

N. 4

Direzione

Alice Giannitrapani (Università di Palermo)

Ilaria Ventura Bordenca (Università di Palermo)

Comitato Scientifico

Juan Alonso-Aldama (Université Paris Cité)

Kristian Bankov (New Bulgarian University, Sofia)

Pierluigi Basso Fossali (Université Lumière Lyon 2)

Denis Bertrand (Université Paris VIII, Saint-Denis)

Lucia Corrain (Università di Bologna)

Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)

Jacques Fontanille (Université de Limoges)

Manar Hammad (Université Paris III)

Rayco Gonzalez (Universidad de Burgos)

Tarcisio Lancioni (Università di Siena)

Massimo Leone (Università di Torino)

Anna Maria Lorusso (Università di Bologna)

Dario Mangano (Università di Palermo)

Francesco Mangiapane (Università di Palermo)

Gianfranco Marrone (Università di Palermo)

Tiziana Migliore (Università di Urbino)

Claudio Paolucci (Università di Bologna)

Gregory Paschalidis (Aristotle University of Thessaloniki)

Paolo Peverini (LUISS, Roma)

Isabella Pezzini (Università La Sapienza, Roma)

Piero Polidoro (LUMSA, Roma)

Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)

Franciscu Sedda (Università di Cagliari)

Marcello Serra (Universidad Carlos III de Madrid)

Stefano Traini (Università di Teramo)

Patrizia Violi (Università di Bologna)

COLLETTIVI A TAVOLA

Teorie e pratiche del cibo condiviso

a cura di
Alice Giannitrapani, Davide Puca

Il presente volume è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca «COLTA – Collettivi a Tavola» (PRIN 2022 – PNRR). Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4 «Istruzione e Ricerca» del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), Componente C2 – Investimento 1.1 «Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)», dedicato ai Progetti di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale. CODICE PROGETTO 2022TM7WEJ – CUP B53D23023180006



Il presente volume è stato sottoposto a *peer review*.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *I libri di E/C*, n. 4

Isbn: 9791222331850

DOI: 10.7413/1234-1234115

This is an open access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

2026 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

INTRODUZIONE	7
FORMS OF COLLECTIVE CATERING <i>di Gianfranco Marrone</i>	11
LA MENSA DEI MONACI NELL'ALTO MEDIOEVO <i>di Massimo Montanari</i>	27
SFAMARE, DISCIPLINARE, INCLUDERE TATTICHE E STRATEGIE DELLA NUTRIZIONE COLLETTIVA <i>di Alice Giannitrapani</i>	37
“QUESTA NON È UNA MENSA” DALLA MENSA CARITATEVOLE ALLA MENSA AZIENDALE, IL SENSO DEL CIBO NELLA RISTORAZIONE COLLETTIVA <i>di Davide Puca</i>	53
THE DISTRIBUTED CANTEEN MODEL OF REGGIO EMILIA A RELATIONAL, SYSTEMIC, AND TRANSFORMATIVE PERSPECTIVE FOR SERVICES <i>di Beatrice Villari e Stefano Maffei</i>	87
TRA LA PORTA E LA TAVOLA UNA LETTURA FILOSOFICA DELL'OSPITALITÀ E DELLA CONVIVIALITÀ NELLA RISTORAZIONE COLLETTIVA PER IL SOCIALE <i>di Maddalena Borsato</i>	103

A TAVOLA CON SAN GIUSEPPE MATERIALITÀ, VOTO E MEDIALITÀ NELLA FESTA DI SAN GIUSEPPE A BORGETTO <i>di Rosario Perricone</i>	125
FOOD NETWORKS AND THE MAKING OF URBAN COLLECTIVES <i>di Gianluca Burgio</i>	147
OLTRE IL PASTO POLITICHE DELLA CONVIVIALITÀ NELLE MENSE SOLIDALI <i>di Antonio Cetani</i>	165
MENSE FINZIONALI LA RISTORAZIONE COLLETTIVA AL CINEMA <i>di Francesco Mangiapane</i>	187
MENSE AGONISTICHE A REGOLA D'ARTE LA FESTA DELL'AQUILONE A URBINO <i>di Tiziana Migliore</i>	203
ESTETICHE E POLITICHE DEI COLLETTIVI A TAVOLA <i>di Mirco Vannoni</i>	219

MIRCO VANNONI
ESTETICHE E POLITICHE
DEI COLLETTIVI A TAVOLA

1. *In forma d'apertura*

Parlare di estetiche e politiche dei collettivi a tavola significa interrogare ciò che accade quando il mangiare insieme eccede la sola funzione del nutrimento. Ciò vuol dire, ed è ciò che in questo momento mi interessa, guardare alla tavola come il luogo in cui avviene la messa in relazione tra esperienza sensibile e forme del vivere comunitario.

