



RICERCHE DI S/CONFINE  
*Oggetti e pratiche artistico / culturali*

Giulia Crippa

## **Nuove aspettative e pratiche di legittimazione della memoria tra vecchio e nuovo mondo: soggetti e oggetti della globalizzazione**



### **Abstract**

Si propone lo studio di pratiche culturali e interpretazioni della memoria con base in pratiche istituzionali e nelle sue alternative. Si analizza la letteratura sul tema e si offrono alcuni esempi legati a tali pratiche, in luoghi geograficamente distanti, con tradizioni culturali diverse ma, allo stesso tempo, inserite nella realtà di una cosiddetta globalizzazione culturale. Si propongono percorsi alternativi di mediazione culturale legati alle prospettive dei Cultural Studies, principalmente latinoamericani, inseriti all'interno di una prospettiva globalizzata.

The study of cultural practices and memorial interpretations, inside and outside institutions, is proposed. We analyze literature on the issue and we offer some example bound to these practices, in geographically distant places, with different cultural traditions but, at the same time, inserted in the so called cultural globalization reality. We propose alternative patterns of cultural mediation, intertwined to Cultural Studies perspectives, mainly Latin Americans, in the perspective of globalization.



### **Introduzione**

In questo articolo si propone una lettura delle pratiche culturali di appropriazione della memoria, discusso attraverso l'analisi di manifestazioni culturali in città di dimensioni differenti, con l'intento di fornire elementi e ipotesi che marcano la loro differenza in relazione agli spazi istituzionali tradizionali. In questo senso, si evidenzia la necessità di ricercare nuovi riferimenti e parametri per discutere, positivamente, il ruolo attivo dei repertori culturali di pubblici diversi.

Nel caso dell'inclusione/esclusione di manifestazioni culturali nel circuito ufficiale, le istituzioni svolgono un ruolo fondamentale che coinvolge la costituzione di canoni, convenzioni e comunità interpretative. Vale la pena menzionare, qui, le prospettive complementari di Pierre Bourdieu e Howard Becker sul ruolo svolto dalle istituzioni rispetto alla delimitazione delle frontiere tra ciò che è considerato artistico e

ciò che non lo è (Bourdieu 1996; Becker 1977). Il concetto di *comunità interpretativa*, di Howard Becker, è definito come «la rete di persone che utilizza una forma particolare di rappresentazione, condivide alcune regole che governano ciò in cui i membri dovrebbero credere e quando e perché lo debbano fare» (Becker 2009, p. 76). I modi di discutere su qualcosa, la costruzione di rappresentazioni sociali, come nel caso del patrimonio, dipendono dal tipo di comprensione degli interlocutori. I produttori cambiano il modo in cui raccontano la loro storia quando cercano di raggiungere un nuovo pubblico. Possiamo, così, chiederci a chi si rivolge una rappresentazione e chi comprende ciò che vuole dire. La scelta dei linguaggi determina l'aumento o la diminuzione del pubblico e, indirettamente, la maggiore o minore necessità di mediazioni.

Queste esigenze sono ancor più presenti quando consideriamo proposte che escono dagli spazi istituzionali tradizionali (come i musei e i centri culturali) e si appropriano dello spazio urbano, cercando di ampliare il pubblico, dialogando con i cittadini che vivono le città.

### **Riconoscere i nuovi paesaggi come i luoghi dell'interculturalità**

Osservare i paesaggi esistenti è il punto di partenza per mettere in questione il modo in cui si costruisce l'orizzonte delle aspettative sull'arte e la cultura da parte degli abitanti delle città: infatti, la presenza di edificazioni e marche semiotiche che non appartengono ai canoni dell'arte, dell'architettura e dell'urbanistica legati alle tradizioni ci sfida ad assumere un punto di vista positivo e non arrogante o sprezzante. È spesso evidente la tendenza, nell'ambito accademico, a osservare le espressioni della cultura materiale con il filtro di giudizio che deriva dal capitale culturale accumulato in ambienti "colti".

Nella visione di Marc Augé, per esempio, quello che egli definisce come supermodernità imporrebbe alle persone esperienze e vissuti di solitudine legati al sorgere e alla proliferazione dei *non-luoghi*, ossia, di spazi sprovvisti di un'identità culturale, da un punto di vista antropologico. In questa prospettiva, i non-luoghi disegnano due realtà distinte e complementari:

a – gli spazi costituiti in relazione a certi scopi (trasporti, commercio, tempo libero);

b - la relazione che gli individui stabiliscono con questi spazi.

Il non-luogo si definisce, così, per il suo "modo di uso" — gli individui interagiscono con i testi, i loro interlocutori sono persone morali o istituzioni. Si assiste, così, a un'invasione dello spazio da parte del testo e, in concomitanza, una

“non identificazione” degli individui, ridotti all’interpretazione di ruoli: «lo spazio del non-luogo non crea né identità singolare, né relazioni, ma piuttosto solitudine e similitudine» (Augé 1994, p. 95).

