

Il gesto espositivo come esperienza estetica della città

Aurora Alison*

ABSTRACT

This article examines the concept of the exhibiting gesture by distinguishing between its intentional and unintentional forms, focusing on its bodily, experiential, and urban dimensions. While exhibition has traditionally been understood as a deliberate curatorial act within institutional contexts, this contribution argues that exhibiting also occurs as an unintentional, embodied practice emerging in public space. Drawing on phenomenology, pragmatist aesthetics, and somaesthetics, the paper conceptualizes the city itself as a display activated through everyday gestures. Three configurations of the unintentional exhibiting gesture are analyzed: walking as an aesthetic and cognitive practice; processes of artification that transform ordinary urban elements into ephemeral aesthetic signs; and collective participation, where relational gestures generate forms of visibility without predefined artistic intent. These dynamics reveal how bodily movement, improvisation, and social interaction produce autonomous modes of exhibition beyond institutional frameworks. The case of Naples is examined as an extreme laboratory of unintentional exhibition, where the historical porosity between public and private life amplifies both the aesthetic potential and the paradoxical effects of such gestures. Here, practices of shared experience risk being captured by processes of hypervisibility, spectacle, and commodification. The article proposes a renewed understanding of exhibition as an emergent, embodied phenomenon that redefines the relationship between art, everyday life, and the public sphere.

KEYWORDS

Unintentional gesture; Public space; Aesthetic experience; Artification; Participation

Gesto fenomenologico – Gesto espositivo intenzionale – Gesto espositivo non intenzionale

«Al contrario, *il sempre di nuovo* è una delle principali componenti del gesto fenomenologico perché ne manifesta esplicitamente quella tonalità che dovrebbe tradursi in un atteggiamento di costante dubbio per cui nessun raggiungimento, compresa una consape-

* Università di Napoli L'Orientale, aurorarosa.alison@unior.it

volezza di sé stessi, è definitivo» (Rovatti, 2021). L'interpretazione di Rovatti a proposito del gesto fenomenologico dà la possibilità di coglierne un duplice significato. Di per sé, il gesto come forma esperienziale e somatica è stato interpretato, in ambito retorico ed estetico, come forma di accompagnamento all'espressione verbale o a pratiche artistiche ed espressive (Viglialoro, 2019). Non sempre però il gesto è volutamente espressivo. A questo proposito, è bene introdurre il concetto del *sempre di nuovo* come risultato di un'azione che nel ripetersi svela una propria indipendenza fenomenologica che acquista senso soprattutto in un'azione non intenzionale. In *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Vilém Flusser antepone il gesto alla conseguente teoria della comunicazione. Un atto incorporato e inteso come una nostra seconda natura (Flusser, 2023) che tendiamo a dimenticare. Difatti, una delle caratteristiche principali di tale teoria, risiede nella traduzione o meglio nella manifestazione degli stati d'animo in gesti (Flusser, 2014). Tale manifestazione avviene senza una precisa spinta intenzionale che va coniugandosi ad un atto *auto-mimetico* spesso inconscio o semi-conscio (Fischer-Lichte, Wulf, 2010).

Infatti, nell'interpretazione estetica-antropologica¹ di Christoph Wulf ed Erika Fischer-Lichte, il gesto non è solo un movimento fisico, ma un atto che permette di esternare emozioni e pensieri profondi, riflettendo il "mondo interiore" di chi lo compie. Un gesto non si limita a comunicare un significato, ma agisce anche su chi lo compie, esprimendo e modellando il suo stato emotivo e mentale; allo stesso tempo influisce su chi lo osserva, generando risonanze emotive che rafforzano legami e senso di appartenenza comunitaria, in scambi spesso mimetici e in larga parte inconsci, attraverso i quali i gesti diventano potenti strumenti di connessione e coesione sociale. Inoltre, è bene sottolineare in questo contesto che il gesto contiene una connotazione esperienziale a partire dalla quale nasce una reciprocità estetica intesa come l'incontro fra il corpo e il pensiero: senza il corpo il gesto non potrebbe esistere (Oliva, 2018)

A partire dalle connotazioni del gesto inconscio, vorrei provare ad approfondire il gesto *non intenzionale*, inteso come gesto che nasce da una matrice inconscia. Più precisamente, vorrei focalizzare l'attenzione sul gesto non intenzionale all'interno di un ambito specifico, quello del display e dell'esposizione.

Storicamente, l'esposizione è connotata dall'intenzione di voler *mettere in mostra* oggetti materiali e immateriali, ma anche atmosfere

¹ L. Viglialoro, *Gesture*.

re ed eventi. In questa dinamica, ciò che m'interessa maggiormente è la questione della non intenzionalità, in cui il gesto si trova ad essere un atto estemporaneo sollecitato da fattori contingenti e non stabiliti. L'ambito in cui andare ad indagare è quello estetico, in particolar modo quello esperienziale, in cui il gesto diventa una forma estemporanea per *mettere in mostra* ciò che accade non solo all'interno dei luoghi stabiliti dell'arte ma anche nello spazio pubblico², inteso come dimensione collettiva, partecipativa e relazionale.

