

L'engagement socioestetico tra assemblee e assemblaggi

Antonino Bondi, Valeria De Luca

Abstract. In this paper, we aim to address the issue of living together by focusing on two notions of engagement and social assemblage. Engagement describes an important phase in the tension between experience and value construction and sheds light on the ways in which agentivity, identity, and semiotic forms co-emerge. Starting from a pragmatist value formation theory, an ecological niche construction theory, and a material engagement theory, the article aims to show that engagement consists of a movement of perceptual and dialogical attention, oscillating between the pole of “active involvement” and the pole of “decision to participate”. In this sense, it offers a range of participatory options to social actors. We will then show that starting from this result, some forms of social assembly can be observed based on a specific mode of engagement: the assembly. To put our model to the test, we have traced an assembly-type collective formation in the field of “aesthetic communities”. Finally, we will discuss by analyzing the artistic experiment *Lumbung*, presented at Documenta 15 in 2022 by the Indonesian collective Ruangrupa, whose goal is the formation of communities in terms of assembling heterogeneity and engagement, which modulates the modal continuum of individuals’ participation in collectives.

1. Preludio: vivere insieme come limite

Nel corso su *Comment vivre ensemble*, Roland Barthes (2002) indagava sui rapporti tra forme dell’organizzazione sociale e stili singolari d’esistenza. Nella tensione fra i due poli, quello della “struttura che organizza e istruisce il senso” e quello, indisciplinato, delle “esondazioni desideranti”, Barthes vedeva la chiave di volta per interrogarsi su come emerge un collettivo, come si con-vive, come la convivenza richieda forme di regolarità distribuita e coercitiva. Le forme dell’organizzazione sociale, secondo Barthes, persistono in virtù di una pluralità ritmica che scandisce e disciplina la vita del collettivo: gli individui che ne fanno parte condividono in modo più o meno volontario una forma di finalità trascendente, che conferisce al collettivo il senso stesso dell’essere insieme. Barthes suggeriva tuttavia di non dimenticare gli stili singolari d’esistenza, che chiamava “il fantasma di una vita”: regimi di senso idiosincratici benché comuni, grazie ai quali, per esempio, i monaci cenobitici sul monte Athos, se sono impegnati a seguire le regole ferree di una comunità, esperiscono al contempo altri modi di vita, “idioritmici, in cui ciascuno vive, letteralmente parlando, secondo il proprio ritmo” (Barthes 2002, p. 40)¹.

La tensione fra *disciplina* e *stile di vita* ricalca quella tra costruzione d’identità collettivo-istituzionali ed emersione d’identità soggettive, singolari. Questa impostazione, tuttavia, lascia fuori alcune *zone opache*, dai contorni meno definiti, che fungono da limite o vincolo creativo del costituirsi di forme collettive d’esistenza. In altri termini, restano in ombra gli spazi, e soprattutto i tempi, in cui si manifesta una sorta di posizione-limite nella formazione dei collettivi, un confine del vivere insieme che scatena e genera dinamiche produttive di assemblaggio sociale.

Proveremo qui a seguire un’altra strada, partendo da due considerazioni generali. La prima, più ovvia: l’animale umano non può mai uscire da un ambiente o scena d’azione; e ciò sia dal punto di vista del complesso di rapporti che intrattiene con il proprio mondo-ambiente, sia da quello delle interazioni più o meno puntuali con materiali e oggetti. In una battuta: l’essere insieme assume i contorni di una condanna di specie. La seconda constatazione riguarda la specializzazione semiolinguistica dell’animale

¹ Tutte le traduzioni sono nostre.

umano: questi fabbrica una pluralità di mondi² che ristrutturano gli spazi (concreti e immaginari) in cui i collettivi prendono forma e agiscono³.

Partendo da queste due considerazioni, e analizzando l'esperimento artistico *Lumbung*, presentato a *Documenta 15*⁴ nel 2022, intendiamo ragionare sui processi di formazione di comunità nei termini di processi dinamici di assemblaggio/montaggio d'eterogeneità e, al contempo, sulle dinamiche di *engagement* (implicazione, coinvolgimento, impegno), che definiscono e modulano il continuum modale della partecipazione degli individui ai collettivi.

2. L'engagement fra esperienza e valore

Cominciamo dalla nozione di *engagement*, che descrive una fase importante della tensione fra esperienza e costruzione di valori, e fa luce sui modi in cui agentività, identità e forme semiotiche co-emergono. Per ragionare su questa nozione, il cui spettro semantico in lingua inglese tiene insieme i termini "impegno" e "coinvolgimento", faremo discutere fra loro la teoria pragmatista sulla formazione dei valori, la *niche construction theory* e la *material engagement theory*. Ciò dovrebbe consentirci di abbozzare l'*engagement* nei termini di un'attenzione poli-produttiva, all'opera in alcune forme di assemblaggio sociale. Procediamo con ordine. Nella tradizione pragmatista, la nozione di *engagement* comprende sia l'interesse per le finalità o le motivazioni che orientano l'azione, sia l'interesse per l'ambiente circostante. L'*engagement* funziona come un parametro interno all'azione, che ne misura crescita, sviluppo e modulazione: uno strumento a disposizione del soggetto per indagare, apprezzare e valutare le possibilità che l'ambiente gli offre in termini di *affordances*, grazie a cui sviluppare condotte pratiche ed esistenziali inedite, non determinate a priori. Secondo Alexandra Bidet e Carole Gayet-Viaud, l'*engagement* va sganciato dal retroterra concettuale che lo lega ai campi giuridico-istituzionale o filosofico-morale. È una nozione interamente esperienziale, in grado di "rivisitare il legame tra il mondo sociale nella misura in cui è ricevuto, ereditato, trasmesso e il mondo dell'azione" (Bidet, Gayet-Viaud 2023, versione Kindle). Di più: essa implica "la creatività che disciplina i modi di partecipare ad ambienti e situazioni, e di trasformarli" (Bidet, Gayet-Viaud 2023, versione Kindle).

Del resto, per Dewey stesso l'esperienza si definiva come l'insieme delle azioni che l'organismo realizza nell'ambiente, e al contempo come l'insieme dei cambiamenti che, prodotti da questo primo insieme, retroagiscono sull'organismo e sul complesso delle sue azioni: "l'essere vivente subisce, soffre, le conseguenze del proprio comportamento. Questa stretta connessione tra fare e soffrire o subire forma è ciò che chiamiamo esperienza" (Dewey 1920, p. 86). L'esperienza si riflette in un *milieu*, nel quale gli individui sperimentano eventi fisiologici o percettivi in quanto tali, siano essi "stati del corpo" o "assunzione di forme". Ma essa è anche *l'ambiente* in cui gli individui identificano e verificano la *ragion d'essere*⁵ che gli eventi suggeriscono e a cui rispondono, trasformandoli e distanziandoli tramite modalità d'azione e comportamento. Queste modalità si accumulano, costituendo i *materiali* della conoscenza, forgiando abitudini, riti, tradizioni, dunque culture.

Altrove abbiamo commentato le due premesse principali della teoria deweyana del valore: a) la continuità tra dati biologici e fatti culturali, in un accoppiamento tra soggetto e ambiente; b) la concezione della conoscenza e del pensiero come attività⁶. Inoltre, la tripartizione della nozione di valore permette di collegare desideri, interessi e azioni, che possono essere intesi come gradi variabili di *engagement* nel corso dell'esperienza. Dewey distingue tre momenti, che addensano il passaggio tra valenze e valori all'opera nella performance semiotica: *valuing*, *valuation* e *evaluation*. Il *valuing* comprende lo spettro delle valutazioni sensibili e affettive, mentre l'*evaluation* comprende la costruzione discorsiva e l'enunciazione di valutazioni derivate dall'esperienza vissuta, nonché la formulazione di giudizi di valore rispetto a mezzi e vincoli di una data situazione.

² Cfr. Sinha (2013).