Questa prospettiva accademica, apocalittica nella relazione con quella che, genericamente, è stata chiamata supermodernità o post-modernità, finisce per fare eco alle visioni di valorizzazione estetica, architettonica e urbanistica che si limitano, ancor oggi, ai canoni tradizionali. Questo significa, per esempio, che i cosiddetti non-luoghi non siano considerati e, perciò, siano negati come presenze significanti nel tessuto delle città. Le letture accademiche tendono, dunque, alla lamentela per quella che si considera una “perdita” estetica, anche quando, con riluttanza, si riconosce la possibilità che «[...] l’anarchia architettonica in certi casi sbocchi in risultati che hanno a che vedere con una bellezza totalmente barocca» (Laplantine e Nouss 2007, p. 191).

Negando, però, la realtà delle grandi architetture di magazzini e ipermercati, così come le scelte estetiche di edifici commerciali e residenziali grandi e piccoli, diventa difficile mettere in relazione strutturale il legame tra le concezioni elaborate in ambito istituzionale e la percezione e l’attribuzione di valori estetici e artistici della popolazione. Il problema, qui, è riflettere sulle mediazioni dell’informazione artistica, con particolare enfasi sul contesto urbano, a partire da una prospettiva che non riduca a stereotipi negativi gli individui che lo vivono come “pubblico”. Ovviamente, sviluppare un tema così ampio nello spazio destinato a questo testo é impossibile, perciò lo faremo attraverso gli esempi di alcuni casi, per organizzare alcune questioni e riflessioni iniziali.

### **I limiti dell’*habitus* istituzionale nella contemporaneità**

Nel campo delle Scienze dell’Informazione e della Comunicazione, alcuni settori si sono mostrati più sensibili a questa prospettiva, cercando di incorporare la “conoscenza locale” del pubblico basandosi su metodologie quali studi delle comunità, analisi del dominio e analisi delle reti sociali (Marteleto 2001). Queste metodologie e pratiche d’informazione rivelano la centralità dei processi di mediazione nella società contemporanea e possono offrire validi sussidi per ripensare la funzione politica dei mediatori — con l’inclusione, nel concetto, dei professionisti dell’informazione, della comunicazione e dell’educazione — nei processi sociali e culturali contemporanei.

Il museo, considerato negli anni ‘60 e ‘70 come un campo di concentrazione della memoria da cui era necessario fuggire per riscoprire le opere nell’ambito dei

loro legami con il territorio, in tempi più recenti è diventato un luogo svuotato di attenzione, sotto le insegne del “marketing”.

In parole povere, quello che era il “tempio della memoria” è diventato luogo smemorato, legato alle novità, come recita la messa del Mercato, con l’eterna proposta del nuovo. Il museo oggi è sempre più senza radici nella relazione con il suo mondo-ambiente, sempre più contenitore neutro e indifferente ai contenuti. L’idea di spazio espositivo, di museo, sembra contenere in sé, ad un primo sguardo, una forma di memoria “deposta”.

Lo spazio espositivo si è trasformato sempre di più in uno spazio vuoto, in un mero imballaggio privato di memoria, a volte senza eleganza, altre, al contrario molto elegante ed estetizzante. Siamo, però, di fronte a musei in stato di amnesia. Un’amnesia che si traduce in una profonda incapacità di rendere funzionali per la memoria condivisa, nel lungo periodo, nuove informazioni non catalogabili secondo i vecchi schemi.

Si tratta, fondamentalmente, di un sistema indifferente alla dimensione critica e incapace di una relazione veridica con l’arte, con il suo *reale*, ora esplicito nella sua forza paralizzante: il mercato (pubblico o privato) sta alla base di tutte le scelte; l’arte coincide con il suo mercato e la sua amministrazione, mentre la critica si trincerava in un’impotenza narcisista o si ritrova, anch’essa, alla mercé del mercato. Non, però, nel senso banale, per cui i critici ricevono una ricompensa direttamente dai *marchands*, ma in quello più profondo, per il quale critici e curatori di museo si alleano con il mercato, come “gusto” dell’Industria Culturale, per costruire i loro discorsi.

In questo processo convergono meccanismi di legittimazione, così ben descritti da Bourdieu (1982), che si allineano con i parametri di un’estetica “post-moderna” impregnata da un sentimento di nostalgia nella sua relazione con passato che, alla fin fine, finisce per incorporare la Storia unicamente come “paesaggio”. È una situazione molto simile a quella descritta da Fredric Jameson quando parla di cinema:

I film di nostalgia rimettono in scena la questione del pastiche e la proiettano a un livello collettivo e sociale, nel quale i tentativi disperati di recuperare un passato perduto sono ora respinti dalla legge inesorabile del cambiamento della moda e dell’emergente ideologia delle generazioni. [...] Quando confrontati con questi oggetti finali — il nostro presente sociale, storico ed esistenziale e il passato come “referente” — l’incompatibilità del linguaggio artistico della nostalgia con la storicità genuina diventa drammaticamente visibile (Jameson 1996, p. 46).

