

“**insórgere** (ant. o poet. *insùrgere*) v. intr. [dal lat. *insurgĕre*, comp. di *in-* e *surgĕre* «alzarsi, sollevarsi»] (coniug. come *sorgere*; aus. *essere*). – 1. a. ant. Levarsi su, alzarsi. b. Di popolazioni o gruppi sociali, sollevarsi, ribellarsi contro un'autorità, un potere costituito o in genere contro un oppressore; fare un'insurrezione: Milano nel 1848 insorse contro gli Austriaci; i contadini insorgevano contro i feudatari; i. in armi contro gli invasori; i. contro il malgoverno. c. Levarsi in atto di decisa e vivace protesta: i. contro una palese ingiustizia; i deputati dell'opposizione sono insorti contro il disegno di legge governativo. 2. Sorgere, manifestarsi improvvisamente, per lo più di cose spiacevoli o dannose: insorse una furiosa tempesta, un terribile uragano; si spera che non insorgano ancora nuove difficoltà; c'è il timore che insorga un'infezione, un contagio; spesso sostantivato: l'i. di una malattia, di ostacoli imprevisti, di complicazioni. ♦ Part. pres. *insorgĕnte*, anche come agg. e s. m. (v. la voce). ♦ Part. pass. *insórtu*: le difficoltà insorte hanno impedito la prosecuzione dei lavori; per l'uso come agg. e s. m., v. *insorto*”.

Vocabolario Treccani

Leggere la definizione di una parola può sembrare una pratica noiosa, banale, pedante. Tuttavia, nel momento in cui ci si imbatte in un singolo termine a cui è demandata la funzione di perno semantico di un discorso intrecciato e stratificato, di punto di partenza e di arrivo di un dispositivo enunciativo per sua natura complesso e polisemico (come quello di una mostra, come quello di un'opera d'arte), ciò può rivelarsi attività preliminare di una qualche utilità. “Insorgere”, dunque. Già dal significato etimologico e primario del verbo – “*in-surgere*”, in quanto “alzarsi”, “levarsi”, “sollevarsi” –, si delinea l'idea di un moto che procede dal basso verso l'alto, che contravviene allo stato normale di un'orizzontalità statica e vi innesta uno sviluppo vettoriale assiale, guadagnando al proprio progredire anzitutto la consistenza di una manifestazione perlopiù inattesa: un'“insorgenza”. Data questa sfumatura fondamentale del significato del verbo “insorgere”, al primo sostantivo che ne deriva se ne aggiunge un secondo, rispetto al quale il senso racchiuso dalla parola “insorgenza” può rappresentare un livello generale: si tratta del termine affine e solo parzialmente sovrapponibile di “insurrezione”. Esso sposta il baricentro di senso dell'“insorgere” in direzione di un altro campo semantico, quello della “rivoluzione”, parola che a sua volta ricomprende il concetto di “insurrezione” ponendolo in una prospettiva sistemica e sussumendone la componente dinamica di “sollevamento” come elemento di un processo di definizione e consolidamento di un mutato assetto complessivo. A partire dalle derivazioni del verbo “insorgere”, si potrebbero dunque allineare tre coppie di sostantivi, “innalzamento/insorgenza”–“insorgenza/insurrezione”–“insurrezione/rivoluzione”, il cui rispettivo significato non solo precisa una sempre più evidente e stringente denotazione in direzione socio-politica, ma struttura la progressione dialettica che si dispiega tra un'iniziale costituzione di moto, un conflitto tra questa e un precedente stato, sino all'assestamento della prima al posto del secondo. A riprova di tutto ciò, l'accezione del verbo “insorgere” può essere espansa in due catene sinonimiche. Una prima di ordine più generale: “sorgere”, “manifestarsi”, “comparire”; una seconda con una più specifica attinenza all'ambito sociale o politico: “ribellarsi”, “rivoltarsi”, “sollevarsi”. Queste due possibilità di lettura risultano quindi intersecate nel medesimo verbo e questa complessità costituisce il portato semantico del titolo scelto per la mostra. Da ciò si può quindi comprendere come “*Insorgi*” proponga un certo grado di ambiguità, derivante dalla possibilità di attribuirlo tanto alla coppia “insorgere-insorgenza”, quanto a quella “insorgere-insurrezione”. A ciò si aggiunge, inoltre, la possibilità di intendere “*Insorgi*” in relazione a due modi verbali: come una constatazione, in quanto riconoscimento di un dato di fatto (la seconda persona dell'indicativo presente, “tu insorgi”), oppure come un'esortazione (l'imperativo, “insorgi!”).