³ Cfr. Fontanille (2021).

⁴ www.documenta-fifteen.de/en/.

⁵ Nel senso di scopo strumentale e/o di orientamento pratico.

⁶ Cfr. De Luca (2016).

La *valuation*, invece, è un momento intermedio in cui i fini e i mezzi sono progressivamente determinati e fatti propri dai soggetti. Durante questa fase è possibile riconfigurare lo statuto delle finalità di una condotta, facendo emergere altri valori concepibili e mettendo in atto altre condotte. Qui l'attività di linguaggio svolge il ruolo di luogo di sperimentazione volto a installare scenari fittizi. In questo modo, il linguaggio fornisce il materiale espressivo affinché la *valuation* diventi *evaluation*. Dire che il linguaggio costituisca una funzione naturale vuol dire sostenere due cose: una certa continuità tra percezione e cultura; inoltre, l'eterogeneità delle semiosi e dei valori che richiedono rilevanza specifica secondo varie modalità espressive, proprio nel momento in cui si stabilizzano in configurazioni pratiche e discorsive. A questo livello, infatti, i soggetti sono in grado di orientare le proprie declinazioni identitarie.

Ma cosa permette ai valori di emergere e stabilizzarsi in figure significative? Il modello teorico noto come *niche construction theory* pare un buon candidato per pensare insieme: a) la materialità dei fenomeni di senso; b) l'emergere e lo stabilizzarsi della semiosi umana; c) le relazioni agentive su diverse scale temporali e qualitative. L'ipotesi non è nuova e non è questa la sede per trattarla in dettaglio. Tuttavia, è utile richiamarla giacché consente di tratteggiare l'idea di *engagement* intesa come fase dinamica del processo di emersione delle identità. La costruzione della nicchia è un processo causale endogeno, interno alla storia evolutiva di una data specie e legato al processo causale della selezione naturale. Essa aggiunge all'eredità genetica quella ecologica, che comprende le pressioni selettive naturali modificate dalla costruzione della nicchia. Nel caso dell'animale umano, la costruzione della nicchia modifica le pressioni selettive negli ambienti in modo tale da influenzare sia l'evoluzione umana sia quella di altre specie⁷.

La nicchia ecologica umana, semiotica, sembra collocarsi a metà strada tra una *Umwelt* circoscritta (come quella di una singola specie) e l'ambiente, inteso come totalità delle relazioni e intersezioni tra diverse *Umwelten*. Essa "comprende tutte le sfide interpretative che la nicchia ecologica impone a una specie" (Hoffmeyer 2008, p. 13), e consiste nell'insieme di segni o indizi presenti nell'ambiente circostante, che l'organismo interpreta per ottenere sopravvivenza e benessere. Nel caso umano, è il linguaggio naturale che sostiene la costruzione della nicchia e rende possibile realizzare artefatti di diverso tipo. Secondo Chris Sinha (2013) il linguaggio è una *nicchia bioculturale* inseparabile dalla tecnosfera, cioè dall'insieme dei supporti materiali e artefattuali che organizzano prassi e interazioni sociali. Il termine linguaggio non si riferisce a una modalità o a un regime semiotico specifico (anche se la facoltà di linguaggio pare la più importante), ma alla capacità semiotica umana:

The human semiotic capacity, in collaborative synergy with constructive praxis and intersubjective, social learning, has been the fundamental driving force in the prehistoric and historical time scale of sociogenesis of the evolution of human culture and extended human embodiment. Language is not only grounded in human praxic interactions with material culture, but is also the symbolic ground of a special subclass of artefacts, that I designate symbolic cognitive artefacts (Sinha 2013, p. 266).

Questa prospettiva mette a fuoco la continuità tra attività linguistica, prassi semiotica e co-emergenza di agenti e forme semiotiche⁸. Le forme emergono "in azione", attraverso e durante una serie di interazioni in cui si sincronizzano e assemblano elementi eterogenei: aspetti vitali, percezioni salienti/pregnanti, figure significative e via di seguito. In quanto animali umani, non siamo chiamati in causa sempre allo stesso modo, non prestiamo attenzione alle stesse cose o fatti o qualità. Al contrario, siamo in un certo senso tenuti sempre a reagire perché, non potendo uscire dalla nostra nicchia o dall'ambiente, siamo sempre "coinvolti", "interessati", presi in uno stato di "engagement", che si tratti di impegno materiale, sociale o estetico.

Lambros Malafouris ha analizzato i rapporti fra ontologia dei materiali e agency semiotica (umana e non umana)⁹. Studiando le pratiche di fabbricazione della ceramica, si è interrogato sulle relazioni e sui processi cognitivi che sostengono le interazioni corporee con i materiali, e ha ripensato la nozione di agency materiale all'interno di quella che ha chiamato *MET* (*Material Engagement Theory*). Tale revisione

⁷ Cfr. Kendal *et alii* (2011).

⁸ Altrove abbiamo cercato di focalizzare questa continuità attentiva in termini di "percezione semiotica". Cfr. Bondi (2016, 2022).

⁹ Cfr. Malafouris (2008, 2013, 2017).

materialista dell'agency presuppone l'osservazione dei gesti, dell'investimento corporeo e del ritmo di sviluppo del modellamento dell'argilla, dallo stato grezzo fino alla formazione dell'oggetto o manufatto. La principale questione è: dove finisce la mente del vasaio e inizia la forma dell'oggetto¹⁰? Rispetto ai due approcci che tradizionalmente hanno cercato di rispondere alla questione¹¹, Malafouris sceglie la via del *material engagement*. Egli parte dal tempo e dalle due condizioni necessarie per l'identificazione dell'agency. La prima condizione consiste nel definire la porzione di tempo che racchiude l'evento da descrivere. La seconda, invece, consiste nel verificare se tale porzione di tempo costituisce un evento significativo nella più ampia catena di eventi che costituisce l'attività da spiegare¹².

La temporalità comprende allora l'azione nel presente attuale, ma anche la sedimentazione storica delle tracce di precedenti manipolazioni dell'oggetto. Tale sedimentazione è parte di una totalità non visibile, assente e potenzialmente inaccessibile. Anche se il tempo delle tracce sull'oggetto è *passato*, ciò non impedisce di cercare *ora* di comprendere e ricostituire la catena di eventi chimici, fisici, sociali ed ecologici che ce lo hanno lasciato e che gli hanno assicurato una "vita", cioè uno statuto indipendente dall'azione umana. Tale serie di tracce e abitudini *sempre in corso* modifica profondamente la concezione dell'intenzionalità: il significato di un oggetto e l'intenzione di significare coesistono – suggerisce Malafouris, sulla scia di Merleau-Ponty – in seno a un circuito complesso, un sistema di interazioni locali e globali, che si lasciano cogliere solo nella materialità dell'atto espressivo.

3. Engagement estetico, formazione di comunità e assemblaggio sociale

Allora, comincia a delinarsi l'idea di *engagement* in quanto dinamica di partecipazione attiva o vincolo produttivo/creativo, all'opera nei processi semiotici. Nel campo dell'esperienza estetica, in particolare nel caso della costruzione di artefatti (atti e oggetti ordinari, ma anche performance partecipative, gesti diffusi, assemblaggi effimeri, ecc.), questo intreccio tra engagement, costruzione del valore e agency distribuita si rivela emblematico. Arnold Berleant ha definito l'engagement estetico nei termini di una dinamica di "partecipazione attiva nei processi di apprezzamento, a volte attraverso un'azione fisica evidente, ma sempre attraverso un coinvolgimento percettivo creativo" (Berleant 2013, on line). Secondo il filosofo, l'idea di coinvolgimento percettivo/creativo enfatizza il carattere "olistico e contestuale della valutazione/apprezzamento estetico", e contestualmente spinge "l'estetica a tornare alle proprie origini, sottolineando il primato della percezione sensoriale, dell'esperienza sensibile" (Berleant 2013, on line).