In questo modo, la memoria — questo concetto così onnipresente e idolatrato negli ultimi anni — si converte in un apparato formale, cornice estetica di oggetti, tuttavia separata dai processi storici concreti. La legittimità raramente contestata della “memoria”, fondata su un’unanimità generalmente acritica, occulta i meccanismi di “costruzione della tradizione” (Hobsbawm e Ranger 1997; Williams, 1992). I meccanismi di classificazione, ordinamento, catalogazione, quando pensati esclusivamente come procedimenti “tecnici” e “neutrali” finiscono per collaborare, nei vari contesti, all’occultamento e alla legittimazione dei ritagli e delle scelte arbitrarie che, in questo modo, passano ad essere considerate “naturalmente” storiche.

In maniera generale, la concezione di mediazione come azione educativa che si è stabilita in maniera egemonica dà priorità ad alcune modalità di informazione, di tipi di lettura e di pratiche di intermediazione culturale legittimate dallo *status quo*, sacrificandone altre, che potrebbero valorizzare lo stabilimento di vincoli più organici dei soggetti con le conoscenze pratiche, razionali e tecniche. La prima concezione si soddisferebbe con l’assimilazione e non con l’appropriazione della cultura artistica (e scientifica), cedendo il passo a mediazioni e letture vuote; ci sembra, pertanto, fondamentale riflettere su tale aspetto, nella misura in cui si punta a un inserimento reale dei soggetti nella cultura. Diventa fondamentale, in questo modo, riflettere sui processi di appropriazione e costruzione di significati non più a senso unico, che coinvolgano soggetti che, segnati dall’entrare in contatto con le produzioni culturali (artistiche, scientifiche, tecniche), abbiano anche la possibilità di imprimere in queste produzioni il loro marchio, fornendogli nuovi significati e reinventandole — in altre parole, appropriandosi creativamente di loro. In questa prospettiva, l’appropriazione, al contrario dell’assimilazione, implicherebbe una collocazione più attiva tanto da parte dei mediatori come del pubblico interagente (Certeau 1990).

Nell’ideologia del mercato, il museo deve dotarsi di un’immagine affascinante, possibilmente *à la page*. Deve poter essere ammirato e desiderato da tutti, senza distinzione, come modello per intendere (o sarebbe forse meglio dire consumare) le ultime tendenze dell’arte mondiale: il museo, dunque, come ipermercato di una memoria *prêt à porter*.

Come afferma Beatriz Sarlo,

Gli ultimi decenni hanno lasciato l’impressione che l’impero del passato si sia indebolito di fronte all’“istante” (i luoghi comuni sulla post-modernità, con le sue operazioni di “cancellazione”, risaltano il lutto o celebrano la dissoluzione del passato). Allo stesso tempo, sono anche stati i decenni della museificazione, dell’*heritage*, del passato spettacolo, [...] e dei *theme-parks* storici; di quello che Ralph Samuel ha definito come “mania conservativa”; della sorprendente rinascita del romanzo storico, dei best-sellers e dei film che visitano da Troia fino

al XIX secolo, delle storie della vita privata, alle volte indistinguibili dalle vicende di costume, del riciclaggio degli stili, tutto quello che Nietzsche aveva definito, irritato, come storia degli antiquari (Sarlo 2007, p. 11).

Le osservazioni che seguono, che spaziano tra realtà apparentemente molto distanti tra loro – ma che alla fine forse lo sono, in un mondo di cultura globalizzata, solo geograficamente - vogliono offrire uno spazio per discutere la possibilità di luoghi di mediazione le cui scelte non siano dettate dal marketing e, in seguito a ciò, alle volte poco popolari e limitate nelle sue mete a quelli che vogliono apprendere i dolori e le gioie dell'autonomia di giudizio. Forse potremo, così, contribuire allo stabilimento di una relazione reale con la memoria del nostro tempo. La memoria non si costruisce, infatti, sulla base della pubblicità o delle semplificazioni, ma richiede sforzo, esercizio di giudizio, mediazioni, percorsi critici che inaugurino criteri di orientamento condivisi, come anche l'apertura all'incertezza, alla cecità inevitabile che permette, nell'elegante metafora letteraria di José Saramago, l'apparizione dell'invisibile, che rivela nuove visioni, illuminazioni e nuovi Illuminismi.

### **Tracce per la memoria dei discendenti dell'immigrazione in una città di provincia brasiliana**

Ribeirão Preto è una città brasiliana che si trova all'interno dello stato di São Paulo, a circa 300 km dalla capitale. Fa parte della traiettoria di colonizzazione del caffè, realizzata nella seconda metà del XIX secolo, seguendo il ritmo già globale della costruzione ferroviaria. La città ha poco più di cent'anni e la sua storia si lega indissolubilmente alle vicende della plutocrazia dei signori delle piantagioni. Nei documenti si incontra, come data "ufficiale" dell'esistenza della città, il 1856, ma soltanto alla fine del secolo diventerà municipio. A partire dagli anni '90 dell'ottocento, tutto il settore interno dello stato di São Paulo, compresa Ribeirão Preto, è stato meta di un afflusso costante e intenso di immigrazione, soprattutto italiana e giapponese. La sua crescita è impressionante, dalla fine dell'ottocento diventa il punto di raccolta di tutte le località vicine per il trasporto del caffè verso il porto di Santos.