Nel suo recente testo *Display. Luoghi, dispositivi, gesti*, Elisabetta Modena, indaga sui luoghi e le dinamiche che permettono di *mettere in mostra* l'arte. Alle dinamiche, l'autrice dedica una terza e ultima parte del lavoro contestualizzandole nel concetto del *Gesto*. L'allestimento è l'atto di *mettere in mostra*, il modo storico di *vestire un luogo* (Modena 2024, p.217), ovvero di organizzarne la rappresentanza. In contemporanea, la *messa in mostra* è divenuta la trasfigurazione dell'immateriale, e dell'artificiale. Nella mostra *Le monde selon l'IA* curata da Antonio Somaini nella primavera 2025 allo Jeu de Paume di Parigi il *mettere in mostra* non è definito né dall'oggetto né da contenuti, ma si regge sui *processi* che rendono visibili i rapporti che affrontiamo sempre più spesso nella vita quotidiana con l'intelligenza artificiale. Seppure si tratti dell'immateriale da *mettere in mostra*, l'intento dell'allestimento è storicamente connotato dall'espone, ovvero dal voler *mettere fuori* il significato di ciò che si sta esponendo.

Prendendo in esame il gesto come attività allestitiva e del mettere in mostra, sia dal punto di vista *intenzionale* che dal punto di vista *non intenzionale*, vorrei illustrare due declinazioni del gesto espositivo per sottolineare la differenza che intercorre fra gesto intenzionale volto a mostrare-espone e gesto non intenzionale inquadrato come dinamica comune fra mente e corpo che espone inconsapevolmente:

1. La prima declinazione riguarda il *gesto espositivo* che riserva ancora una forma d'intenzionalità: quella del voler *mostrare* i processi allestitivi. Attraverso la performatività del corpo si *mostrano* il montaggio e lo smontaggio delle esposizioni all'interno di gallerie e musei. In questo caso, il luogo è ancora uno spazio istituzionale o codificato come luogo dell'arte (Balcou 2017, 201; Camart 2021a, 2021b).

² In questo testo, intendo il concetto di spazio pubblico partendo dal concetto introdotto da J. Habermas di sfera pubblica in cui la connotazione intellettuale borghese definisce la città come luogo d'incontro e d'intenti. Tale dimensione evidenzia il ruolo specifico che la città svolge, intendendola non solo come contenitore ma come soggetto principale di ciò che avviene all'interno.

2. La seconda declinazione del *gesto espositivo* perde la forma intenzionale del voler mostrare e si manifesta autonomamente nello spazio pubblico inteso come contesto urbano. A questo proposito, il *display* nella città pur conservando il valore espositivo, raggiunge una determinata forma di autonomia e partecipazione. “L’apparire” dell’arte nello spazio pubblico diventa un atto per portare all’attenzione di una collettività, da parte della collettività stessa, segni e simboli che siano altrettanti punti di riferimento e di orientamento. In questo frangente vorrei illustrare tre differenti modalità di come il *gesto espositivo*, “provochi” senza intenzione un *display*. La prima quella *esperienziale* (Benjamin 2010, Debord 1956); la seconda quella *estemporanea e non controllata* (Di Stefano, 2023; Riggle 2010) e la terza quella *pubblica partecipativa* (Bishop, 2015, Bourriaud, 2010). Questi riferimenti accompagnano l’osservazione di un caso studio come quello del centro storico di Napoli percepito a partire dalla concomitanza di fattori complessi che si sono radicati a partire dall’overtourism e dalla spettacolarizzazione di semplici aspetti della vita quotidiana. In questo caso, quello del *gesto espositivo non intenzionale* diventa il fattore principale di un’attrattiva di massa perdendo la sua forma primaria di orientamento e diventando parte attiva di uno *spaesamento* (Furia, 2023) che fa perdere di vista l’accezione principale di un’identificazione culturale e storica.

Il *gesto espositivo*, così come proposto in questo contributo, si estende oltre i confini della progettualità intenzionale per assumere una valenza più fluida, esperienziale e profondamente incarnata. Il *display*, in questa prospettiva, non è più solo il risultato di un atto progettuale deliberato, ma l’effetto emergente di una relazione viva tra corpo, ambiente e contesto sociale. Il gesto diventa così un evento che “accade” e che mette in mostra senza volerlo, aprendo uno spazio di senso in cui l’arte si intreccia con la vita quotidiana. In particolar modo, nei contesti urbani e nelle pratiche partecipative, il gesto non intenzionale diventa veicolo di una nuova forma di visibilità, che non espone solo opere, ma *attiva* un’esperienza collettiva del vedere e del sentire. La città, in quanto *display*, si trasforma così in un campo aperto di possibilità estetiche, in cui il gesto espositivo opera come forma di presenza e di attenzione condivisa. In tale ottica, il gesto non è solo *espressivo*, ma *generativo*: generando senso (Angelino, 2025), relazione e partecipazione e rendendo visibile l’invisibile attraverso la forza

implicita di ciò che si manifesta senza essere pienamente voluto. È in questa tensione tra volontà e accadimento che si iscrive oggi una rinnovata estetica del mostrare, capace di ridefinire il ruolo dell'arte nello spazio sociale contemporaneo.