Se si insiste su questioni semantiche sottolineandone ambiguità, aperture e molteplici possibilità di decodifica è perché un certo livello di indecidibilità tra i piani di lettura evidenziati contraddistingue gli interventi esposti in mostra. In entrambi i casi l'“insorgere” è declinato come “insorgenza” di margini di visibilità alternativa – nel senso di una visualizzazione di un possibile ulteriore o antagonista del reale, quindi di un'“insurrezione” giocata sul piano dell'immaginario –, ma, soprattutto, entrambi sviluppano l'“insorgere” come un “deviare”, un “manifestarsi” che disturba e imprime una svolta sovversiva di senso, nel solco di una pratica, il *détournement*, ascrivibile a una certa “tradizione” dell'arte critica che trova nell'Internazionale Situazionista il suo massimo punto di riferimento. Filippo Rizzonelli, con *Marzo* avanza un doppio piano di lettura: alla positività dei contenuti, scene sia di “insorgenza”, che di “insurrezione” che relative alla storia recente e contemporanea della città di Trento, affianca un metodo di critica e decostruzione dell'immagine, una sovversione che pone il tema della politica della rappresentazione. Secondo il loro consueto approccio ironico, Isabella Nardon e Jacopo Noera, con *Reanimation*, mimetizzano, sotto le spoglie di attività al contempo plausibili ma “fuori luogo”, una pratica performativa che, se da un lato mira a sospendere la norma d'uso dello spazio urbano, dall'altro paiono come testare la reazione delle persone casualmente intercettate e i dispositivi di sorveglianza. Si tratta di “rianimare” la città, di preparare un'“insorgenza” (o un'insurrezione?) collettiva. Il duo si è però astenuto dal definirne il motivo o lo scopo.

Nicolò Faccenda

Il *Ciclo dei Mesi* di Torre Aquila (Castello del Buonconsiglio), rappresenta “uno dei monumenti più significativi e importanti della pittura gotico-internazionale”,¹ nonché una delle sue massime espressioni in ambito italiano. Attribuiti al Maestro Venceslao, gli affreschi furono dipinti attorno al 1400, su commissione del principe-vescovo Giorgio di Liechtenstein, alla guida della città dal 1391 e personaggio tra i più controversi della storia del principato vescovile tridentino. In uno stile quasi miniaturistico e dal realismo di ascendenza nordica, sviluppato all'interno di una sorta di porticato scandito da esili colonnine tortili, tra svaghi e intrattenimenti della corte, occupazioni di ambito agreste, montano e artigianale, e un susseguirsi di iconografie vegetali (tratte dal *Tacuinum sanitatis* del principe) calate nel contesto di ciascun mese, il ciclo raffigura l'idillio di una società feudale prossima alla crisi. Sotto l'armonia e l'equilibrio sociale della rappresentazione, infatti, un diffuso e covante malcontento avrebbe condotto, di lì a qualche anno, all'insurrezione cittadina, alla cacciata del principe-vescovo, all'instaurazione di un regime alternativo (guidato da Rodolfo Belenzani, capitano del popolo tra 1407 e 1409), sino alla restaurazione delle prerogative feudali (con l'intervento di Federico IV del Tirolo), al duplice ritorno del Liechtenstein (1409 e 1418) e alla sua ulteriore duplice cacciata (1410 e 1419).