Di quei primi decenni restano poche vestigia, le più importanti delle quali sono le rovine di un'antica casa signorile. È un vero e proprio "non-luogo": soltanto le pareti di sostegno, su cui si intravedono segni di decorazione esterna, rimangono in piedi. Anche se le rovine fanno parte di un certo gusto di tradizione romantica, in questo caso alcuni elementi fanno sì che questo "fascino della rovina" non funzioni. Tra le

pareti, le erbacce e i rovi hanno trovato spazio quando porte e finestre sono state tappate da assi di legno per impedire che qualche senzاتetto vi si rifugiasse, esponendosi al pericolo di serpenti, ragni e eventuali crolli. L'edificio è registrato come patrimonio storico ufficiale dall'IPHAN (Istituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Il proprietario dei resti dell'immobile sta aspettando il crollo definitivo dei muri della villa per reinvestire, finalmente, sul terreno.



Fig. 1: Antica casa coloniale. Ribeirão Preto. (Questa foto, come tutte le altre che accompagnano l'articolo, sono dell'autore).

Altri luoghi istituzionalizzati, ossia edificazioni ufficialmente considerate beni culturali, sono i ruderi dell'Hotel Brasil, un elegante albergo costruito all'epoca d'oro della ricchezza del caffè, oggi rifugio pericolante di senzاتetto, e il teatro Don Pedro II.



Fig. 2: Dettaglio dell'Hotel Brasil. Ribeirão Preto.

Tra gli edifici menzionati, l'unico che è, oggi, cartolina e vanto della città è quest'ultimo, inaugurato nel 1930 e costruito dall'architetto Alfredo Pujol, ispirato direttamente al modello del teatro municipale di Rio de Janeiro che, a sua volta, è un adattamento del teatro dell'Opera di Parigi.

Il teatro di Ribeirão, al contrario di quel che si potrebbe pensare, non fu finanziato con i soldi del caffè, ma della fabbrica di birra Cervejaria Paulista. Ancor oggi è possibile vedere, impressa nei pilastri del palco, il marchio CP.

Nei primi anni di funzionamento, fu utilizzato soprattutto come cinema. Dopo la Seconda Guerra, entrò in decadenza e, nella parte del seminterrato, diventò una sala da biliardo. Dopo il colpo di stato militare del 1964, la programmazione del teatro venne estremamente ridotta e, nella notte del 15 luglio del 1980 fu distrutto da un incendio provocato da un corto circuito. Le sue vicende, però, non si fermano a questa data. Nei due anni successivi all'incendio la città testimoniò la disputa sulle sue sorti: da una parte, si schierarono i propugnatori dell'eliminazione dello scheletro, per sostituirlo con uno shopping center o un parcheggio, mentre dall'altra si schierarono quelli che riconoscevano il valore storico della struttura, nonostante la distruzione. Dopo due anni di diatribe, i resti dell'edificio entrarono ufficialmente nel registro del patrimonio nazionale. Fu, però, solo nel 1991 che cominciarono i lavori di ristrutturazione che, estendendosi fino al 1996, restituirono il teatro alla città. Il soffitto, crollato nell'incendio, è oggi, la sua parte più conosciuta, opera di una famosa artista plastica brasiliana nata in Giappone, Tomie Otake, e sovrasta, con la sua forma di cupola, la sala principale.

Se in ambito locale e agli occhi di uno storico deve essere riconosciuta l'importanza storica del sito, è pur vero che, per un europeo che capitasse in visita a Ribeirão Preto comprendere pienamente il valore estetico e patrimoniale dell'edificio non è facile, visto che si tratta di un teatro le cui forme ricalcano, in maniera evidente, architetture molto presenti nel suo quotidiano. È innegabile, tuttavia, che la popolazione riconosca la sua importanza storica e monumentale, nonostante la maggior parte degli abitanti non sia incluso tra il pubblico (ancora d'élite) che può frequentarlo.

## **Il Medioevo globalizzato del vecchio mondo come risposta alle aspettative del nuovo**

Spostiamoci, ora, dall'altra parte del mondo, in un luogo che integra istituzionalmente i registri del patrimonio nazionale italiano: Grazzano Visconti, in provincia di Piacenza. Si tratta di un luogo "inventato" da Giuseppe Visconti di Modrone che, proprietario del terreno e delle rovine del castello visconteo, tra il 1905 e il 1915 tradusse, nella progettazione e costruzione del piccolo villaggio, quello che Umberto Eco definisce come sogno di un Medioevo romantico (Eco 1995, pp. 80-92).

Nuovamente, bisogna soffermarsi per esaminare la rappresentazione di questo spazio. Grazzano Visconti, da parte di chi possiede esperienza accademica con le vestigia di un medioevo storico, è frequentemente liquidato come "falso storico", mentre è chiaro che, nella sua valutazione patrimoniale, deve essere messo nella

prospettiva delle tendenze ottocentesche del *revival* medievale, quello stesso *revival* di cui fanno parte i lavori di restauro e modifica di Notre Dame da parte di Viollet Leduc.