Prima di entrare nel merito della prima declinazione del gesto che vorrei illustrare, è bene specificare la natura estetica del *gesto*. Esso s'iscrive nell'ambito dell'estetica pragmatista, in cui negli ultimi vent'anni Barbara Formis ha sviluppato un dialogo con la Somaestetica a partire dalle sue ricerche in estetica e in storia dell'arte. Il continuo scambio con Richard Shusterman ha permesso alla Formis di tracciare, a proposito del dualismo tra corpo e pensiero, una prospettiva continuista, nel mondo dell'arte in generale e nelle pratiche performative che in particolare vengono poste sullo stesso piano dei gesti della vita quotidiana. Riprendendo Dewey, la posizione della Formis è chiara a proposito della critica nei confronti di una lettura esclusiva dell'arte nei musei (Dewey 2018; Leddy; Puolakka 2023). Il fulcro dell'attività artistica è l'esperienza estetica, intesa come dimensione continua dell'esperienza quotidiana. In quanto atto conoscitivo e pratica democratica, essa coinvolge il corpo nella sua interezza e non solo mente e immaginazione (Jay 2002). Secondo Shusterman, tuttavia, occorre superare sia il dualismo corpo-mente sia la "vaghezza" pragmatista attribuita alla teoria deweyana dell'esperienza (Shusterman 2000; 2004). Da qui la proposta di una concezione ampliata dell'estetica, capace di orientare verso esperienze estetiche più ricche, oltre il paradigma artecentrico moderno, attraverso la centralità del soma e lo sviluppo della somaestetica (Shusterman 2010, pp. 16–17; cap. 10). In questa prospettiva, Formis propone di radicare la filosofia nelle pratiche corporee, sviluppando un'estetica capace di valorizzare il potenziale creativo della vita quotidiana. Ne deriva una concezione dell'estetica fondata sul corpo e sull'esperienza vissuta (Formis 2024). L'estetica diventa così uno strumento per analizzare e valorizzare le forme di vita comuni, i gesti di cura, manutenzione, relazione e trasformazione quotidiana del mondo. Il titolo *Penser en corps* (Pensare col corpo) richiama *penser encore* (pensare ancora), suggerendo la necessità di pensare non solo "sul" corpo ma "attraverso" il corpo. Il gesto si conferma come punto di comunione non volontario fra mente e corpo con una portata estetica che risiede nell'esperienza somatica e si manifesta al di là dell'intenzionalità di compierlo³.

³ A proposito del gesto come forma esperienziale estetica e come pratica della vita ordinaria, Barbara Formis ha organizzato nel 2022 il seminario di ricerca "Gestes Ordi-

Il gesto espositivo intenzionale: détournement dei dispositivi di mediazione e di dimostrazione

Una prima declinazione di *gesto espositivo* s'inscrive nella forma *intenzionale* del gesto, inteso come performance, a voler mostrare l'opera d'arte attraverso i processi di spaccettamento, montaggio, assemblaggio e imballaggio. La temporalità del lavoro che c'è dietro ai doveri di un curatore è frastagliata da numerose attività che comprendono la cura dell'opera, nonché la sua esposizione. In questo caso, ciò che si vuole mettere in mostra è il lavoro di disvelamento che accade all'interno di un allestimento attraverso una vera e propria coreografia (Camart 2021a). I movimenti sono tutti coordinati dall'intento di esporre l'opera quasi come dei veri e propri rituali di allestimento. Cécile Camart, indaga, attraverso linguaggi performativi, sulle modalità e sulle pratiche alternative delle esposizioni. Nel solco della critica istituzionale, artisti come Béatrice Balcou rinnovano il rapporto con il museo e la sua funzione espositiva, non attraverso l'allestimento tradizionale, ma tramite gesti performativi minimi e altamente significativi. Le sue *cérémonies sans titre* sono veri e propri rituali corporei che mettono in scena il gesto come atto estetico e conoscitivo (Balcou, 2021). L'artista non espone l'opera nel senso classico del termine, ma la fa emergere attraverso una sequenza precisa di movimenti, che evocano cura, attenzione, rispetto. Queste performance, intime e silenziose, si svolgono in spazi vuoti davanti a piccoli gruppi di spettatori. Tutto ruota attorno alla fisicità del corpo dell'artista, alla sua presenza assorbita in un'azione rituale: aprire una cassa, indossare guanti, maneggiare delicatamente l'opera, mostrarla, contemplarla insieme al pubblico, poi rimballarla. Il corpo dell'artista diventa mediatore sensibile tra l'oggetto e il pubblico, e il *gesto assume un valore conoscitivo ed estetico* superiore alla parola. Il fulcro non è più l'opera come oggetto da contemplare, ma *il processo corporeo e gestuale* che ne permette la visibilità (Balcou 2017). L'azione mette in luce le fragilità fisiche e simboliche dell'opera, il suo passaggio dallo stato di "dormienza" nella collezione a quello di presenza effimera, poi di nuovo assenza. Tuttavia, ciò che rimane è una memoria incarnata dell'esperienza, dove il corpo che ha agito il gesto resta impresso nella percezione del pubblico.

Attraverso questi gesti misurati e non spettacolari, Balcou sovverte la logica museale tradizionale, restituendo importanza ai

naires" all'Ecole des Arts della Sorbona (Centre Saint Charles Paris) e nel 2024 l'International Conference and Art Exhibition (Conférence internationale et exposition d'art) alla Sorbona di Parigi, Panthéon.

meccanismi invisibili che rendono possibile l'arte: trasporto, cura, contatto. Il gesto, quindi, diventa atto estetico primario, e il corpo, in stato di concentrazione e coinvolgimento totale diventa il veicolo della relazione tra arte, oggetto e spettatore. Infine, l'artista mette in discussione il modo in cui le opere "vivono" all'interno delle collezioni museali, rendendo visibili non solo le opere, ma anche i contesti e i protocolli che ne determinano l'esistenza. Il corpo, attraverso il gesto, diventa archivio vivente e luogo di trasmissione.