La valenza estetica qui in gioco non rinvia a una riflessione sul bello o sull'arte in senso stretto, bensì al significato originario di *aisthesis* in quanto esperienza sensibile. La questione, insomma, riguarda il modo in cui i corpi sono coinvolti, orientati e messi in relazione all'interno di una situazione condivisa come nel caso delle mense e dei refettori, dei banchetti e dei cenacoli. La disposizione dei commensali, la gestione delle distanze e delle prossimità, la materialità del cibo presente sulla tavola, così come le regole esplicite o implicite della convivialità, concorrono a configurare il corpo collettivo dei commensali. Quest'ultimo non è mai l'esito di qualcosa di neutrale, ma l'effetto di processi di selezione che seguono spesso logiche gerarchiche e principi di inclusione ed esclusione, attraverso cui si definiscono appartenenze e confini. L'esperienza che ne deriva rende la tavola un luogo in cui si sperimentano e si rinegoziano forme differenziate di socialità, capaci di rendere visibili rapporti di grado, asimmetrie di potere e linee di separazione che attraversano la comunità, incidendo sulla sua configurazione e sulla sua efficacia simbolica.

È per questo che la dimensione estetica è strutturalmente intrecciata a una valenza politica, da intendere nel senso ampio del termine, come interrogazione sulle condizioni del vivere insieme. La tavola, infatti, non si limita a produrre un "noi" contingente

e situato, ma mette in tensione pratiche di comunità e forme di istituzione di un'alterità consustanziale all'emergere di un'identità collettiva (cfr. Fabbri 2020). Come già ricordato da Benveniste nel saggio "Città e comunità" (1969)¹, la *polis* non coincide con l'assemblea concreta dei suoi membri, né si esaurisce nella somma delle relazioni interpersonali. Essa si definisce piuttosto come un principio astratto e impersonale che precede le pratiche, organizzandole dall'alto attraverso un ordine che non parla in prima persona, ma si enuncia in modo impersonale².

È proprio a partire da questa distalità convergente tra la prassi e l'agito quotidiano che guardare ai collettivi a tavola consente di osservare come una logica astratta delle forme di comunità trovi una sua presa sensibile (*saisie esthétique* direbbe Greimas 1987) attraverso rituali di convivialità, in cui gesti e immagini si organizzano come specifiche configurazioni estetico-politiche del vivere insieme.

Si tratta di un problema che tocca le questioni dell'immaginario e che sembra riportare a galla l'annosa questione del "partito preso del figurale" che Merleau-Ponty avanzò già nel suo primo corso al Collège de France dedicato a *Le monde sensible et le monde de l'expression* (1953) e ripresa anche da Deleuze nei termini di una "logica della sensazione".

Da dove cominciare, dunque?

2. Controversie mediali e banchetti politici

Come molte e molti, nell'afoso luglio 2024 ero sul divano con degli amici a guardare la cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici di Parigi.

Una celebrazione maestosa, così era stata preannunciata anche dal comitato organizzativo, in cui le delegazioni di atlete e atleti – ognuna su una barca – hanno sfilato in un percorso di sei chilometri che si è concluso davanti al Trocadéro. Per la prima volta nella storia dei Giochi Olimpici, infatti, la cerimonia inaugurale non si è tenuta all'interno di uno stadio bensì lungo la Senna.

1 Per una riconcezione semiotica si rimanda al lavoro di Giannitrapani (2017, pp. 13-39).

2 Per un approfondimento in ambito semiotico della questione si rimanda ai lavori di Migliore (2017), Paolucci (2020) e Lorusso (2022).

Guardando a questo spettacolo, sorta di naumachia contemporanea, è stato possibile riconoscerci – senza troppa fatica – una sfacciata fascinazione per il mondo classico. Niente di troppo eclatante, in realtà, se pensiamo a quanto già successo nel corso del Rinascimento e ricordando, insieme ai fasti tipici degli ingressi trionfali, quell’interesse tutto italo-francese per le rappresentazioni degli antichi greci alla base delle arti performative moderne come l’opera e la danza.