In questa prospettiva, si può apprezzare questo scenario quasi cinematografico, che sembra cercare un “riassunto” idealizzato e già hollywoodiano del medioevo. L'intero villaggio è un vero e proprio “parco tematico” medievale, e le sue risorse sono legate al turismo attratto da una programmazione di attività che sviluppano i temi del “sogno medievale”. Non è improbabile incontrare visitatori in costume, veri e propri elfi, stregoni e guerrieri di una globalizzazione del medioevo di matrice *fantasy* e cinematografica. È un luogo in cui i visitatori, principalmente quelli d'oltreoceano, incontrano, materializzate, le loro aspettative sull'Europa medievale. Anche se, come abbiamo detto, si tratta di un “sogno”.

Dal lato americano dell'oceano, quindi, troviamo un teatro in stile europeo che non interessa allo sguardo del turismo di massa europeo, mentre dall'altro troviamo uno scenario medievale che incanta il turismo di massa oriundo da luoghi in cui le vestigia medievali non si intrecciano al tessuto quotidiano: in ambedue i casi, si tratta di luoghi a cui si attribuisce un ruolo istituzionale nella loro ufficializzazione come patrimonio.

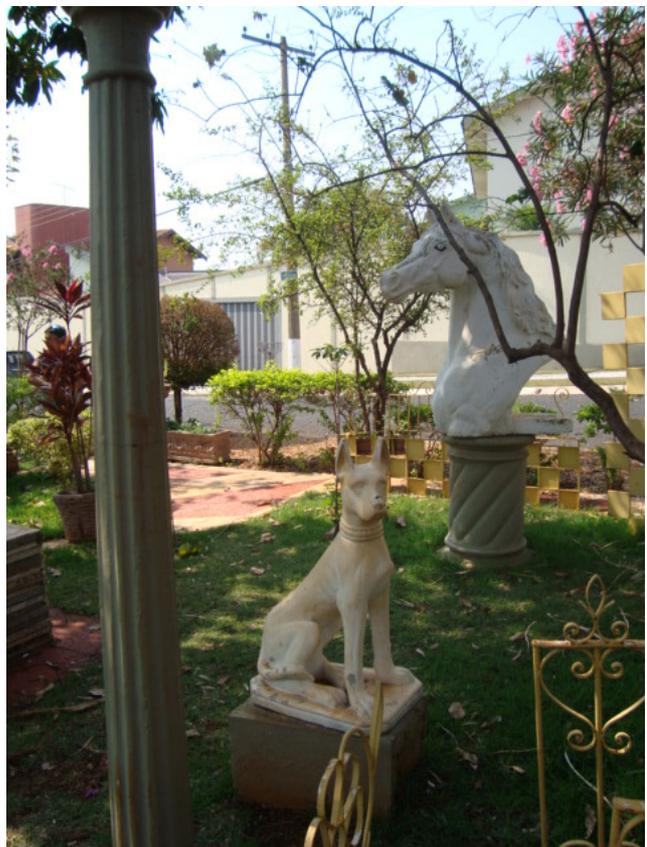
### **Una proposta per una appropriazione simbolica della memoria da parte dei soggetti come proposta di un patrimonio non istituzionale**

Torniamo a Ribeirão Preto, più esattamente in una delle zone di recente espansione della città, il quartiere City Ribeirão, in una piazza distante dal centro storico, la piazza Nina Santini.

La piccola piazza, a poca distanza da una delle arterie di accesso alla città, è circondata da case per la maggior parte unifamiliari. La sua particolarità è la decorazione, risultato di uno sforzo collettivo degli abitanti della zona: statue e oggetti di natura diversa sono stati, infatti, recuperati dalle soffitte e dalle cantine, e compongono un insieme eterogeneo disposto tra alberi potati, seguendo le regole della “topiaria”, a forma di cuore o di animali. Tra gli oggetti, si trovano i resti rugginosi di una bilancia, di un tornio, una sagoma di latta tricolore dell'Italia di circa due metri, “incatenata” al tronco di un albero, una fontana senz'acqua decorata da teste animali, un portafiori in gesso a forma di cigno, la statua di un cane, la statua di un contadino armato di falce e molti altri oggetti la cui definizione è difficile.



Fig. 3-4: particolari della decorazione della Piazza Nina Santini, Ribeirão Preto.



Su tutto, dominano due cartelli, “Piazza Nina Santini – Piazzetta incantata” e il secondo, qui riprodotto, su cui è scritto “Attenzione, conserva questo spazio perché è nostro patrimonio e la polizia sta vigilando”.



Fig. 5: particolare degli avvisi della popolazione contro eventuali vandalismi.

Siamo, in questa piazza, davanti ad uno spazio pubblico, di cui la popolazione si è letteralmente “appropriata”, organizzato attraverso l’esposizione “ricercata” di oggetti disparati, senza alcun valore artistico o patrimoniale ma soltanto, al limite, memoriale. Questo spazio non riceve dalle istituzioni alcun riconoscimento perché la nozione di patrimonio si vincola ancora, in maniera evidente, alle proposte di selezione modellate su quelle che sorgono durante il processo di costruzione degli Stati-Nazione europei, diventandone uno degli elementi di articolazione delle identità nazionali.