Secondo la Camart, negli ultimi anni, i musei sono diventati spazi privilegiati per sperimentazioni coreografiche che sfuggono alle classificazioni tradizionali. I coreografi non si limitano più a creare opere da rappresentare su un palco, ma intervengono direttamente nello spazio museale, sviluppando dispositivi gestuali e performativi che mettono in discussione le modalità consuete di esposizione e fruizione dell'arte (Camart 2021b). Il gesto, spesso quotidiano e tecnico, viene rivalutato come atto estetico. Le performance non si focalizzano solo sul movimento danzato, ma anche su azioni minime, ripetitive o operative (come il maneggiare oggetti, l'allestimento, la manipolazione), trasformando ciò che è normalmente invisibile in oggetto di contemplazione. In questo modo, il corpo non è solo strumento espressivo, ma agente attivo capace di rivelare processi e dinamiche museali. Queste pratiche mettono in evidenza la dimensione materiale e temporale dell'opera d'arte, valorizzando momenti effimeri come l'apertura di una cassa, il posizionamento di un oggetto, o la sua successiva scomparsa. Il museo non è più solo luogo di conservazione e presentazione, ma spazio performativo in cui la fruizione si fa esperienza condivisa e incarnata. Inoltre, tali interventi criticano la separazione tra arte e vita, tra artista e spettatore, proponendo un nuovo tipo di relazione estetica fondata sulla prossimità, la cura e l'attenzione al dettaglio. Si scardina così il modello espositivo tradizionale, facendo emergere una coreografia del gesto ordinario che sfuma i confini tra arte, tecnica, etnografia e quotidianità. Infine, queste pratiche aprono una riflessione sul museo come luogo poroso e flessibile, in dialogo con nuove forme di partecipazione, coinvolgimento sensoriale e riflessione critica sul ruolo del corpo, del tempo e della percezione nell'esperienza artistica. Oltre a Béatrice Balcou, Camart, si sofferma sul lavoro di Noé Soulier che propone un "allestimento coreografato" dove non sono i danzatori a muoversi, ma i *gesti tecnici di operatori museali* (reggitori, allestitori) che maneggiano, montano e smontano opere d'arte in tempo reale davanti al pubblico. Da evidenziare due curatele del lavoro di Soulier *Performing Art*: la prima del 2017 al Centre Pompidou di Parigi in cui lo spettatore è fisso, osserva i

gesti precisi e non spettacolarizzati dei tecnici mentre compongono e scompongono allestimenti di opere originali; la seconda al Mucem di Marsiglia del 2020 in cui Soulier porta la performance nelle sale permanenti del museo, coinvolgendo il pubblico in un percorso fluido tra oggetti etnografici, sottolineando l'uso quotidiano degli oggetti piuttosto che il loro valore estetico. In entrambe le versioni, Soulier riflette sul gesto come forma d'attenzione artistica, trasformando azioni quotidiane e invisibili in momenti estetici, e criticando la separazione tra arte e lavoro tecnico.

In questa prima declinazione del *gesto espositivo* è indubbia l'intenzione a voler mostrare il lavoro invisibile del curatore, così come i processi fattivi degli allestimenti. Questo primo passaggio è utile per introdurre l'idea dell'esistenza di un *gesto espositivo non intenzionale* che non ha come fine quello di avvalersi di una cura nel *voler mostrare* intenzionalmente; piuttosto si sviluppa in modo estemporaneo e non voluto in particolar modo nella città.

La città come display. Gesto espositivo non intenzionale, esperienza e partecipazione

Volendo introdurre la seconda declinazione del *gesto espositivo non intenzionale*, il fenomeno di una sfera collettiva e partecipativa come privata, non è da sottovalutare. Il raggio d'azione esce fuori dai luoghi istituzionali dell'arte e s'imbatte nel contesto urbano. Vi sono a questo proposito tre declinazioni che si configurano a proposito dei *gesti non intenzionali* che hanno messo in mostra la città: 1) il primo riguarda l'esperienza del walking, del camminamento; 2) il secondo riguarda l'*artificazione* come *gesto* dapprima intenzionale e in un secondo momento non intenzionale; 3) il terzo riguarda la *partecipazione* come corrispondenza di una collettività, di un pubblico che partecipa non intenzionalmente all'opera stessa.

Un primo esempio di *gesto espositivo non intenzionale* è quello legato alla pratica del *camminamento* inteso come *esperienza* della città. Il *display* oltre ad essere l'atto di mostrare ed esporre, si manifesta anche come: a) visibilità collettiva, in cui qualcosa viene mostrato non solo per essere visto, ma per attivare una riflessione condivisa, una reazione, o un'esperienza comune; b) configurazione relazionale: non è solo l'oggetto artistico o simbolico a essere importante, ma il modo in cui questo si relaziona con il contesto urbano, con i passanti, con la città stessa; c) un gesto che crea senso: il display non è mai neutro. Esso ha come comune denominatore