È a partire dalla discordanza tra il piano ufficiale di una narrazione legata a specifiche strutture di potere e visioni del mondo (l'idillio cortese commissionato dal Liechtenstein, in quanto documento della vita tardo-medievale), e quello del coevo contesto sociale e politico (la conflittualità che non vi trova riscontro), che Filippo Rizzonelli ha concepito un'opera che, in un ambiguo *détournement* articolato tra citazione filologica (dallo studio dei soggetti iconografici, all'organizzazione compositiva, sino alla replica della scala dimensionale), eclettismo stilistico (tra riprese compositive e stilistiche del Maestro Venceslao e peculiare colorismo dell'artista) e anacronismo tematico (soggetti contemporanei), devia e decostruisce vari livelli di significato del ciclo, proponendone una sovversiva integrazione. Sulla scorta dell'ipotetico recupero di un “inconscio urbano represso”, il pittore ha individuato nella mancanza del mese di marzo – andato perduto probabilmente a seguito di un incendio –, anzitutto la traccia di un'espunzione, quindi il possibile spazio di manovra in cui dispiegare un'insorgenza, un vero e proprio “ritorno del rimosso”. Se l'assenza del mese è stata immaginata come atto di “rimozione” della dialettica socio-politica dell'epoca, il suo “ritorno” non poteva che condurre alla ri-emersione di una conflittualità originaria. Da tale prospettiva, la ribellione, quindi la minaccia a un determinato *status quo* (dissenso politico), si sostanzierebbe anche in quanto contesa delle facoltà di accesso alla rappresentazione (estetica della politica), ossia alla messa in discussione della ripartizione di ruoli e funzioni implicata da uno specifico regime, sì di governo, ma anche di visibilità.² Tale lacuna è stata quindi declinata dall'artista come palinsesto disponibile a una perdurante opzione di scrittura e riscrittura, come “breccia” (tema molto presente all'interno del lavoro), sempre aggiornabile, per un flusso di coscienza storica, sociale e politica della città e come spazio di complessità che recupera il valore del pluralismo democratico e della contestazione, ma anche della rottura. È in questo senso che il mese di marzo, *quel* mese di marzo, viene inteso come *infinito* – ∞ Marzo –, nell'estensione del suo potenziale di serbatoio mutevole in grado di convogliare, in un'ottica trans-storica, vettori rappresentativi e contro-rappresentativi atti a una messa in discussione dell'unitarietà pacificata e della naturalizzazione di un immaginario che si radica e si impone con la forza di un concetto unilaterale del possibile, ossia nel senso comune ideologico di quello che si può definire “mito”.³

Il *Marzo* di Rizzonelli, idealmente integrabile per dimensioni, continuità degli spunti iconografici laterali e struttura della superficie (adattabile alla copertura circolare della scala a chiocciola che immette in *Torre Aquila*, sede del “marzo originario”), si raccorda quasi parassitariamente al *Ciclo dei mesi*, ma solo per deviarlo in direzione di un immaginario alternativo, dirompente e risolutamente contestatario, che afferisce alle ingiustizie e alle lotte della contemporaneità. Dalle battaglie di civiltà per il riconoscimento dei diritti di genere all'operismo, dalle manifestazioni no-TAV e pro-Palestina ai riferimenti anarchici, dalla guerra bianca all'overtourism, passando per il libero manifestarsi dell'amore omosessuale, la rivolta dei grandi carnivori e il problema della precarietà lavorativa, la scena si dispiega sotto l'unione androgina di sole e luna, simbolo alchemico di fluida corrispondenza, qui ripreso come emblema egualitario e anti-patriarcale.

¹ Enrico Castelnuovo, *Il ciclo dei mesi di Torre Aquila a Trento*, Provincia Autonoma di Trento, Trento 1987, p. 9.

² Cfr. Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, pp. 15-17.

³ Cfr. Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 191-238.