In quanto coinvolgimento attivo e sensibile che si manifesta nel costante e stratificato lavoro relazionale dei corpi-in-ambiente, la nozione di engagement estetico riconsidera l'idea stessa di percezione, per riconoscere l'"attività reciproca di tutte le modalità sensibili, compresa la sensibilità cinetica e più generalmente somatica" (Berleant 2013, on line). L'engagement estetico, che è al contempo "coinvolgimento attivo" dei corpi e "attenzione congiunta e dinamica" dei soggetti, è per così dire generato da una molteplicità di parametri, che possono manifestarsi più o meno gradualmente: il coinvolgimento somatico, l'intensità percettiva, la complessità, la sottigliezza, la risonanza, le associazioni immaginative possibili, le forme di cognizione, ecc. In questo senso, l'engagement estetico-materiale è doppiamente "eco-semiotico": da un lato si basa su una pluralità percettiva all'interno di un campo e rispetto a una situazione in corso, e ciò consente all'esperienza estetica di emergere; dall'altro tiene conto della pluralità di agenti e materiali coinvolti nella scena d'interazione.

Di conseguenza, concependolo sul modello degli intrecci fra nicchie ecologiche, il campo estetico assume la fisionomia di un vero e proprio *milieu* co-generatore di comunità. Esso, infatti, non consiste di un insieme di oggetti o elementi separati, ma si dispiega in quanto situazione complessa e integrata che può

¹⁰ Cfr. Malafouris (2017, p. 292).

¹¹ Un primo approccio, esternalista, ha privilegiato il risultato del processo creativo, l'oggetto percepito, sperimentato durante l'uso. Al contrario, l'approccio internalista si è focalizzato sullo svolgimento del processo intenzionale che genera l'atto creativo, chiedendosi se l'intenzione preceda o segua il corso dell'azione, e se l'azione dipende o meno dalle possibili sollecitazioni dei materiali.

¹² Cfr. Malafouris (2008, p. 25).

esibire qualità specifiche o caratteri locali. Più che una sintesi di percezioni, il campo estetico va inteso come “unità d’esperienza naturale”. Il *percettore* e l’*obiettivo della percezione* – che questo sia oggetto, opera d’arte, panorama ecc. – non sono fra loro disgiunti, così come non sono separati dal contesto.

Grazie al ripensamento della percezione in termini di coinvolgimento reciproco e attivo, possiamo sottolineare un aspetto che misura la portata teorica dell’idea di engagement estetico. Diventa possibile contestare in maniera piuttosto convincente i dualismi radicati in estetica. Particolarmente evidente è il caso delle relazioni fra *oggetto estetico* e *soggetto valutatore*, o fra *artista* e *pubblico/audience*:

The concept of aesthetic engagement, then, epitomizes a holistic, unified aesthetics in place of the dualism of the traditional account. It rejects the traditional separations between the appreciator and the art object, as well as between the artist and the performer and the audience. It recognizes that all these functions overlap and merge within the aesthetic field, the context of appreciation. The customary separations and oppositions between the functions of artist, object, appreciator, and performer disappear in the reciprocity and continuity of appreciative experience. [...]. Aesthetic engagement recognizes that beauty, or aesthetic value more generally, inheres not in the object or in the perceiver but is rather the leading feature of the reciprocal process of perceptual participation between appreciator and object (Berleant 2013, on line).

Più di recente Berleant (2023) si è espresso con maggiore radicalità, sostenendo che la tradizionale separazione tra visitatore/valutatore e oggetto d’arte alimenta una distanza psicologica, contraria al “coinvolgimento partecipativo che l’arte incoraggia”. Attraverso le dinamiche di engagement estetico ci si può liberare da queste dicotomie tradizionali, giacché i confini interni all’esperienza si fanno porosi e noi “sperimentiamo la continuità in modo diretto e intimo” (Berleant 2023, p. 135). Discutere criticamente queste dicotomie consente di scoprire che “le esperienze più piene e intense dell’arte e della bellezza naturale rivelano un intimo assorbimento della meraviglia e della vulnerabilità dell’estetica” (Berleant 2023, *ibidem*).

In effetti, Berleant esplora un curioso parallelismo fra l’esperienza percettiva ambientale, l’esperienza sociale e la scultura concettuale. In queste esperienze, se da una parte “i partecipanti contribuiscono a creare il carattere estetico della situazione”, dall’altra parte questi stessi possono contestualmente “riconoscerne con piacere le qualità speciali e forse lavorare, come farebbe un performer, per aumentarle e migliorarle” (Berleant 2023, p. 138). Si può concludere che, in quanto costruttrice di situazioni sociali, l’esperienza estetica si dipana sul modello dell’esperienza ambientale, in cui una pluralità di fattori (partecipanti, ambiente fisico, condizioni sociali, tempo, storia, influenza di cultura e tradizioni) contribuisce a determinarne la configurazione e la dinamica, ma soprattutto questi fattori “si fondono nel carattere percettivo dell’esperienza estetica” (Berleant 2023, p. 137).

Social aesthetics may, in fact, be a kind of environmental aesthetics, for it is both needless and false to restrict environment to its physical aspects. No environment that we can know and speak about is without a human presence; such a thing, in fact, is empirically impossible. Social aesthetics is, then, an aesthetics of the situation. But what identifies this particular kind of situation? Like every aesthetic situation, social aesthetics is contextual. Furthermore, it is highly perceptual, for intense perceptual awareness is the foundation of the aesthetic. At work in social aesthetics are factors similar to those in any aesthetic field, although their specific identity may be different. While there is no artist, as such, creative processes are at work in its participants, who emphasize and shape the perceptual features and supply meaning and interpretation (Berleant 2023, pp. 137-138).

Sembra dunque esserci una specie di permeabilità o reversibilità fra socialità e dimensione estetica: “in questo modo una situazione sociale, che incarna le relazioni umane, può diventare estetica” (Berleant 2023, p. 138). Si tratta di casi in cui siamo di fronte a situazioni sperimentali, che esibiscono caratteristiche peculiari. Si manifesta qui più chiaramente l’utilità del concetto di engagement estetico: esso può rendere conto di alcuni sviluppi recenti in campo artistico (in particolare nel dominio dell’estetica ambientale); permette d’interrogarsi sulle modalità di costituzione del valore e dell’apprezzamento estetico, infine, fornisce delle coordinate per interrogarsi sulle modalità di formazione di comunità estetiche. È Berleant stesso a dirlo in maniera perentoria: il campo che

l'impegno (engagement) estetico co-produce “riflette l'intreccio, anzi la fusione, delle dimensioni oggettive, percettive, creative e performative di ciò che viene effettivamente vissuto come integrale” (Berleant 2013, p. 136).

Abolendo le separazioni nette tra apprezzamento e artefatto, tra artista e spettatore, l'engagement gioca il ruolo di operatore o vettore d'emergenza della dimensione estetica, e ne consente l'estensione ad altre possibili situazioni o oggetti, sicché se ne valuta contestualmente l'accettabilità (*acceptance*), vale a dire l'accordo da trovare e costruire socialmente e intersoggettivamente. Nel suo dispositivo teorico – che qui non approfondiamo – Berleant rintraccia i “tratti” del campo o della situazione estetica: accettabilità, percezioni sensoriali, singolarità, continuità, engagement, molteplicità, ecc. Insomma, una situazione si definisce sociale, secondo il filosofo, nel momento in cui diventano prevalenti – insieme – i suoi “caratteri percettivi e di altro tipo”:

Full acceptance of the other(s), heightened perception, particularly of sensory qualities, the freshness and excitement of discovery, recognition of the uniqueness of the person and the situation, mutual responsiveness, an occasion experienced as connected and integrated, abandonment of separateness for full personal involvement, and the relinquishing of any restrictions and exclusivity that obstruct appreciation (Berleant 2023, p. 138).