l'esperienza che si manifesta come modalità di conoscenza sensibile del contesto urbano. Per Walter Benjamin la città è un luogo di esperienza sensoriale diffusa: attraverso la figura del flâneur, attratto dalle architetture e dal contesto urbano, emerge il valore esperienziale del vagabondare come pratica conoscitiva ed estetica (Benjamin 2010; Alison 2023). La flânerie può essere intesa come una vera e propria pratica artistica, capace di decifrare l'allestimento sensibile della città a partire dagli elementi strutturali dell'urbanistica moderna – marciapiedi, gallerie, passages. Questo peregrinare senza meta costituisce al contempo un'esperienza estetica e un'espressione fisica, fondamentali per una descrizione allestitiva dello spazio collettivo, che il flâneur attraversa come un'enfilade di ambienti (Modena 2024, cap. II; IV). La città si espone così come una galleria a cielo aperto, allestita dallo sguardo e dall'andamento errante del soggetto, fino a divenire il luogo performativo del gesto espositivo non intenzionale. In questa prospettiva, il vagabondare trova un'ulteriore declinazione nella *dérive* di Guy Debord. All'interno della psicogeografia, intesa come pratica ludica e critica di decostruzione dello spazio urbano, la *deriva* si configura come esplorazione orientata dal disorientamento emotivo e dal perdersi intenzionale nella città, concepita come forma espressiva di anti-arte (Debord 1953). È proprio il disorientamento a evidenziare la dimensione performativa del gesto espositivo non intenzionale, ciò che Modena definisce «forme di peregrinazione programmaticamente casuali» (Modena 2024, p. 88). Questa linea di ricerca prosegue oggi nelle pratiche del gruppo Stalker – Osservatorio Nomade e nel lavoro di Francesco Careri, che assume il camminare come pratica estetica individuale o collettiva, priva di una meta prestabilita e guidata dalle sollecitazioni emotive del paesaggio urbano (Careri 2006). Accanto alla psicogeografia, Careri mette in luce il vagabondaggio come forma di nomadismo radicalmente irrisolta, mai emancipata dal terreno vago e instabile della città (Alison 2023, p. 243). Un ulteriore esempio di performatività come gesto espositivo non intenzionale è offerto dalla somaestetica di Richard Shusterman e dalla figura dell'Uomo in oro, avatar performativo che attraversa le città sperimentandone materiali, ritmi e strutture in modo estemporaneo e non condizionato (Shusterman 2016). Come osservato, questa pratica condivide con la flânerie benjaminiana e con la *deriva* situazionista una comune dimensione di erranza corporea, utile a riformulare la sensibilità del luogo (Alison 2023, p. 249).

In questo primo inquadramento, il gesto espositivo non intenzionale emerge dunque come forma esperienziale della città, attivata dal disorientamento emotivo e dall'errare, che dispiega lo spazio

urbano come un display sensibile autonomo.

Un secondo esempio di gesto espositivo non intenzionale è l'azione estemporanea e non controllata che si manifesta nei processi di *artificazione* degli spazi urbani. Il termine *artification*, inizialmente impiegato come sinonimo di abbellimento o decoro, è stato ridefinito nel dibattito contemporaneo per indicare i processi attraverso cui pratiche, comportamenti o contesti non artistici vengono riconfigurati come artistici (Dreon 2018). Sebbene il concetto non presenti un'origine univoca (Di Stefano 2023), esso trova una sistematizzazione negli studi sociologici di Shapiro (2004) e Heinich (2012), che leggono l'artificazione come costruzione sociale dell'arte e come processo di legittimazione istituzionale di pratiche nate nello spazio pubblico. Accanto a questa linea, Dissanayake interpreta l'artificazione come il fare arte in senso originario, ovvero come trasformazione intenzionale del mondo attraverso pratiche creative (Dissanayake 1992). In questa prospettiva, murales, graffiti e performance urbane assumono rilievo per il loro carattere estemporaneo, spesso privo di committenza e strategia, configurandosi come gesti che emergono direttamente nello spazio pubblico (Di Stefano 2023). L'artificazione implica così uno spostamento dal museo alla strada e il gesto artistico può assumere i tratti di un atto di emancipazione o di ribellione. Di Stefano mostra come le pitture murali possano operare come strategie di artificazione sia superficiale, in termini decorativi, sia profonda, incidendo sulla dimensione sociale e comunitaria dello spazio urbano, come nel caso del quartiere Ballarò a Palermo. In questo senso, la temporalità del gesto espositivo resta instabile: può permanere o dissolversi. La street art, con il suo carattere anonimo ed effimero, trasforma l'ordinario in straordinario, attribuendo valore estetico e simbolico a spazi marginali (Riggle 2010). Anche senza ricorrere esplicitamente alla nozione di estemporaneità, Riggle individua nell'improvvisazione e nell'evanescenza i tratti di un'arte capace di ridefinire l'esperienza estetica del luogo, distinguendo tuttavia i graffiti, potenzialmente svincolati dalla strada come contesto specifico.