Un gruppo di persone percorre lo spazio urbano, si arresta nel luogo prescelto – una piazza, una via, una stazione, un supermercato, lo spazio antistante un edificio istituzionale, un mezzo pubblico, ecc. – e avvia un processo di “riscaldamento” teso a “risvegliare” determinate parti del corpo – dai muscoli degli arti a quelli del viso, dalle corde vocali alla lingua. Gli esercizi che compongono questa attività di “rianimazione” (*Reanimation*) sono stati assegnati a dei performer, ma potrebbero essere svolti da chiunque. A ben vedere, non sono poi così diversi da quelli che si è soliti attribuire all’ambito del fitness, della concentrazione o del riscaldamento vocale. Alcuni elementi però paiono incrinare tale facile spiegazione: la loro collocazione (perché mai dei vocalizzi in un supermercato?), l’estemporaneità gratuita dei gesti (per quale ragione delle persone smettono di camminare e si dedicano a un’improvvisa seduta di stretching di fronte a un tribunale?) e la loro orchestrazione coreografica (a quale scopo degli individui pronunciano all’unisono uno scioglilingua in mezzo a una piazza?). In ogni caso le azioni dei performer – ma sul fatto che si tratti effettivamente di performer, a una prima osservazione, potrebbe non esserci accordo – sembrano, in tutti i sensi, “fuori luogo”. Forse si tratta di un divertissement, forse di una provocazione. In ogni caso, a quanto pare, inoffensiva. Il sospetto che si tratti di una boutade non esaurisce la possibilità di interrogarsi se sia il caso di conferire a ciò cui si sta assistendo un fine diverso da quello che di primo acchito si potrebbe facilmente immaginare (un allenamento, uno scherzo...). Questo scopo esiste? E se esiste, su quale base è condiviso da quel gruppo? Perché poi non viene rivendicato? Su un punto si potrebbe forse trovare un certo consenso: si tratta di azioni ambigue, velate di ludica ironia, ma di dubbio significato.

Quanto sin qui descritto corrisponde a quello che è accaduto negli spazi della città di Trento, nel corso di una performance che si è tenuta alla fine di maggio. Si sono ipotizzate delle possibili reazioni da parte di coloro che si sono trovati casualmente ad assistere e si sono postulati i loro verosimili interrogativi. Soliti a interventi dalla spiccata e disincantata ironia, anche in questo caso Isabella Nardon e Jacopo Noera ne hanno fatto uno strumento funzionale alla definizione di una serie di situazioni dal significato apparentemente indecidibile, con lo scopo primario di operare una sospensione, un inciampo in grado di deviare la linearità della vita quotidiana e di contravvenire, nella durata di incontri momentanei ed effimeri, alle normali aspettative maturate nella ripetitività dell’abitudinario. Se l’intervento può essere inteso come un *détournement* rispetto all’uso ritenuto “normale” dello spazio pubblico, esso risulta teso a incresparsi, seppur nel lasso di un attimo, le ritualità conformistiche che vi si consumano e le attività finalizzate che vi si adempiono. La matrice situazionista della performance – che intreccia a quello di “*détournement*” i concetti di “*dérive*” e, per l’appunto, di “situazione” –,⁴ in ogni caso, rappresenta solo una prima stratificazione del significato dell’opera, un significato estemporaneo che si dischiude e si radica nello spazio-tempo immediato e irripetibile in cui essa è avvenuta.

Nel secondo segmento dell’intervento, una video-installazione, la performance si completa di una sorta di specificazione differita di ordine riflessivo, atta a problematizzare l’ambiguità del binomio azione/visione per come descritta in apertura. Tre video riportano ciascuno uno specifico punto di vista: quello dei performer (azione), quello del pubblico casualmente coinvolto (visione) e quello, in campo largo, attribuibile dall’ambiente urbano (visione della visione e dell’azione). Quest’ultimo approssima il regime scopico della “città della sorveglianza”, una ramificazione di strumenti di registrazione sempre più sofisticati, funzionali a individuare comportamenti sospetti in quanto non conformi a una norma prestabilita e dunque passibili di sanzione e repressione. Il funzionamento di tale sorveglianza si basa su un assunto molto semplice: i soggetti, consci della possibilità dell’osservazione, sarebbero indotti a normalizzare il proprio comportamento in modo automatico, senza che quella debba dare adito a un intervento attivo o, al limite, effettivamente sussistere.⁵ Già delineata la peculiare modalità “sovversiva” della deviazione performativa predisposta da Nardon e Noera, essa mimetizzerebbe sotto l’ambiguità dei vari esercizi di “riscaldamento” il vaglio di due livelli di feedback, quello dell’osservazione osservata e quello dell’osservazione osservante. Rispetto all’ultima, per testarne i margini di tenuta e valutare gli spazi di manovra ancora disponibili, si tratta di dissimulare tatticamente l’atto non conforme sotto le mentite spoglie di un’attività di training; rispetto alla prima, oltre il piano metaforico di un “riscaldamento” la cui finalità è lasciata aperta e disponibile a una proiezione esterna (componente attiva intrinseca alla fruizione estetica), di sondare la tenuta della normalizzazione indotta rispetto alla possibilità della partecipazione mimetica a un esercizio di risveglio collettivo, ma individualmente ri-significato.