Poiché la percezione è sempre socializzata e culturalizzata, ancorché al contempo singolare e incarnata, fra i tratti della situazione estetica è la disponibilità (*readiness*) generica tipica dell'engagement estetico a diventare l'operatore dell'incontro-assemblaggio con le alterità. Esso installa quel teatro di valenze sui cui riposano i valori di una collettività istituita e presentata come tale. Su questo punto l'estetica incontra la riflessione sull'engagement e sulla costruzione di assemblaggi in filosofia politica. In effetti, una volta definita la situazione sociale e il suo dispositivo, attraversato dalla dinamica d'engagement che lo innerva, Berleant ne discute le implicazioni sociopolitiche.

Una prima implicazione riguarda il ruolo che l'engagement svolge in virtù delle gradazioni e del continuum in cui si manifesta. In effetti, l'impegno estetico degli attori coinvolti nel dispositivo rende impensabile l'idea di una situazione esperienziale in cui le forme di alterità siano escluse. Anzi: al pari dell'accettabilità estetica, l'inclusione dell'alterità sembra rivelarsi uno dei criteri di costruzione dei dispositivi. Tale inclusione dell'altro implica la presenza di modelli specifici di formazione dei collettivi e delle soggettività, che ne orientino la dinamica e stabilizzino “comunità estetiche”. La questione che emerge a questo punto riguarda i “modelli” di coesistenza delle alterità che consentono formazione e sviluppo del dispositivo. In altri termini, occorre chiedersi in che modo, e su quali modalità, l'impegno estetico degli attori si svolge secondo il duplice criterio dell'accettabilità e della compresenza di forme disparate di alterità. Ci sembra – e nel paragrafo successivo argomenteremo in questa direzione – che tra i modelli di formazione di collettivi e soggettività particolarmente adatto per comprendere questo tipo di dispositivi estetico-politici sia il modello dell'assemblea.

4. Assemblea, assemblaggio ed engagement: due modi di “far comune”?

L'assemblea tiene conto delle oscillazioni che caratterizzano l'engagement degli attori sociali, perché ne contempla sia la dimensione di esposizione percettiva-attentiva all'alterità (come nel caso dell'engagement estetico) sia l'impegno e l'assunzione responsabile (etico-politico) rispetto all'intero contesto socio-ambientale in cui si abita (come nel caso dell'engagement sociale). Inoltre, questo modello riesce a mostrare bene l'importanza di quelle “zone opache” in cui si formano i collettivi. Ad aver ragionato sui nessi fra assemblea, assemblaggio sociale ed engagement, è stata di recente certa filosofia politica ispirata dalle riflessioni di Judith Butler, che per ragioni di spazio e tempo non possiamo approfondire¹³.

In questa cornice teorica, la costituzione dei corpi e il loro agire più o meno condiviso sono spiegati partendo dalle diverse declinazioni della nozione di engagement, e dal ruolo che questo svolge nella costituzione di assemblaggi sociali. In particolare, partendo dall'ambiguità semantica del termine inglese

¹³ Per una panoramica sulla questione, cfr. Butler (2015); un approfondimento in Massumi (2015).

assembly, con uno sguardo orientato all'analisi delle proteste del primo decennio del XXI secolo, Athena Athanasiou (2016) ha preso in esame diverse forme di *assemblee/assemblaggi*, in relazione all'idea di *engagement*. Athanasiou afferma: “siamo sempre già coinvolti/impegnati (*engaged*), nonostante noi, e prima ancora di ogni azione impegnata (act of engagement) volontaria, deliberata e articolata” (Athanasiou 2016, p. 453). Curiosa analogia: come nel caso dell'esperienza percettivo-estetica descritta da Berleant, nel contesto della costruzione di un collettivo, secondo Athanasiou, si deve tenere in conto che non siamo chiamati in causa sempre allo stesso modo, non prestiamo attenzione alle stesse cose, fatti, qualità, ma siamo sempre chiamati a *reagire, rispondere*, siamo sempre implicati ancor prima di assumere un impegno esplicito. La circolarità fra l'accezione percettivo-attentiva e quella etico-dialogica sembra dunque costitutiva della soggettivazione stessa. Le forme di composizione sociale di tipo assembleare si mostrano emblematiche: sono casi in cui non c'è una vera e propria scelta, ma ci si trova in situazioni d'assemblaggio sociale in cui vige un regime di “non scelta”. Al contrario, dove emerge una pletera possibile di *difficoltà*, relative alla dimensione – costitutiva in queste esperienze – di *esposizione* agli altri. Sulla scia del lavoro di Judith Butler sulle assemblee (2015), Athanasiou ha sottolineato come l'apparire dei corpi nello spazio pubblico rende i soggetti “disponibili” ed “esposti” a prospettive che non possono essere anticipate né controllate, sicché lo spazio della coabitazione e della formazione di assemblaggi o alleanze – che si manifesta in maniera esemplare nella “indisciplinata” aggregazione eterogenea delle assemblee – si costituisce proprio nel movimento dei corpi che operano degli scarti e dei cambi di prospettiva. C'è dunque una tensione temporale tra l'essere “sempre già coinvolti” e il “diventare impegnati”, che la filosofa interpreta come una “incessante, non teleologica e irraggiungibile” (Athanasiou 2016, p. 453) performatività contingente.

In questa prospettiva, l'engagement acquisisce la fisionomia di una dinamica d'esposizione. auto-decentramento e auto-decostruzione di un'identità, nella partecipazione multiforme alla composizione delle realtà sociali. L'engagement, secondo Athanasiou:

Is a self-deconstructing mode; a mode of self-reconfiguration, which does not concern the self, but rather indicates a condition of becoming exposed to the other than oneself. Engagement, then, depends on one's own constitutive disjointedness and openness to others. In this way, we might think engagement not in terms of autonomous and sovereign activity, but rather as inter-active and inter-passive process “of relating to norms and to others”: in other words, as an ongoing and irresolvable dialectic of affecting and being affected (Athanasiou 2016, p. 454).

Al di là delle pur interessanti idee di riconfigurazione del sé, di apertura e responsabilità verso gli altri – che qui non possiamo approfondire – l'approccio di Athanasiou merita qualche osservazione aggiuntiva. Si tratta di punto di svolta verso un dispositivo unificante, in grado di tenere conto dell'interattività e dell'interpassività dei processi di soggettivazione, della creazione e della circolazione dei valori e della prassi impegnata, che guidano la formazione dei collettivi. Athanasiou ritiene che la performatività contingente sia “non teleologica” a causa dell'esposizione dei soggetti. Tuttavia, anche se la motivazione non è una struttura schematica e trascendentale, essa può delineare un campo attenzionale in cui certe traiettorie, certe linee di sviluppo – di investimento e, in ultima analisi, di impegno/*commitment* possono emergere in quanto linee di orizzonte che riguardano il soggetto nel suo divenire.

In questo senso, fa la sua comparsa l'idea di “luogo comune” in quanto forma di vita e valore, che dipende da un processo di interesse, stima e valutazione, nonché dai diversi gradi di conoscenza ed esposizione dei soggetti. Mentre i soggetti possono identificare e condividere un valore-obiettivo e agire di conseguenza, essi stanno già modificando ricorsivamente questo “bene” di partenza, gestendo le sue diverse sfaccettature. Come ha sottolineato Bruno Latour, siamo di fronte all'idea di *comune* (ampiamente concepito come mondo), che è sempre qualcosa da *comporre*:

Il n'y a pas de monde commun. Il n'y en a jamais eu. Le pluralisme est avec nous pour toujours. Pluralisme des cultures, oui, des idéologies, des opinions, des sentiments, des religions, des passions, mais pluralisme des natures aussi, des relations avec les mondes vivantes, matériels et aussi avec les mondes spirituels [...]. Le monde commun est à *composer*, tout est là [...]. Il est à faire, il est à créer, il est à instaurer. Et donc, il peut rater. C'est toute la différence si le monde commun est à composer,

on peut rater sa composition. La flèche du temps avance, ou recule, ou s'interrompt, selon la façon dont on le compose [...]. Rien d'inévitable. Rien d'inéluctable. Aucun sens de l'histoire. Et en même temps, oui, on le compose *progressivement* (Latour 2011, p. 40).

