringendo il campo sensoriale unicamente

⁹⁵ Cartello contenuto nell'opera.

⁹⁶ Vernet 2008, p. 80.

alla vista e all'udito è possibile rilevare come il sistema delle comunicazioni, tra i due sensi oggi predilige senza dubbio la vista»⁹⁷.

Le connessioni dell'occhio e dell'orecchio con i loro oggetti creano dei rapporti sociologici che funzionano in maniera estremamente diversa. Se l'orecchio offre una manifestazione dell'uomo confinata solo nel tempo, l'occhio consente di cogliere la forma durevole della sua essenza in un concentrato contemporaneo di tempi stratificati. D'altra parte, l'udito presenta una caratteristica che lo differenzia dallo sguardo: siccome è più facile possedere (e desiderare aggiungerei noi) ciò che è visibile, l'udito finisce per essere meno legato all'idea di possesso, poiché «ciò che è soltanto udibile è già passato con il momento della sua presenza e non garantisce alcuna proprietà»⁹⁸.

I "film" acustici delocalizzano l'oggetto dello sguardo: l'annullamento della visione tuttavia non è totale e irrevocabile, poiché l'opera finisce per ricostituirsi attraverso la colonna sonora che ri-costruisce il perduto oggetto dello sguardo attraverso il lavoro mentale dello "spettatore". Così al pubblico viene concessa la possibilità fisica di relazionarsi con l'opera contemporaneamente agli altri, creando una fruizione condivisa. In normali circostanze è difficile che si possa avere la stessa impressione visiva di un'opera, mentre diviene interessante sperimentare in che modo funzioni la relazione tra impressione uditiva singola e collettiva.

Il cinema ha lottato anni per dimostrare che non era solo spettacolo ma arte. Il video sta lottando per dimostrare che non è solo arte ma anche progetto di una spettacolarità nuova e diversa. Quella del sogno di mondi altri, quella della visione poetica, del piacere, del lavoro mentale e del coinvolgimento di tutti i sensi: il piacere dello spettacolo mai visto, mai sentito, mai pensato⁹⁹.

Riferimenti bibliografici / References

- A.titolo (1998), *Dopo Paliano*, in *I libri di Zerynthia. Oreste uno*, a cura di G. Norese, Milano: Edizioni Charta, pp. 15-18.
- Agnoletto M. (2005), *Una città-acquario*, «Gomorra», VIII, n. 1, pp. 16-23.
- Agnoletto M. (2013), *Sei domande al margine. Intervista a Matteo Agnoletto*, <<http://diaridibordi.wordpress.com/2013/09/24/6-domande-al-margine-intervista-a-matteo-agnoletto>>, 11.12.2014.
- Arnheim R. (2011), *The power of the Center: a study of composition in the visual arts*, Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1982; trad. it. *Il potere del centro*, Milano: Abscondita, 2011.

⁹⁷ Campanelli 2009, p. 34.

⁹⁸ Simmel 1983, pp. 553-554.

⁹⁹ Lischi 1996, p. 17.

- Ault J. (1981), *Public Art*, <<http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/ault.htm>>, 11.12.2014.
- Aumont J. (1989), *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris: Edition de Minuit.
- Bagnasco G. (2012), *La molteplicità delle espressioni assunta dalla Public art attraverso lo studio di esempi realizzati in Sicilia*, tesi di laurea in Economia e gestione delle arti e attività culturali, relatore Prof. G. Patelli, Università di Venezia.
- Barbagallo S. (1994), *La Nuova Avanguardia, Faggh-Hi*, Catania: catalogo della mostra autoprodotta.
- Barthes R. (1988), *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil 1984; trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino: Einaudi, 1988.
- Baudrillard J. (2012), *La sparizione dell'arte*, Milano: Abscondita.
- Baudrillard J. (2013), *Complot de l'art*, «Libération», 20 maggio 1996; trad. it. *Il complotto dell'arte*, Milano: SE, 2013.
- Bertozzi M. (2013), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia: Marsilio.
- Bianco E. (1998), *Introduzione*, in *Mappe percorsi urbani 1998*, p. 3.
- Bishop C. (2012), *Digital Divide: Clair Bishop on Contemporary and New Media*, <<http://www.tecnoartenews.com/curadoria-de-conteudos-em-arte-contemporanea/digital-divide-clair-bishop-on-contemporary-and-new-media>>, 11.12.2014.
- Bourriaud N. (1993), *Standards*, in *45. Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia*, Venezia: Marsilio, pp. 322-323.
- Bourriaud N. (2004), *Postproduction: La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon: Les Presses du réel, 2002; trad. it. *Post Production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano: Postmedia Books, 2004.
- Bourriaud N. (2010), *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1988; trad. it. *Estetica relazionale*, Milano: Postmedia Books, 2010.
- Brakhage S. (1970), *Metaphors on vision / by Brakhage*, «Film Culture», 30, 1963; trad. it. *Metafore della visione*, Milano: Feltrinelli, 1970.
- Bruno G. (2006), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso, 2002; trad. it. *L'atlante delle Emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- Campanelli V. (2009), *Realismo e straniamento nella ricerca di Canecapovolto*, in *Canecapovolto 2009*, pp. 28-43.
- Canecapovolto, a cura di (2009), *Il futuro è obsoleto*, Catania: Malastrada film edizione.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Causo M. (2009), *Attraverso lo spettacolo. Canecapovolto e la fabbricazione dell'alienazione*, in *Canecapovolto 2009*, pp. 22-27.