⁴ Cfr. *Définitions*, in “Internationale Situationniste”, n. 1, 1958, in Mirella Bandini, *L’estetico e il politico. Da Cobra all’Internazionale Situazionista 1948/1957*, costa&nolan, Ancona; Milano 1999, pp. 357-8.

⁵ Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, 2014 (1975), Einaudi Torino, pp. 212-47.

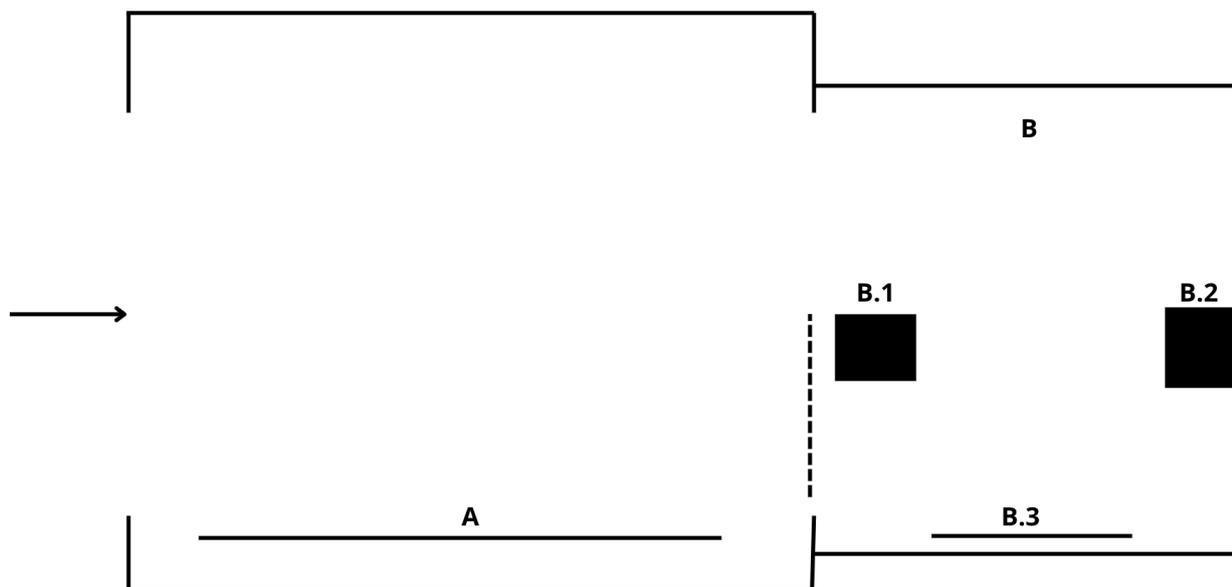
Insorgi

Una mostra di Isabella Nardon & Jacopo Noera e Filippo Rizzonelli

A cura di Nicolò Faccenda

06.06.2025 – 11.07.2025

Spazio Piera, Via Lavisotto 9, Trento



A. Filippo Rizzonelli, ∞ Marzo, 2025, tempera, gessetti, marker, pastelli, pastelli a olio, fusaggine, olio e acrilico su polittico, 285x327 cm.

B. Isabella Nardon e Jacopo Noera, *Reanimation*, 2025, performance e installazione video.

B.1 osservazione (punto di vista dell'osservazione casuale)

B.2 azione (punto di vista dell'azione performativa)

B.3 osservazione dell'osservazione e dell'azione (approssimazione del punto di vista dell'osservazione sorvegliante)

[Gli artisti si rendono disponibili, in caso di esplicita richiesta, a rimuovere il volto delle persone casualmente coinvolte nella documentazione delle performance].

Iniziativa realizzata grazie al supporto di Fondazione Caritro, Comune di Trento-Ufficio Politiche Giovanili e grazie alla collaborazione di Promart-Libera Associazione per la Promozione delle Arti, Ass. Il Funambolo, Ass. Le Garage Lab, APS Iasecondaluna e Associazione culturale Sanbaradio.