Più di recente, e benché in un altro contesto teorico, ci sembra che in una direzione simile si sia mosso anche Felice Cimatti, nel quadro di una critica che il filosofo porta avanti nei riguardi della metafisica nuovo-realista e dei suoi assunti di fondo. Commentando e discutendo l'ontologia di Jane Bennett, Cimatti scrive:

Il mondo non è un immenso magazzino di cose, al contrario, è un infinito intreccio di relazioni vitali, di assembramenti fra “persone”, siano esse nuvole, giaguari, morti, cacciatori, sassi e così via. A rimarcare la differenza rispetto alla CWM¹⁴ c'è il fatto che la condizione di “persona” non è definitiva, al contrario, si tratta di una condizione di cui si partecipa quanto più, ricorsivamente, si partecipa della vita; come si può cominciare ad essere una “persona” si può anche smetterlo di esserlo. È l'assembramento il luogo in cui si diventa, o smette, di essere una “persona”. È la vita che circolarmente “crea” e alimenta la vita (Cimatti 2022, p. 98).

Ciò che Cimatti intende per assembramento può essere descritto come un'esperienza di coinvolgimento reciproco fra entità, di natura fortemente dinamica, in cui non ci sono individui dall'identità ontologica stabile e predeterminata, che decidono di partecipare partecipano alla costruzione del gruppo. L'assembramento è piuttosto una forma di assemblaggio d'eterogeneità: per questo, con una sfumatura che ammettiamo non poco metaforica, esso costituisce ‘il punto di partenza’ mobile e in perenne disequilibrio, in cui si “diventa o meno” individui, o persone. E tale processo di soggettivazione e costruzione dell'identità e del gruppo avviene proprio in virtù delle oscillazioni temporali fra le differenti modalità dell'engagement: dal coinvolgimento sensoriale nelle molteplicità delle sue forme e intensità, fino all'assunzione deliberata (commitment) e all'isciversi tematico in tale assunzione.

Quel che le considerazioni di Latour e Cimatti ci pongono, insomma, è un'idea di *mondo* come *comune*, che va pensato secondo una logica intrinsecamente pluralista. Del resto, una tale logica, con notevoli oscillazioni, si riflette nella duplice accezione d'uso ordinario del termine “comune” in lingua italiana: in una prima accezione, comune vuol dire ciò “che appartiene o si riferisce a tutti o ai più”; un secondo uso attestato, invece, riferisce che con il termine “comune” s'intende qualcosa “che non esce dall'ordinario o dal normale, non distinto, non scelto, quindi abituale, consueto”¹⁵. Da un lato, dunque l'idea di qualcosa che si identifica in maniera tautologica con la collettività, con l'inserzione della norma che ne estende la portata e classifica il comune come il luogo della scelta identitaria. D'altro lato, invece, il comune come ciò che è genericamente impersonale, collettivo abitudinario, non deliberatamente scelto: il comune è un territorio di non-distinzione.

Questa tensione semantica si riflette negli esperimenti di costruzione delle comunità estetiche, che simulano, o meglio incarnano, il modello dell'assemblea o del radunarsi. In effetti, in questa prospettiva, il radunarsi di corpi insieme è, *ipso facto* un'attività dinamica e plurale, non predeterminata, di incontri e scontri fra prospettive e sguardi, senza gerarchie prestabilite. Nei dispositivi estetici che stiamo prendendo in considerazione trova appunto risonanza l'oscillazione semantica e concettuale fra le due accezioni di “comune” qui richiamate, che mettono in risalto l'aspetto di *esposizione all'alterità*, tipica dell'engagement sociale, e nello stesso tempo quello di *osservazione/partecipazione*, che invece è predominante nell'engagement estetico. In altri termini, in alcuni punti del continuum che stiamo disegnando, questi dispositivi sembrano sovrapporre l'assemblaggio come costruzione eterogenea di prospettiva sull'assemblea come adunata prospettica e coinvolgente.

Di conseguenza, diventa legittimo chiedersi che tipo di dispositivi pratici ed enunciativi sono capaci di fabbricare un “comune”, che sia al tempo stesso assemblea e assemblaggio. A noi pare emblematico il caso del *Lumbung*, che, come ricordiamo, ha caratterizzato nel 2022 *Documenta 15*, curato dal collettivo

¹⁴ Scil. *Common Western Metaphysics*.

¹⁵ Cfr. “Comune”, in Dizionario Treccani online: www.treccani.it/vocabolario/comune1/.

indonesiano *Ruangrupa* e con la partecipazione del “collettivo di collettivi” *Gudskul*, di cui *Ruangrupa* stesso fa parte¹⁶.

5. Lumbung e il granaio come assemblaggio

Ora, l'ipotesi da cui intendiamo muovere è che possiamo definire questo dispositivo come un tentativo di fabbricazione del “comune” in seno a una comunità estetica, e ciò attraverso l'orchestrazione di diverse modalità di engagement. Oscillando fra le due accezioni di “comune”, il dispositivo curatoriale *Lumbung*, a opera del collettivo di artisti indonesiano *Ruangrupa*, ha dato vita, nel contesto di *Documenta 15* (2022), a un esperimento d'arte e formazione partecipativa che è al contempo una teatralizzazione del “vivere insieme” e un tentativo di creazione esperienziale del “vivere il comune”, inteso come divenire-collettivo, fluttuante ed eterogeneo.

Dapprima qualche coordinata di contesto. *Ruangrupa* è un collettivo d'artisti che nasce nel 2000 e fa base a Giacarta. La missione principale del collettivo è quella di offrire ad altri artisti una piattaforma per l'organizzazione di esposizioni, eventi, festival, sostenendo una serie di servizi editoriali, missioni di ricerca e atelier di ricerca-azione. Il nome del collettivo può essere tradotto dalla lingua indonesiana, un po' liberamente, con le espressioni “spazio per l'arte” o “forma spaziale”. L'idea che sostiene il lavoro di *Ruangrupa* consiste nella creazione di un laboratorio orizzontale, in cui gli artisti dispongono di spazi e di strumenti per lavorare in maniera intensiva e produrre – contestualmente – analisi critiche della situazione storico-politica.

Ruangrupa si inserisce a pieno titolo nella *vague* di quella corrente artistica conosciuta con il nome di “nuovo istituzionalismo”. Jerome Glicenstein (2021) ha ben ricostruito l'insorgenza di questo orientamento estetico-artistico, risultato di una critica di lungo corso alle istituzioni pubbliche (ma anche private), laterali al mercato artistico, incapaci, dal punto di vista della critica, di operare a seguito trasformazioni su scala planetaria, risultando inadeguate rispetto alle sfide poste da tali trasformazioni. Da questo punto di vista, “la creazione di centri d'arte, di residenze artistiche [...] di luoghi indipendenti può essere vista come la risposta alle critiche fatte alle istituzioni, per soddisfare nuove domande e creare pratiche innovative” (Glicenstein 2021, p. 14). Di fronte a un mutamento tanto radicale, la dialettica fra ricerca artistica e istituzioni subisce una modificazione considerevole, al punto che le nuove istituzioni si pongono l'obiettivo non tanto di mettere al centro dei dispositivi di intervento pubblico l'artista, ma, più profondamente, di proporre dispositivi che consentono agli artisti di interrogarsi sul loro ruolo nella società. Sul finire degli anni Novanta gli artisti rifiutano “il postulato della neutralità degli spazi d'esposizione” e la “dipendenza dal mercato” in senso tradizionale: ciò ha determinato una trasformazione della concezione stessa dell'attività artistica, concepita come “produzione di gesti in risposta a un contesto preciso”. In ciò consiste la potenza dell'approccio situato e problematizzante del nuovo istituzionalismo:

Les artistes peuvent certes contribuer à faire émerger un problème, mais ils ne sont plus considérés comme le seul moteur permettant de conduire à des changements. De toute façon, le point de vue du nouvel institutionnalisme n'est pas de mettre en avant des individus, mais des groupes de travail, des collectifs ayant des intervenants hétérogènes et le fait d'aborder les enjeux au sein de discussions ouvertes avec les populations locales. Si le nouvel institutionnalisme met en avant des collectifs, c'est qu'il y a le désir de représenter les intérêts et histoires des groupes sociaux qui sont (ou ont été) marginalisés, mis de côté et opprimés (Glicenstein 2021, p. 16).