- Christov-Bakargiev C. (2000), *Dear Oreste...*, in *Oreste alla Biennale*, a cura di G. Norese, Milano: edizioni Charta, p. 14.
- Clementi A., Perego F., a cura di (1990), *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa*, Roma-Bari: Laterza, voll. I-II.
- Comolli J.L. (2006), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris: Editions Verdier, 2004; trad. it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma: Donzelli, 2006.
- Costa A. (2002), *Il cinema e le arti visive*, Torino: Einaudi.
- Crispolti E. (1997), *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma: Donzelli.
- Danto A.C. (2004), *After the end of the art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: University Press 1997; trad. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- Danto A.C. (2008), *The transfiguration of the commonplace*, Harvard: Harvard University Press 1981; trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari: Laterza, 2008.
- Debord G. (2002), *La Société du spectacle*, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1967; trad. it. *La società dello spettacolo*, Roma: ed. Massari, 2002.
- Debord G., Vaneigem R. (1998), *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*, Roma: Massari.
- Deleuze G., Guattari F. (1975), *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris: Ed. Minuit, 1972; trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino: Einaudi, 1975.
- Derrida J. (1996), *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris: Galilée, 1995; trad. it. *Mal d'archivio*, Napoli: Filema edizioni, 1996.
- De Certau M. (2010) *L'invention du quotidien*, Paris: Gallimard, 1980; trad.it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Edizioni Lavoro, 2010.
- De Filippo A. (2005), *Sulla chiusura dell'Achab*, <http://www.girodivite.it/Sulla-chiusura-dell-Achab.html?var_recherche=alessandro%20di%20filippo%2C%20achab>, 11.12.2014.
- De Giusti L., a cura di (2008), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia: Marsilio.
- De Matteis G. (1990), *Dai cerchi concentrici al labirinto*, in *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa*, a cura di A. Clementi, F. Perego, Roma-Bari: Laterza, pp. 341-355.
- De Rita M. (1990), *L'enigma della non città*, in *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa*, a cura di F. Clementi, A. Perego, Roma-Bari: Laterza, pp. 234-251.
- Di Marino B. (2003), *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione audiovisiva tra analogico e digitale*, Roma: Bulzoni.
- Ejzenstejn S. (2004), *Izbrannye proizvedenija v sestj tomach*, Moskva: Iskusstvo, 1963-1970; trad. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia: Marsilio, 2004.