Nella lettura del *gesto espositivo non intenzionale*, la partecipazione collettiva apre un terzo scenario in cui la città diventa dispositivo *relazionale*. Con la nozione di interstizio sociale, Nicolas Bourriaud definisce l'arte relazionale come una pratica che assume le interazioni umane e il loro contesto sociale come materiale dell'opera, segnando un mutamento degli obiettivi estetici, culturali e politici dell'arte moderna (Bourriaud 2010, p. 14). L'opera non coincide più con un oggetto, ma esiste nella relazione, nella condizione e nel qui e ora della partecipazione. In questo senso, l'arte

relazionale è essenzialmente situazionale, temporanea ed effimera: non mira alla permanenza, ma alla produzione di un'esperienza condivisa. Il pubblico non è spettatore, ma partecipe o co-autore, e il gesto espositivo si attiva in risposta a un contesto urbano e sociale specifico. Come il gesto estemporaneo, anche quello relazionale vive nel tempo dell'evento e nella dimensione dell'incontro. La partecipazione assume così una valenza politica (Bishop 2006): attraverso il gesto, la collettività esprime consenso, dissenso e forme di resistenza. Storicamente, il gesto partecipativo e provocatorio affonda le sue radici nelle avanguardie – dal Futurismo al Proletkult, fino al Dadaismo – che spostano l'azione artistica dagli spazi istituzionali alla sfera pubblica, coinvolgendo il pubblico come massa attiva (Bishop 2012, p. 41). Anche nella partecipazione, dunque, il gesto espositivo non intenzionale eccede i confini dell'istituzione e si riversa nello spazio urbano, riaffermando la città come luogo privilegiato dell'esperienza estetica collettiva.

Queste tre declinazioni sono tutte riscontrabili nell'ambito urbano della città di Napoli in cui è bene precisare come le dinamiche della sfera pubblica si ribaltino rispetto alle considerazioni sulla nascita dell'opinione pubblica in Habermas, in cui il privato scende a patti con il pubblico con l'unico scopo di radicarvi all'interno domini e considerazioni politiche della classe borghese. A Napoli pubblico è privato e viceversa. Vi è una congestione del pubblico come soggetto privato che *agisce* ad opera di una collettività. «La vita privata del napoletano è lo sbocco bizzarro di una vita pubblica spinta all'eccesso. Infatti, non è tra le mura domestiche, tra moglie e bambini, che essa si sviluppa, bensì nella devozione o nella disperazione» (Benjamin, 2007, p.7). Esattamente cento anni fa, nel 1925, Walter Benjamin pubblica sul quotidiano tedesco il *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, un breve saggio sulla città di Napoli. Le immagini dialettiche ripropongono una serie di dettagli materici, estetici e sociali della città; sullo sfondo l'ambito di una sfera privata ch'egli definisce "frammentaria", assorbita da una porosità pubblica che entra nell'ambito privato e lo fa suo.

A Napoli, il rapporto fra spazio e pubblico (AAVV 2023) conserva una consolidata storicità a partire dal legame che l'opera acquisisce con il luogo. A questo proposito, fra tanti, il caso emblematico di piazza del Plebiscito a Napoli, in cui artisti⁴ di tutto il

⁴ Mimmo Paladino nel 1995 ha collocato al centro una montagna di sale su cui tentano inutilmente la scalata cavalli e cavalieri bronzei disarcionati, di scarsa epicità (Montagna del sale, 1995); Nel 1996 Jannis Kounellis si è spinto fino al colonnato della Basilica di San Francesco di Paola antepoendo alle colonne bianche una serie oggetti, artefatti e mobili costruiti da artigiani locali sospesi (Senza titolo 1996); Nel 1997, Mario Merz vi

mondo dalla metà degli anni Novanta ai primi anni del duemila, hanno “sfidato” il luogo per situarci le proprie opere. Un’operazione voluta fortemente dalla municipalità di allora e commissionata al fine di ospitare l’arte nella città (Cycelyn 2010). Quest’operazione si ricollega al progetto definito da Achille Bonito Oliva *museo obbligatorio* delle stazioni della metropolitana di Napoli, *Stazioni dell’arte*, iniziato nel 1995 e terminato nel 2024. Un progetto enormemente ambizioso che coinvolge tutte le stazioni delle linee metro 1 e 6⁵. In questo frangente, l’opera d’arte viene allestita e messa in mostra in modo intenzionale, nel caso specifico, sono le stesse politiche urbane a commissionare tali operazioni anche con lo scopo di riqualificarne l’identità passando da non luoghi a spazi fortemente connotati (Testoni 2023).

Parallelamente, *la non intenzionalità* ha provocato negli ultimi, soprattutto nel centro storico della città, patrimonio UNESCO dal 1995, un vero e proprio *spaesamento* (Furia, 2024) manifestatosi a partire da casi emblematici come quello del Murale di Maradona nei Quartieri Spagnoli. Dipinto da un abitante dei quartieri, Mario Filardi, per la prima volta in occasione dei festeggiamenti del secondo scudetto del 1990, il murale è stato poi dimenticato per un trentennio. A seguito di un risanamento dei quartieri fortemente voluto dagli abitanti e non dalle istituzioni, il murale è stato “restaurato” da un artigiano locale, Salvatore Iodice. In entrambe le occasioni, la pittura e il materiale per completare l’opera sono stati acquistati con una raccolta fondi autogestita. Il caso rimane emblematico perché solo nel 2023 con la vittoria del terzo scudetto a distanza