Secondo il critico d'arte, *Ruangrupa* è un collettivo emblematico di questa dinamica. Come scrive uno dei membri, Ade Darmawan, citato dallo stesso Glicenstein, l'obiettivo di *Ruangrupa* è di “diventare uno spazio-piattaforma continuo”, che consenta lo sviluppo e l'elaborazione di idee critiche, sostenibili e durevoli, capaci di allargare il loro pubblico, ma anche di “costruire delle comunità che hanno la

¹⁶ Cfr. www.documenta-fifteen.de/en/lumbung/.

medesima visione” (Darmawan 2012, p. 91). La conclusione di Glicenstein descrive bene la fisionomia politico-poetica di *Rangrupa*:

Ce genre d’institution est à la fois un refuge, un lieu de rassemblement et de réflexion au sein de la Cité. Toute la difficulté évidemment est de savoir qui peut y être autorisé à s’exprimer au nom de telle ou telle cause, qui peut en être le porte-parole. Traditionnellement c’est un rôle qui a été souvent attribué aux artistes, mais ce n’est plus forcément d’actualité (Glicenstein 2021, p. 16).

Nel 2022, viene affidata a *Ruangrupa* la direzione artistica di *Documenta 15*, ed è la prima volta che un gruppo asiatico organizza un’esposizione internazionale di questo tipo. L’idea curatoriale si fonda sulla parola *lumbung*, che in lingua indonesiana indica un “granaio”, nel quale sono stoccate e messe in comune le risorse di riso in eccesso, disposte per la conservazione, periodo durante il quale si discute collettivamente il loro eventuale uso collettivo futuro. *Ruangrupa* si chiede se è possibile dare vita a un dispositivo in grado di stravolgere l’esperienza del visitatore provandone a cambiare le coordinate ritmiche e temporali, e se è possibile ottenere questo risultato sulla base di alcuni valori come l’amicizia, l’orizzontalità, la democrazia diretta e la condivisione di pratiche scelte, e sulla base di strategie retorico-linguistiche o più genericamente comunicative come l’umorismo, lo scambio continuo, la discussione fra pari.

Per rispondere a queste domande, il collettivo adotta un principio metodologico che sostiene il lavoro in seno al *lumbung*: una “interazione partecipativa” attenta al coinvolgimento attivo delle comunità locali. L’obiettivo esplicito del progetto curatoriale¹⁷ è “creare una piattaforma d’arte e cultura interdisciplinare, cooperativa e orientata al mondo”, in grado di superare potenzialmente il limite dei 100 giorni che sancisce la durata di *Documenta 15*. Il superamento del limite temporale dei 100 giorni si spiega richiamando l’ambiziosa volontà di mettere in campo un “diverso tipo di modello collaborativo delle risorse (economiche), ma anche di idee, conoscenze, programmi e innovazione”.



Fig. 1 – Documenta fifteen, ruruHaus, 2020, (© Nicolas Wefers), www.documenta-fifteen.de/en/press-releases/documenta-fifteen-presents-visual-identity/.

Pur non potendo soffermarci su tutti i singoli aspetti che compongono il *lumbung* come dispositivo concettuale, drammaturgico ed estetico¹⁸, proviamo a delineare gli assi principali sui quali esso opera. In primo luogo, è tutta la “scena pratica” a essere modificata affinché si produca almeno una trasformazione attoriale del ruolo dello spettatore-visitatore in attore-membro dell’assemblea/comunità (estetica). Tale obiettivo viene perseguito allestendo quella che abbiamo cominciato a definire altrove

¹⁷ www.lumbunggallery.theartists.net/

¹⁸ Cfr. De Luca (2024).

(De Luca 2020) come una *situazione performativa*, ovvero un insieme di disposizioni dello spazio-tempo che introducono una dimensione *spettacolare* all'interno di pratiche e gesti quotidiani. In altre parole, l'idea è di non opporre – contrariamente a quanto avviene nei testi spettacolari *stricto sensu* – la *teatralizzazione* del vivere insieme all'*esperienza* del vivere il comune, ma di comporre delle forme ibride di questi due poli. Ciò determina una fluttuazione e una co-presenza di diversi ruoli attoriali nello spazio-tempo di *Documenta 15*; infatti, all'attore-performer non solo si sovrappone il tradizionale spettatore-visitatore, ma anche l'oratore, il cuoco, il tipografo, lo studente, ecc. Questo spettro di ruoli, rispetto ai quali i soggetti sono al contempo esposti e co-produttori, viene attivato in proporzioni variabili attraverso i seguenti elementi che lavorano sulle modalità epistemiche:

- a) Istituzione di un codice-lingua potenzialmente condiviso;
- b) Cambio “gestaltico” dello *script* di condotta “visita”;
- c) Cambio “gestaltico” della forma assembleare.



Fig. 2 – Foundation Class Collective, *Becoming*, 2022, Małgorzata Mirga-Tas, from the series *Out of Egypt*, 2021. Installation view, Fridericianum, Kassel, 2022. Pho (© Frank Sperling). www.kunstkritikk.com/learning-from-documenta-15/.

Rispetto al primo punto, vale a dire l'istituzione di un codice-lingua condiviso, *Ruangrupa* ha svolto un'azione pedagogica fondamentale per educare il futuro pubblico della manifestazione a una lingua-codice da praticare insieme. Il collettivo ha stilato sul sito di *Documenta* un glossario di termini principalmente indonesiani¹⁹, cui si aggiungono alcuni lessemi che hanno la forma di micro-sintagmi alla cui testa figura proprio il *lumbung-* (*lumbung artists*, *lumbung konteks*, *lumbung values*, ecc.). In altre parole, *lumbung* diventa la *qualità* semantico-pragmatica che istituisce i referenti del *lumbung-mondo*, ovvero quella nicchia linguistico-oggettuale-estetica della quale è possibile divenire i “parlanti”. La mediazione tecnologica (le diverse sezioni del sito internet) possiede anche un valore “programmatore”, in quanto alcuni dei termini presenti nel glossario sono anche delle categorie-filtro per la ricerca tematica degli eventi su tutto il calendario della manifestazione. Inoltre, l'istituzione linguistica coinvolge financo il luogo fisico stesso di *Documenta 15*, ovvero il museo *Fridericianum* che ospita l'evento. Quest'ultimo, nella situazione performativa di *Ruangrupa* si muta in *Fridskul*²⁰, ovvero il *Fridericianum as School*, un luogo nel

¹⁹ www.documenta-fifteen.de/en/glossary/. Scorrendo il glossario, troviamo anche dei *mots-valise*, così come il lessema “traduzione” che sembra porsi come meta-termini, giacché ogni descrizione dei termini della lingua indonesiana è già una traduzione (in inglese o in tedesco) degli stessi.

²⁰ www.documenta-fifteen.de/en/fridskul/.

luogo in cui vengono proposte delle attività a adulti, adolescenti e bambini volte a giocare e interagire con gli artisti presenti alla manifestazione.