- Fargier J. (1989), *Gli inseparabili*, in *Intervalli fra film video e televisione*, a cura di V. Valentini, Palermo: Sellerio, pp. 54-61.
- Fiorani E. (2005), *I panorami del contemporaneo*, Milano: Lupetti.
- Foucault M. (2009), *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969; trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano: Rizzoli, 2009.
- Foucault M. (1982), *Sécurité, territoire, population*, Paris: Gallimard, 1977; trad. it. *Microfisica del potere. Interventi politici*. Torino: Einaudi, 1982.
- Ghezzi E., Turigliatto R., a cura di (2001), *Guy Debord (contro) il cinema*, Milano: Il Castoro.
- Gruppo Officine, a cura di (1998), "Nautilus" ovvero: *immersione a Trappeto Nord*, in *Mappe percorsi urbani '98*, Catania: Comune di Catania, p. 27.
- Hall S. (2006), *Politiche del quotidiano*, Milano: Il Saggiatore.
- Heidegger M. (1999), *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1950; trad. it. *Sentieri interrotti*, Firenze: La Nuova Italia, 1999.
- Kinoki, Traditi dalla fretta (1998), *Presentazione de La città sensibile. I paesaggi sonori*, in *Mappe percorsi urbani 1998*, p. 33.
- Kontova H. (1993), *Riavvicinamenti*, in *45. Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia*, Venezia: Marsilio, p. 246.
- Licciardello A. (2009), *Conversazione con Canecapovolto*, <<http://www.Canecapovolto.it>>, 11.12.2014.
- Lischi S. (1996), *Cine ma video*, Pisa: Edizioni ETS.
- Lischi S. (2008), *Il calcolo imperfetto: percorsi di cinema nella videoarte*, in *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, a cura di L. De Giusti, Venezia: Marsilio, pp. 130-145.
- Lischi S. (2009), *Su Canecapovolto*, in *Canecapovolto 2009*, pp. 16-21.
- Lissoni A. (1997), *L'utopia della sovversione*, «Nino, domani a Palermo», n. 5, luglio/agosto.
- Lo Pinto L. (2014), *Un singulier pluriel. Hommage à Philippe Thomas*, «Mousse», n. 42, marzo, p. 244.
- Lo Re C. (2011), *La primavera di Catania*, Catania: Bonanno editore.
- Marramao G. (2003), *Passaggio a Occidente*, Torino: Bollati Boringhieri.
- McLuhan M., Fiore Q. (1967), *The medium is the message. An inventory of effect*, New York: Bantam Books.
- Mappe percorsi urbani* (1998), catalogo della mostra, Catania: Comune di Catania.
- Mezzadra S., Neilson B. (2013), *Border as Method or the Multiplication of Labor*, Durham and London: Duke University Press.
- Moschini F. (1990), *Il luogo limite nell'utopia e nell'arte*, in *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa*, a cura di A. Clementi, F. Perego, Roma-Bari: Laterza, pp. 231-246.
- Palmerino D. (2008), *Il détournement come cifra della visualità contemporanea*, In *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, a cura di A. Della Porta, Venezia: Marsilio, pp. 145-155.

- Panofsky E. (1961), *Die Perspektive als symbolische Form*, «Vorträge der Bibliothek Warburg» (1924-1925), 1927; trad. it. *La prospettiva come forma simbolica*, Milano: Feltrinelli, 1961.
- Perniola M. (1993), *Transiti*, in 45. *Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia*, Venezia: Marsilio, pp. 4-5.
- Perniola M. (2000), *L'arte e la sua ombra*, Torino: Einaudi.
- Rollins T. (2010), *Arroz con Mango (What a Mess) di Griffin J.*, <<http://moussmagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=537>>, 11.12.2014.
- Rosa P. (2009), *L'estetica dell'invisibile. Dalla sparizione dell'arte all'arte della sparizione*, in *Visionari. Lo sguardo del cinema e del video tra arte, realtà e utopia*, a cura di A. Della Porta, Catanzaro: Le Mani, pp. 157-164.
- Rosati P., a cura di (2000), *Il 15 agosto non verrà nessuno, performance ideata da Gianluca Lombardo e Stefania Perna*, in *Oreste alla Biennale di Venezia*, Milano: Edizioni Charta.
- Scotini M. (2009), *Il dissenso: modi d'esposizione. Il caso dell'archivio Disobedience*, in *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, a cura di M. Baravalle, Roma: Manifestolibri, pp. 94-105.
- Senaldi M. (2008), *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano: Bompiani.
- Simmel G. (1983), *Soziologie*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1908; trad. it. *Sociologia: indagine sulle forme di associazione*, Torino: Edizioni comunità, 1983.
- Sossai M.R. (2002), *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Milano: Silvana Editoriale.
- Sossai M.R. (2008), *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Vattimo G. (1993), *Oltre i confini dell'estetica*, in 45. *Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia*, Venezia: Marsilio, p. 563.
- Vernet M. (2008), *Figures de l'absence. De l'invisible au cinema*, Paris: Cahier du cinéma, 1988; trad. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Torino: Kaplan, 2008.
- Virilio P. (2007), *L'art à perte de vue*, Paris: Galilée, 2005; trad. it. *L'arte dell'accecamento*, Milano: Raffaello Cortina, 2007.
- Zuliani S. (2012), *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte*, Milano: Bruno Mondadori.