ha sgranato sulla sommità numeri rossi appartenenti alla serie di Fibonacci, contestando la monotona ripetitività degli intercolumni (Senza titolo, 1997); Nel 1998, Gilberto Zorio annuncia precarietà e dinamismo: una stella alta 12 m è affiancata da una canoa che ogni quarto d’ora scorre lungo un’asta inclinata, spinta dall’aria espulsa con forte sibilo da un otre in pelle di maiale; Tarantara (2000) di Anish Kapoor ha aperto il nuovo secolo: due gigantesche torri Layher® (moderno sistema di ponteggi) sostengono un telone rosso in PVC, rafforzando l’asse Palazzo reale-Basilica; nel 2001, Joseph Kosuth nell’installazione Ripensare il vero ha vergato il fregio del colonnato con brani luminosi tratti da Etica e politica (1931) di Benedetto Croce; nel 2001 Rebecca Horn ha inserito 333 teschi in ghisa nel selciato antistante la Basilica; guardano verso l’alto, verso 77 aureole luminose di neon color madreperla. Radicato nella tradizione popolare napoletana, il lavoro evoca la tragedia ancora recente e cocente dell’11 settembre 2001 (Spiriti di madreperla, 2002). Richard Serra nel 2003 al cerchio perfetto della piazza contrappone, decentrata, una gigantesca spirale di ferro le cui alte pareti sghembe turbano e disorientano lo spettatore che vi si avventuri, isolandolo dall’intorno. L’Italia all’asta (2004) è il titolo allo stesso tempo tautologico, ironico e impegnato dell’installazione di Luciano Fabro che gioca sul significato dell’asta come palo, tipico della festa barocca, e dell’asta come vendita all’incanto. Nel 2006 è stata la volta di Jenny Holzer che ha proiettato sulla facciata della Basilica un testo a caratteri cubitali. Precario e revocabile, è anti-monumentale per eccellenza (For Naples) (Fonte Irreccani.it).

⁵ <https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/6c0f60c8-3cf3-480f-a741-1f-340576b00e/progetto-metropolitana-di-napoli-stazioni-dellarte>

di trentasei anni, il murale è tornato a nuova vita, è diventato la scenografia o il palcoscenico di un processo che si è auto alimentato attraverso la viralità dei social network ma anche attraverso un boom turistico che negli ultimi anni ha coinvolto fortemente la città fino a far diventare il murale un landmark su Google Maps. Un processo di Disneyficazione che ha visto il murale di Maradona diventare luogo di pellegrinaggio inventato dai locali per attrarre turisti (Squires, 2025). La descrizione che ne rimane è una pericolosa attinenza alle parole di Benjamin. Se da un lato il cronista del Telegraph descrive la scena in questo modo: «Costeggiata da un'infilata interminabile di negozi di souvenir, pizzerie e bar che vendono Aperol Spritz, percorrere Via dei Tribunali, una delle strade più storiche di Napoli, è diventato una vera sfida. Guide munite di microfono conducono colonne di passeggeri delle navi da crociera, mentre i turisti si fermano a mangiare cibo di strada e i napoletani sfrecciano sui motorini, zigzagando pericolosamente tra la folla» (Squires, 2025). Così Benjamin descriveva la commistione di sfera privata e pubblica: «Nelle viuzze laterali, scendendo per le scale sudicie, lo sguardo scivola su bettole, dove tre o quattro uomini a qualche distanza l'uno dall'altro siedono e bevono, nascosti dietro dei bidoni che sembrano pilatri di una chiesa. In angoli come questi è difficile distinguere le parti dove si sta continuando a costruire da quelle ormai già in rovina. Nulla, infatti, viene finito e concluso. La porosità non s'incontra soltanto con l'indolenza dell'artigiano meridionale, ma soprattutto con la passione per l'improvvisazione» (Benjamin, 2007, p.7).

In questo senso, Napoli si configura come un laboratorio estremo del *gesto espositivo non intenzionale*, in cui la città non è semplicemente il contesto dell'opera, ma il suo stesso dispositivo di esposizione. Qui il gesto eccede costantemente le intenzioni originarie: ciò che nasce come pratica situata, estemporanea o comunitaria – il camminare, l'artificazione spontanea, la partecipazione collettiva – viene progressivamente catturato da dinamiche di visibilità, consumo e spettacolarizzazione che ne alterano il senso. La sfera pubblica, lungi dall'essere uno spazio neutro di manifestazione estetica, si rivela un campo di tensioni in cui l'esperienza condivisa si trasforma in attrazione.

Il paradosso del *gesto espositivo non intenzionale* risiede allora proprio in questa ambivalenza: da un lato esso apre la città a forme di esperienza estetica diffusa, incarnata e relazionale; dall'altro espone lo spazio urbano al rischio di una ipervisibilità trasformando l'improvvisazione in format. Il gesto espositivo non intenzio-

nale, in questo quadro, non può più essere letto soltanto come pratica estetica o come atto di resistenza: esso diventa anche un operatore urbano, capace di generare processi di riqualificazione, ma anche di espulsione, disneyficazione e perdita di senso. È in questa soglia instabile – tra esperienza e sfruttamento, tra apertura e saturazione, tra improvvisazione e cattura – che il rapporto tra arte e sfera pubblica a Napoli mostra tutta la sua forza e, insieme, la sua fragilità.