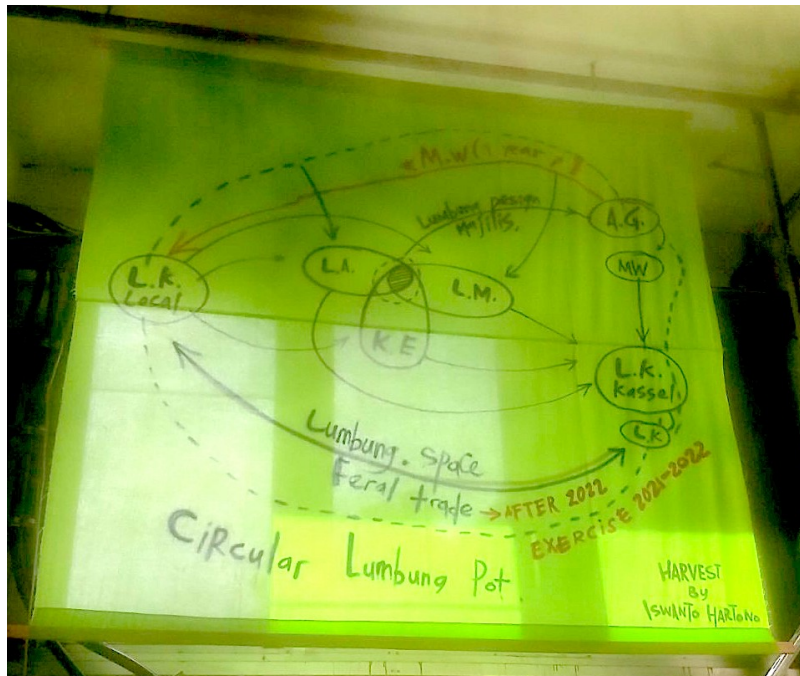


Fig. 3 – Harvest from Hübner areal, Kassel, 2022. (© Kim West).
www.kunstkritikk.com/learning-from-documenta-15/.

Rispetto al secondo punto, (il cambio gestaltico dello script della visita) l'assunzione di ruoli attoriali usualmente "non-pertinenti" riguardo allo scenario "visita" – e dunque nel corso d'azione esperito – è resa possibile grazie a un cambio "gestaltico" della globalità della scena (enunciativa). Come si può intravedere dalle immagini²¹, lo spazio (non più solo espositivo) è investito nella sua totalità dalla presenza multipla di oggetti senza soluzione di continuità. La presenza di elementi più imponenti (elementi di arredamento e di separazione degli spazi), più che permettere di distinguere dei criteri – tematici, cronologici, autoriali –, incoraggia una sorta di con-fusione categoriale, che mira direttamente alla percezione semiotica dell'intorno. Difatti, benché non si neghi la presenza di cartelli e corredi testuali esplicativi (anzi presenti sulla facciata esterna di alcuni siti), come discriminare il valore di ogni singolo oggetto (o artefatto)? Si è di fronte a delle opere o degli oggetti aventi una funzione pratica? Risulta chiaro che la domanda è mal posta, specie se ci si rifà a quanto evocato in precedenza su Berleant: l'immersione e la partecipazione ad un certo tipo di sguardo e di pratica – e quindi di gesti, di tecniche del corpo diverse – modellano la percezione estetica, e non un criterio nominale, istituzionale (in parte), o comunque esterno alla situazione stessa. Del resto, uno dei capisaldi dell'estetica ordinaria, vicina alle posizioni del filosofo, è proprio quello di una ricerca dell'estetico nel flusso stesso del contatto con gesti, oggetti, elementi familiari.

È dunque nelle qualità ritmiche, performative (in un'accezione non spettacolare) di pratiche abitudinarie che si riscontra l'emergenza dell'estetico come "vividezza" e come riflessività rispetto al corso d'azione. Il tentativo è qui, ci sembra, quello di concatenare *strategicamente*²² gesti e condotte appartenenti a spazi eterogenei facendoli collassare in un medesimo spazio-mondo.

²¹ Cfr. Figg. 4, 5 e 6.

²² Ci riferiamo ai livelli dell'espressione elaborati da Jacques Fontanille, in cui le strategie cercano dei modi di accomodamento tra più pratiche.



Fig. 4 – Fridskul Common Library, Fridericianum, Kassel, 2022. (© Victoria Tomaschko). www.kunstkritikk.com/learning-from-documenta-15/.



Fig. 5 – Keleketla! Library's concert, part of their event series 'Skaftien' (2011–), at documenta fifteen, Kassel. Courtesy Iswanto Hartono www.artreview.com/who-is-exploiting-who-ruangrupa-on-documenta-fifteen/.



Fig. 2 – Keleketla! Library's concert, part of their event series *Skaftien* (2011–), at documenta fifteen, Kassel. Courtesy Iswanto Hartono www.artreview.com/who-is-exploiting-who-ruangrupa-on-documenta-fifteen/.

Ci si può allora chiedere: come è possibile rendersi disponibili a dei cambi corporei quasi repentini? *Ruangrupa* opera al contempo sullo spazio e sul tempo. Il *nongkrong*, ovvero il ritrovarsi, l'incontrarsi diviene il modulatore – una sorta di attante di controllo – ritmico e delle valenze che aspettualizzano il tempo dell'esperienza del luogo. Il *nongkrong*, che designa il semplice fatto di stare insieme, appare neutro rispetto al *far fare* delle pratiche che convergono nel *lumbung*-mondo: si può o no percorrere lo spazio secondo le modalità di una visita, abitarlo come uno spazio di danza e di canto (club, karaoke, ecc.), renderlo operativo per produrre qualcosa (cibo, oggetti, testi, ecc.), oppure incarnarlo *senza fare niente*, ma soltanto *non facendo niente con qualcun altro*. In questo modo, le soglie pratiche non sono più spaziali ma modali, temporali, esperienziali, incentrate sulla duratività della presenza corporea degli individui. In altri termini, il *nongkrong* instaura una sorta di partitura gestuale che investe il corpo dei soggetti nella sua globalità: sedersi, prendere un caffè, discutere, disegnare, ecc. diventano micro-sequenze di azione che a loro volta riorganizzano lo spazio del museo pertinentizzando il valore degli oggetti (installazioni, quadri, oppure oggetti “ordinari”).

Ciò ci conduce, per concludere, al terzo punto, vale a dire al cambio “gestaltico” della forma assembleare. Il chiasmo tra l'*assemblea* e l'*assemblaggio* si delinea maggiormente e, ancora una volta, procede grazie a un cambio “gestaltico” globale della forma assembleare. Come sottolineano Anne Davidian e Laurent Jeanpierre, il portato olistico delle assemblee è per definizione transculturale, nella misura in cui

Behind their irreducible phenomenal diversity, assemblies are in fact a widespread, if not universal, form of collective life. They appear at the foundations of many cultures, and assemblies of deities are a constant in mythologies [...] The real history of assemblies is above all a discontinuous history that has been masked by the apparent permanence of the urban forms, places, or spaces where they have taken place and are held (Davidian e Jeanpierre 2022, p. 12).

Il tratto trasversale alle diverse società e culture che hanno formato assemblee sembra essere proprio la loro *forma*, in una duplice accezione, tanto spaziale quanto esperienziale-prasseologica. Davidian e Jeanpierre ricordano ad esempio che già Etienne Dumont, nella prefazione all'edizione francese dell'*Essay on Political Tactics* di Jeremy Bentham, aveva sollevato la questione della relazione tra forma (architettonica), corpo politico e potenziale democratico delle assemblee. Tuttavia, gli autori tendono a difendere una nozione di forma assembleare rispetto alla quale non è lo spazio a proiettare e distribuire ruoli e modalità, quanto piuttosto il contrario; sarebbe l'insieme di condotte, interazioni e investimenti partecipativi a conferire ad uno spazio dato una qualità assembleare:

This is all the more true given that the forms and places for gathering are potentially infinite: here it can be a hammer, a dining table, a café, a kitchen, the backstage area of a theatre; elsewhere it can be a place of prayer, or in certain circumstances it can be the street or the square. The “assembly” form has not only been deployed in the social world and its public spaces. [...] If the assembly can be regarded as a form, it is not in the ideal and restricted sense demanded by the aesthetic view on artworks. On the contrary, “form” here is understood in a concrete expanded sense, as in the expression “form of life” (Davidian e Jeanpierre 2022, pp. 22-23).