È dunque nello svolgersi di una storia europea esportata nei paesi coloniali che si promuove una certa nozione di patrimônio culturale nella modernità, soprattutto per volontà delle classi culturalmente egemoniche che disputavano, nell’ambito dei progetti politici, la configurazione del modello di stato nazionale. Durante il XIX secolo e per buona parte del XX si osserva l’interesse per la materialità dei luoghi e

degli oggetti che potessero incarnare i valori nazionali da un punto di vista estetico, scientifico o spirituale. Si tratta della costituzione di un patrimonio storico fondato sulla riflessione sul passato, anche se costantemente alimentato dalle creazioni del presente. In questo modo, il discorso patrimoniale della sfera pubblica si costruisce su una visione di cultura relazionata con monumenti emblematici, basata sull'eccezionalità delle opere, nella prospettiva dell'esaltazione di un passato dotato di significati stabiliti e della costruzione delle identità nazionali. Questa visione, dominante anche nei paesi d'oltreoceano, è in questo modo "importata" anche in città che hanno poco più di un secolo e dove la popolazione è costituita, principalmente, da discendenti di immigranti e, in questo senso, aliena alla storicità del luogo prima dell'arrivo delle loro famiglie che, come abbiamo visto nel caso di Ribeirão Preto, provenivano essenzialmente dall'Italia e dal Giappone tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

### **Aspettative diverse tra le due sponde dell'Oceano**

Ci si chiede, inevitabilmente, quale relazione potranno stabilire i discendenti di questi immigranti con i luoghi eletti "simboli" storici della città, oggi in rovina, come le mura dell'antica casa o l'Hotel Brasil, le cui sorti non hanno mai incontrato la vita quotidiana di queste persone.

La Piazzetta Nina Santini, d'altro canto, riflette chiaramente che esiste il desiderio di costituire e organizzare le memorie individuali in uno spazio collettivo dotato di senso. Si può osservare che l'attribuzione del controllo dello spazio, invocata dal cartello che avvisa che la polizia vigila, è diretta dall'idea che si tratta di qualcosa che possiede un valore non solo simbolico, ma anche materiale (il che, come si può vedere dagli oggetti, non corrisponde all'idea di "eccezionalità delle opere" né di valori storici o scientifici. L'attenzione quotidiana dispensata dagli abitanti e il loro orgoglio per la partecipazione che hanno nella sua esistenza estrapola ogni aspettativa, rendendo indispensabile osservare fenomeni come questo con un'attenzione rinnovata, ricercando il cammino che possa condurre, in maniera logica e offrendo relazioni che permettano l'appropriazione anche dei luoghi istituzionalmente riconosciuti.

Abbiamo accennato alla percezione diversa che un luogo come Grazzano Visconti risveglia in un pubblico la cui quotidianità si intreccia con l'esperienza materiale del Medioevo solamente in funzione del suo dislocamento turistico o migratorio, a differenza di quanto succede con chi è sempre vissuto a contatto con questa realtà nella topografia urbana europea. Non si tratta di una scelta casuale, ma

di una nota necessaria per aprire nuovi campi di riflessione in paesi come l'Italia sul ruolo e le modalità di presentazione e mediazione del suo stesso patrimonio in un'epoca in cui il fenomeno del turismo di massa e della cultura come risorsa economica si presentano come emergenze che coinvolgono le aspettative di nuovi e più ampi pubblici, le cui aspettative e scelte possono, in qualche modo, influenzare scelte di investimenti culturali che si presentano come necessarie.

Chi visita l'Italia come turista lo fa con un capitale culturale che deve essere studiato e considerato per far fronte anche a nuove scelte nelle politiche culturali, che devono essere capaci di coinvolgere questi nuovi pubblici. Non possono, quindi, rimanere legate ad una tradizione che vedeva come unica egemonia culturale possibile quella del patrimonio europeo, visione che si originava nella sua predominanza politica, economica e sociale in un'epoca in cui il resto del mondo era costituito dalle sue colonie. In tempo di globalizzazione si presenta alla ribalta la necessità di pensare nuove strategie di coinvolgimento di pubblici le cui esigenze sono sempre più distanti dalla semplice proposizione di una cultura che si propone in maniera quasi assiomatica come valore storico e patrimoniale assoluto, modellare, centrale. Nessun valore storico è assoluto, ma la maniera in cui esso si propone e riflette su se stesso misurandosi con la differenza può mantenerlo attuale e far sì che la ricchezza generata dal suo dialogo con altre culture rinnovi un "patto" di interesse per la manutenzione nel tempo delle sue strutture materiali. Non si può, in questo senso, esimersi dalla responsabilità di cercare i linguaggi appropriati per coinvolgere in maniera effettiva non solo i visitatori "culturalmente differenti", ma anche con le nuove generazioni, già nate e cresciute nella realtà della globalizzazione.