Concludendo

In questo contributo ho innanzitutto ricostruito il neologismo e la genealogia del termine gesto, mettendone in luce il ruolo centrale nel contesto del mostrare. Il gesto, infatti, è fondamentale tanto nelle pratiche curatoriali e allestitivo quanto come forma di espressione e comunicazione. Tuttavia, esso non si limita a rendere visibile l'arte, ma si radica in una dimensione esperienziale ed estetica fondata sull'espressività del corpo, ponendo il rapporto tra gesto, conoscenza sensibile e somaestetica come suo presupposto teorico. Ne consegue che, accanto ai gesti che conducono intenzionalmente l'arte alla visibilità, esistono gesti che emergono dalle dinamiche urbane, sociali e politiche. Il gesto espositivo non intenzionale si configura così come uno dei fondamenti dell'esperienza estetica del quotidiano e dell'allestimento autonomo e temporaneo delle città. Questo studio apre infine a un ulteriore approfondimento sul rapporto tra arte pubblica e monumento, intesi rispettivamente come dispositivi di orientamento nello spazio urbano e come forme di esposizione rivolte a un pubblico.

Bibliografia

- AA.VV., *Arte e spazio pubblico*, Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, Silvana Editoriale, Milano, 2023.
- Alison, A., *Performativity and Aesthetic Experience of the City. From the body of the flâneur to the soma of the Man in Gold*, in "Itinera", Vol. 25, 2023, pp. 234-251.
- Angelino, L., (ed.), *Quand le geste fait sens*, Paris, Mimesis, 2015.
- Camart, C., *Poétique de la régie d'œuvres: chorégrapheur la collection*, in "Espace art actuel", vol. 129, 2021(a), pp. 30-40.

- Camart, C., *Agencements et reconfigurations successives : l'exposition accélérée*, in "Espace art actuel", vol. 129, 2021(b), en ligne: <https://espaceartactuel.com/agencements-et-reconfigurations-succesives-lexposition-acceleree/>
- Balcou, B., *Cérémonie sans titre*, Paris, Les Presses du Réel, 2021.
- Benjamin, W., *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007.
- Benjamin, W., *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 2010.
- Bourriaud, N., *Estetica relazionale*, Post Media Books, Milano, 2010.
- Bishop, C., *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in Artforum, Vol.44, n.6, February 2006.
- Bishop, C., *Artificial Hells*, Londra – New York, Verso Books, 2012.
- Careri, F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- Cicelyn, E., (ed.), *Piazza d'arte. Napoli 1995-2009. Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito*, Napoli, Artem, 2010.
- Debord, G., *Teoria della deriva*, in *Internazionale Situazionista, 1958-69*, Torino, Nautilus, 1994.
- Dewey, J., *Arte come esperienza*, (ed.) G. Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2018
- Di Stefano, E., *Estetica Urbana. Atmosfere e artificazione negli spazi della città*, Milano, Mimesis, 2023.
- Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, Seattle, University of Washington Press, 1992.
- Dreon, R., *Artification*, "International Lexicon of Aesthetics", Spring 2018 Edition.
- Fischer-Lichte, E., Wulf, C., *Gesten*. In *Gesten*, Leiden, The Netherlands: Brill | Fink, 2010, Brill https://doi.org/10.30965/9783846750605_002 [Accesso 13 dicembre 2025]
- Formis, B., (ed.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Formis, B., *La soma-esthétique ou l'art de penser l'expérience*, "Appareil" [En ligne], n.27, 2024.
- Flusser, V., *Geste. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf, Bolmann, 1991; *Gestures*, tr. N.A. Roth, University of Minnesota Press, 2014.
- Flusser, V., *Communicology. Mutations in human relations?* Stanford University Press, 2023, p.10.
- Furia, P., *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.
- Habermas, J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971.

- Heinich, N.; Shapiro, R., *When is artification?* In “Contemporary Aesthetics”, n. 4, 2012, par. 1. (<https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.spec.409?view=text;rgn=main>).
- Jay, M., *Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art*, “The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 36, N.4 (Winter, 2002), pp. 55-69.
- Leddy, T., Puolakka, K., *Dewey’s Aesthetics*, “The Stanford Encyclopedia of Philosophy” (Winter 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/dewey-aesthetics>, 2023.
- Modena, E., *Display, Luoghi, Dispositivi, Gesti*, Torino, Einaudi, 2024.
- Naukkarinen, O., *Variations on Artification*, “Contemporary Aesthetics”, Issue 4, 2012.
- Oliva, S., *Nel grengo del linguaggio: per un’estetica del gesto supplementare*, in “Lebenswelt” n.13, 2018.
- Riggle, N., A., *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*; “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 68, No. 3 (SUMMER 2010), pp. 243-257: <https://prettydeep.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/street-art.pdf>.
- Rovatti, P, *Il gesto fenomenologico*, “Aut-Aut”, n°390/2021, p. 4.
- Shapiro, R., *Qu’est-Ce Que l’artification ?*, XVIIème Congrès de l’AISLF « L’individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l’art, Tours, juillet 2004.
- Shusterman R., *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2000
- Shusterman, R., *Complexities of Aesthetic Experience: Response to Johnston*, “The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 38, n.4, pp. 109–112. doi: 10.1353/jae.2004.004, 2004.
- Shusterman, R., *Penser en corps. Éduquer les sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique*, in Barbara Formis (dir.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L’Harmattan, 2009, pp.41-76.
- Shusterman, *Estetica Pragmatista*, (ed.) G.Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2010, pp. 86,87.
- Squires, N., *Dineyfication of Naples backfires*, Telegraph, 3.12.2025.
- Testoni, C., *Il design della metropolitana tra identità visuale e progetti d'autore*, “Domus”, 21.09.2023.
- Viglialoro, L., *Gesture*, “International Lexicon of Aesthetics”, Autunno 2019.