Se dunque l'assemblea può essere paragonata a una forma di vita, i criteri che la identificano saranno altri che meramente spaziali o procedurali. Ci si deve chiedere insomma di cosa è fatta un'assemblea. Gli autori cercano in particolare di elucidare le relazioni dialettiche tra forme e pratiche assembleari, senza ridurre le assemblee a dei collettivi statici e dati, sia qualitativamente che quantitativamente, e al contempo senza tralasciare l'incorporazione vivente che fa di un'assemblea una forma di vita. Non a caso, l'assunzione della *vita* assembleare viene compresa nei termini della *performance*, in quanto “the subject of the assembly is never fixed or given, because any assembly practice is also a performance. And this performance can always be wild, provided that we remember that everything that is wild is not always chaotic, but is first and foremost non-governable and non-assignable” (Davidian e Jeanpierre 2022, p. 35).

Per sua stessa natura, il carattere performativo dell'assemblea è di fatto una forma emergente di *assemblaggio* in quanto diversi materiali vengono, come abbiamo notato prima, disposti in vista della costituzione di una nuova scena dell'agire ma anche della visibilità. Da questo punto di vista, il *lumbung-*

mondo, concatenando in modo inedito pratiche afferenti a ordini istituiti distinti, non solo rimette in gioco la natura dell'istituzione museale e artistica, ma contribuisce a ridefinire lo spazio istituzionale in quanto tale come spazio esperienziale. Ciò avviene attraverso un capovolgimento valoriale e "strategico" dei rapporti tra spazio e tempo. Non vi è infatti un singolo spazio adibito allo scambio e alla decisione, ma si distribuisce sulla molteplicità delle attività comuni che declinano, ciascuna, il senso dell'essere insieme di soggetti e oggetti. Ma questo *fare* e questo *sensu del comune* rispondono semplicemente, in modi più o meno efficaci, al criterio dello scorrere del tempo: per fabbricare il comune, è necessario che gli aggiustamenti o i rapporti di forza procedano gradualmente, il che naturalmente non esenta gli attori in gioco da momenti di frattura, di sospensione del coinvolgimento, di assentificazione o, al contrario, di presenza piena. Ciò che si sostiene è che il dispositivo *lumbung* riesce a tenere insieme delle istanze temporali contraddittorie tra loro: la duratività, l'estensione del tempo dell'esperienza (estetica), la puntualità dei diversi tipi di *presente* relativi alle singole partecipazioni e attività, la costruzione di un futuro attuale come tempo del comune esposto alla fugacità della contrazione temporale globale dell'evento. Di fatto, è proprio la stratificazione temporale (e simultanea) di pratiche e gesti distinti che articola il passaggio dall'assemblea all'assemblaggio, o il modo in cui l'assemblea può essere concepita come assemblaggio:

Democratic spaces are not only populated by material objects and sentient bodies, but by their performative expressions. When participants express something, they create some *thing*. Their words, sounds, or gestures become objects of contention or agreement. Their performative acts, their sighs, nods, silences, chants, songs, dances, artistic articulations, the clothes they wear, the images they share on social media all become part of democratic assemblage. [...] When understood as *assemblage*, a citizen' assembly is not confined to a fixed location or time. Rather it attunes us to the fact that participants carry many things into and out of the physical assembly space. They circulate ideas, arguments, sentiments, and impressions within the wider public sphere (Asenbaum 2022, pp. 254-255).

Infine, per approfondire il modo in cui le assemblee – e dunque l'essere, il fare e il sentire *insieme* – si formano, mutano, si dissolvono, riemergono, bisognerebbe forse chiedersi: cosa succede tra un assemblaggio e un altro?



Bibliografia

- Asenbaum, H., 2022, "Democratic Assemblage", in A. Davidian, L. Jeanpierre, a cura, *What Makes an Assembly? Stories, Experiments, and Inquiries*, Antwerp/London, Even Foundation & Sternberg Press, pp. 249-260.
- Athanasidou, A., 2016, "Becoming Engaged, Surprising Oneself", in *Filozofija i društvo*, 2(27), pp. 453-458.
- Barthes, R., 2002, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil.
- Berleant, A., 2013, "What is Aesthetic Engagement?", in *Contemporary Aesthetics* vol. 11, article 5. www.hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.005.
- Berleant, A., 2023, *The Social Aesthetics of Human Environments. Critical Themes*, London-New-York, Bloomsbury Academic.
- Bidet, A., Gayet-Viaud, C., a cura, 2023, *L'engagement comme expérience*, versione Kindle, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Bondi, A., 2016, "Entre énonciation, perception sémiotique et socialité du sens: phénoménologie de la parole et de l'activité de langage", in *Signifances (Signifyng)*, 1(2), pp. 11-20.
- Bondi, A., 2022, *Semiogenesi. Forme, figure e motivi dell'espressione*, Siracusa, Duetredue edizioni.
- Butler, J., 2015, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard, Harvard University Press.
- Cimatti, F., 2022, *Assemblamenti*, Napoli-Salerno, Orthotes editore
- Darmawan, A. [Ruangrupa], 2012, "If you don't need to, you don't have to", in B. Ciric, S. Lai, a cura, *Institution for the Future*, Manchester, Chinese Art Centre, pp. 90-96.
- Davidian, A., Jeanpierre, L., 2022, "What makes an Assembly?", in Id. a cura, *What Makes an Assembly? Stories, Experiments, and Inquiries*, Antwerp/London, Even Foundation & Sternberg Press, pp. 9-35.
- De Luca, V., 2016, "Valeur, sens et énonciation. Ce que Dewey fait à la sémiotique", in *Versus*, n. 123, pp. 215-230
- De Luca, V., 2020, "Introduction", in *Signata – Annales des Sémiotiques*, n. 11 *Le sens de la performance : à partir des arts vivants*, a cura di V. De Luca, www.journals.openedition.org/signata/2918.
- De Luca, V., 2024, "Pour une sémiesthétique sociale. Horizons et défis de quelques "pratiques socio-artistiques" d'aujourd'hui", in A. Biglari, a cura, *La sémiotique et ses horizons*, (in pubblicazione).
- Dewey, J., 1920, *Reconstruction in Philosophy*, New York, Henry Holt and Company.
- Dewey, J., 2011, *La formation des valeurs*, Paris, La Découverte.
- Fontanille, J., 2021, *Ensemble. Pour une anthropologie sémiotique du politique*, Liège, PULG.
- Glicenstein, J., 2021, "Introduction: art contemporain et institutions", in *Marges*, n. 33, www.journals.openedition.org/marges/2638.
- Hoffmeyer, J., 2008, "The Semiotic Niche", in *Journal of Mediterranean Ecology*, 9, pp. 5-30.
- Latour, B., 2011, "Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer", in *Multitudes*, 2(45), pp. 38-41.
- Malafouris, L., 2008, "At the Potter's Wheel: An Argument for Material Agency", in C. Knappett, L. Malafouris, a cura, *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Perspective*, New York, Springer, pp. 19-36.
- Malafouris, L., 2013, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- Malafouris, L., Koukouti, M. D., 2017, "More Than a Body. A Material Engagement Approach", in C. Meyer, J. Streeck, J.S. Jordan, a cura, *Intercorporeality. Emerging socialities in interaction*, Oxford, Oxford University Press, pp. 289-302.
- Massumi, B., 2015, *Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press.
- Sinha, C., 2013, "Niche construction, too, unifies praxis and symbolization", in *Language and Cognition*, 5(2-3), pp. 261-271.