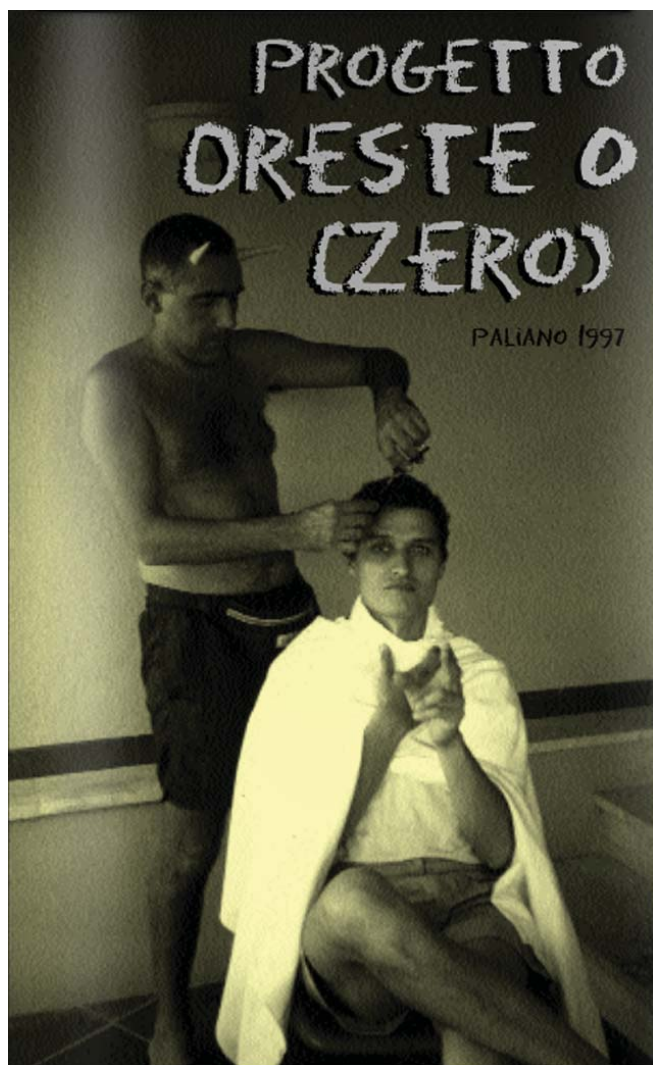
Appendice

Fig. 1. Locandina *Progetto Oreste (zero)*



Fig. 2. Mappe percorsi Urbani *Super-eroi*, Trappeto Nord, 1998

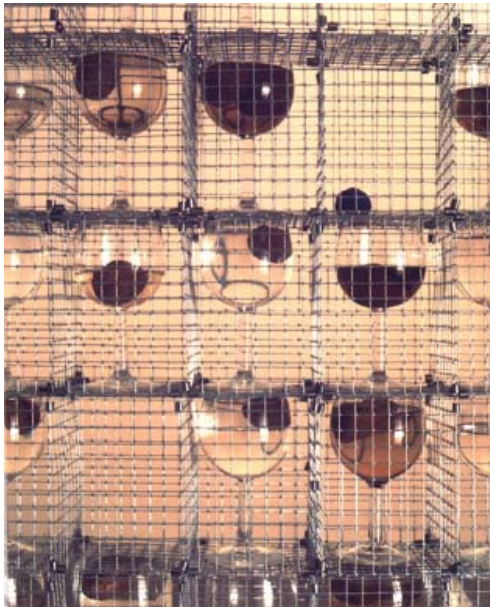


Fig. 3. Filippo Leonardi, *Contenitori*, dimensioni 220x160x15 cm, Galleria Collica, 1998



Fig. 4. Gianluca Lombardo e Stefania Perna, Progetto *Oreste*, 1999, Biennale di Venezia



Fig. 5. Gianluca Lombardo e Stefania Perna, Progetto *Oreste*, 1999, Biennale di Venezia



Fig. 6. *Porta della Bellezza*, progetto Fondazione Fiumara d'Arte, Librino (Ct)



Fig. 7. Canecapovolto, *Plagium*, frame da video, 1996-1999



Fig. 8. Canecapovolto, *Stereo_Verso Infinito-unfixed#17*, 2009



Fig. 9. Canecapovolto, *Nemico Interno Palermo* 2012, foto Vincenzo Todaro, courtesy Parking 095



Fig. 10. Canecapovolto, *Nemico Interno* l'intervista ai partecipanti Palermo 2012, foto Vincenzo Todaro, *courtesy* Parking 095



Fig. 11. Canecapovolto, *Hologram_Scafati* 2012 room installation, foto Ugo Villani, *courtesy* Parking 095



Fig. 12. Canecapovolto, *Hologram_Scafati* 2012 scatola del mistero Canecapovolto, foto Ugo Villani, *courtesy* Parking 095



Fig. 13. *Hologram_Scafati* 2012 operatore live performance, foto Ugo Villani, *courtesy* Parking 095.



Fig. 14. François Chauveau, *Carte du pays de la Tendre*, incisione, 1654



Fig. 15. Canecapovolto, *Uomo Massa*, frame da video, 2007