In questo senso, la sospensione del giudizio può essere usata come strumento per lasciare spazio alla possibilità di apprendere con tutto. L'analisi degli elementi urbani chiaramente costruiti e disposti con scopi estetici, anche se senza una ricerca d'inserimento o di riconoscimento istituzionale, è un'attività socialmente desiderabile, nella misura in cui permette una maggior comprensione e ci rende meno autoritari nella definizione di ciò che è arte, storia e patrimonio. D'altra parte, e in particolare nel caso dell'America Latina, la contemporaneità e le sue tecnologie di informazione e comunicazione rendono questo scenario ancora più complesso. Autori che agiscono in ambiti e prospettive differenti, come, tra gli altri, Michel de Certeau (1990), Néstor Garcia Canclini (2003 e 2005), Beatriz Sarlo (2007), Martin-Barbero (2008), sollevano questioni legate alle difficoltà di stabilire flussi di informazione in un universo urbano segnato dall'ibridismo culturale e dalla segmentazione spaziale e sociale. In questo senso, le attività di mediazione possono essere ripensate a partire dal dialogo con comunità interpretative che costituiscono il pubblico di queste iniziative, cercando di tracciare i quadri sociali di significazione che orientano i loro

giudizi e appropriazioni intorno alla produzione artistica messa in scena. Come spiega Canclini (1997), è necessario fare attenzione al crollo delle frontiere tra l'erudito e il popolare, attraverso i processi comunicazionali e politici di massa, che riorganizzano, con nuove regole, l'egemonico e il subalterno.

La maggior parte dei critici d'arte e degli urbanisti, ancora oggi, non considera, per esempio, l'iconologia continua di un'arte commerciale che potremmo definire "popolare", il sistema di immagini e parole che permeano l'ambiente urbano. Quelli che, dotati di strumenti e di capitale culturale, percepiscono e riconoscono l'eclettismo dei bordi stradali, in genere lo denigrano, perché la tendenza canonica è quella di aggregare valore artistico agli spazi tradizionali, con una forte valorizzazione del centro città che, in generale, raduna gli edifici pubblici e/o religiosi partendo da una piazza. Anche se lo schema delle città brasiliane in origine si organizza a partire da questo modello, il loro sviluppo nella seconda metà del XX secolo si orienta molto di più secondo principi di "spargimento" intorno a "rotte" viarie, avvicinandosi, in questo senso, ai modelli nord-americani di urbanizzazione. L'*habitus* di osservare la realtà urbana attraverso il prisma dei modelli europei non deve impedire l'osservazione di elementi urbani che rievocano, senza dubbio, paesaggi e panorami artificiali.

### **Considerazioni finali per nuovi inizi**

Negli ultimi anni la rigidità accademica si è molto attenuata, soprattutto grazie alle discussioni che coinvolgono i processi di appropriazione dell'informazione, offrendo una maggior attenzione alla figura dell'utente non solo come ricettore passivo, ma come soggetto attivo di dialogo. In questo senso si è reso necessario l'ampliamento della nozione stessa di informazione, al di là dell'idea accademica di scienza, con l'inclusione di elementi che appartengono ai saperi popolari, multi-etnici e quotidiani. Si può, perciò, verificare che lo studio dei processi di mediazione ha ampliato le potenzialità informazionali verso spazi non-tradizionali quali lo stesso spazio urbano.

Nella misura in cui manifestazioni culturali come quelle presentate sono state spesso considerate illegittime o irrilevanti da un punto di vista istituzionale o dagli utenti potenziali, la riflessione sulla mediazione culturale che si può realizzare attraverso di esse è piuttosto incipiente. Le rappresentazioni sociali inerenti ai processi culturali esistono pienamente soltanto quando qualcuno le interpreta, completando il circuito della comunicazione, costruendo per sé una realtà basata su quest'appropriazione. Nell'ambito delle istituzioni, le attività di mediazione sono state

proposte come facilitatrici di questo processo. Le istituzioni, tuttavia, hanno preso assai poco in considerazione le competenze degli utenti, specialmente coloro che non appartengono in maniera legittima ai “produttori” di cultura. L’aumento della complessità sociale trasborda oltre ai muri delle università con la creazione di campi di saperi e di super-specializzazioni nei territori del quotidiano, che devono essere considerati per la comprensione di processi culturali artistici e/o patrimoniali come quelli menzionati nel testo. Howard Becker ci rende coscienti del fatto che alcuni processi culturali e alcune rappresentazioni della vita sociale esigono che i loro utenti realizzino una gran quantità di lavoro:

Quanti utenti hanno le conoscenze e le abilità necessarie per realizzare questo lavoro? Cosa succede se non possono o non vogliono realizzarlo? Come far sì che i produttori di rappresentazioni sociali si mettano in relazione con le abilità differenziali e la disposizione degli utenti per realizzare il lavoro che le loro narrative esigono? (Becker 2009, p. 62).

Sono forse racchiuse in ciò le questioni che reggono l’elaborazione delle politiche di mediazione culturale, artistica e patrimoniale che considerino attivamente il ruolo degli utenti.

Allo stesso tempo, si deve sottolineare che non si sceglie, qui, una prospettiva di “populismo culturale”, che accetta *per sé* manifestazioni estetiche popolari in maniera acritica. In questo senso vale la pena ricordare le riflessioni di George Yúdice (2006): la cultura è, oggi, una risorsa che produce e attrae investimenti, il cui uso e distribuzione — sia per lo sviluppo economico e turistico, sia per le industrie culturali o le nuove industrie che dipendono dalla proprietà intellettuale —, si rivela una fonte strategica per la struttura sociale. In questo modo, la cultura presuppone una sua gestione, che apre una prospettiva distinta dalle caratteristiche dell’alta cultura e della cultura quotidiane presenti nella riflessione della teoria sociale classica sul tema. Quando pensata in questa prospettiva, la cultura contiene ed esprime elementi importanti per l’agenda della società civile, ricercandone lo sviluppo economico, sociale e politico.

Il consolidamento di questo processo si osserva soprattutto tra gli anni ’60 e ’90, insieme all’apparizione del concetto di capitale culturale (in modo complementare all’idea di sviluppo economico), con la proliferazione delle diverse organizzazioni di produzione culturale, polverizzate in una diversità di progetti concorrenti, molte volte sottoposti a criteri di utilità per ottenere l’accesso agli investimenti sociali. Si costituisce, così, un’economia culturale composta da un insieme di azioni e produzioni culturali allineate alla crescita economica. D’altra parte, si osservano una

perdita della trascendentalità della cultura e una certa “delegittimazione” della libertà creativa che rompe con la logica degli attori e delle istituzioni culturali, in sintonia con una crescente e emergente attività urbana. Se, da una parte, questo ha dinamizzato le identità dei luoghi, dall'altra ha anche generato slittamenti verso riferimenti diversi: l'approssimazione della globalizzazione a culture differenti ha accelerato la messa in discussione delle norme.

Nell'orizzonte delle affermazioni molteplici evocate da prodotti e simboli, emerge un commercio di marchi con il sigillo della cittadinanza culturale, che legittima un modello di consumo: consumando identità che si affermano politicamente, il proprio atto di comprare diventa politico – o *può* diventarlo (Yúdice 2006; Canclini 1995 e 2005). Questa economia culturale, basata sull'esperienza dei consumatori e sostanzialmente aiutata dalla diffusione delle tecnologie dell'informazione e comunicazione, permetterebbe in certi casi agli attori locali di mettere in scena e disimpegnare le norme sociali, così come di esteriorizzare la loro critica alle stesse aprendo, allo stesso tempo, la possibilità di appropriarsi di questi processi culturali e alimentarli di contenuti locali. Ciò che può determinare la maggiore o minore autonomia degli attori locali nel processo, a nostro parere, è il grado d'accesso e di appropriazione delle informazioni culturali rilevanti che lo attraversano. In questo caso, le mediazioni culturali e informazionali possono svolgere un ruolo strategico.

Come ci propone Jameson (1996), basato sulle proposte di Kevin Lynch di un'estetica delle mappe cognitive, sarebbe possibile pensare ad una cultura politica e pedagogica capace di dotare i soggetti di un senso più complesso del loro posto nel sistema sociale, tenendo in conto questa dialettica delle rappresentazioni sociali e dei processi culturali, inventando forme radicalmente nuove che rendano loro giustizia.

### **L'autore**

Dottore in Lettere Moderne (Università di Bologna), PhD. in Storia Sociale (Università di São Paulo), Docente del corso di Scienze dell'Informazione e della Documentazione, Facoltà di Filosofia, Scienze e Lettere dell'Università di São Paulo. Ha pubblicato vari articoli e capitoli di libro sul ruolo, la funzione e il trattamento della memoria nelle istituzioni ad essa preposte quali musei, biblioteche e archivi. Nel 2011 ha curato il libro *Ciência da informação e Documentação*, al quale ha collaborato anche con il capitolo “O Patrimônio Cultural: a cidade como documento”.

E-mail: giuliac@ffclrp.usp.br

### **Riferimenti bibliografici**

Augé, M 1994, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Papirus, Campinas (SP).

- Becker, HS 1977, *Uma teoria da ação coletiva*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- Becker, HS 2009, *Falando da Sociedade*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- Bourdieu, P 1982, 'O mercado de bens simbólicos', in *A economia das trocas simbólicas*, org. Sérgio Miceli, Perspectiva, São Paulo, pp. 99-181.
- Bourdieu, P 1996, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Canclini, NG 1995, *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*, Ed. da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Canclini, NG 1997, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, EDUSP, São Paulo.
- Canclini, NG 2003, *A globalização imaginada*, Iluminuras, São Paulo.
- Canclini, NG 2005, *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*, Ed. da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Certeau, M 1990, *L'invention du quotidien I: arts de faire*, Gallimard, Paris.
- Eco, U 1995, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani.
- Hobsbawm, EJ & Ranger, T 1997, *A invenção das tradições*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- Jameson, F 1996, *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Ática, São Paulo.
- Laplantine, F & Nouss, A 2010, *Mestizajes: de Arcimboldo a Zombi*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Marteleteo, RM 2001, 'Análise de redes sociais: aplicação nos estudos de transferência da informação', *Ciência da Informação*, 30, 1, pp. 71-81.
- Martin-Barbero, J 2008, *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, Ed. da UFRJ Rio de Janeiro.
- Sarlo, B 2007, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Williams, R 1992, *Cultura*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- Yúdice, G 2006, *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*, Editora UFMG, Belo Horizonte.