All’interno di questa cornice scenografica che strizza l’occhio alle sorgenti del mito, non avrebbe dovuto troppo stupire la comparsa, a un certo punto, nel corso delle oltre quattro ore di celebrazione, di *tableaux* allegorici dalle rievocazioni pagane. E invece non è proprio così che è andata la faccenda.

“La cerimonia del suprematismo gay è stata la festa d’addio dell’Occidente” (*La Verità*), “Ultima cena queer, l’ira di vescovi e destra: Cristianesimo deriso” (*La Repubblica*), “I pagliacci di Macron: La ridicola cerimonia di apertura di Parigi fa infuriare Stati e Chiesa” (*Liberio*). Questi solo alcuni dei titoli delle prime pagine dei giornali italiani che nei giorni immediatamente successivi hanno accompagnato il frame della performance *Feast* (fig. 1) ideata da Thomas Jolly, direttore artistico di Parigi 2024. Una rappresentazione di gruppo dal gusto *camp*, additata come gesto d’offesa alla comunità cristiana, o meglio cattolica, da parte di chi vi ha riconosciuto una rielaborazione dell’Ultima cena in *drag*.



Fig. 1: *Feast*, performance ideata da Thomas Jolly per i Giochi Olimpici di Parigi 2024. Figura generata con intelligenza artificiale (ChatGPT), rielaborazione non mimetica a fini di analisi, marzo 2026

Insieme alla Conferenza episcopale francese che ha condannato tale momento come una “scena di derisione e di scherno del cristianesimo”, numerose le voci politiche (e non solo) che hanno preso parola su tabloid e social media: Victor Orban lo ha definito come l’emblema di un “vuoto morale”, Marion Maréchal ha tenuto a ricordare a tutti i cristiani del mondo, “insultati dalla parodia drag dell’Ultima cena”, che “ciò non è l’espressione della Francia ma di una minoranza di sinistra pronta a ogni forma di provocazione”. Arringhe a cui hanno fatto eco il nostrano Salvini (“Aprire le Olimpiadi insultando miliardi di Cristiani nel mondo è stato davvero un pessimo inizio, cari francesi. Squalidi”), Elon Musk (“This was extremely disrespectful to Christians”), finché ad Andrew Tate – l’ex-pugile sotto processo per tratta di esseri umani e stupro – che con suo fratello Tristan hanno protestato davanti all’ambasciata di Francia in Romania (fig. 2).



Fig. 2: Andrew e Tristan Tate protestano davanti all'Ambasciata di Francia in Romania, 2024. Figura generata con intelligenza artificiale (ChatGPT), rielaborazione non mimetica a fini di analisi, marzo 2026

Un clamore mediatico così forte, quello attorno a *Feast*, che ha portato Jolly e Anne Descamps – portavoce di Parigi 2024 – a fornire scuse ufficiali e a esprimere la non intenzionalità della performance inaugurale a offendere nessuna comunità religiosa.

Se questo, in breve, è quanto è successo, è importante soffermarsi su quali siano state le condizioni di lettura di quest'immagine di un collettivo intorno a un tavolo ad aver determinato un tale marasma.

Un primo aspetto da chiarire riguarda la questione della proprietà e dell'appropriazione di un motivo iconografico come quello dell'Ultima cena. Per far ciò, guardare alla storia e alla teoria delle immagini può essere un buon punto di partenza. In questo senso, la lezione del capostipite della moderna storia dell'arte può venirci in aiuto. Il riferimento è ovviamente al progetto iconologico di Aby Warburg (1929) che di fatto, allargando i confini della disciplina storico-artistica a una più ampia storia della cultura³, ha sottolineato fin dagli albori del XX secolo l'importanza di tenere conto delle condizioni filosofiche, politiche e religiose in cui le immagini sono prodotte e circolano all'interno di una determinata società⁴.

Il richiamo al modello warburghiano, prodromo di quanto oggi potremmo chiamare antropologia visiva o cultura visuale (cfr. Cometa 2020), può esserci di un qualche aiuto per comprendere come un collettivo, a tavola, porti con sé un senso di comunità che inevitabilmente riattiva il portato simbolico tanto di un'iconografia cristiana, come la già ricordata *Ultima cena* leonardesca, che dei ben più antichi baccanali dionisiaci del mondo classico.

Pensare alle immagini in senso dialettico è quanto lo storico dell'arte amburghese sottolineava parlando di migrazione dei motivi, la quale si configura come la caratteristica strutturale e consustanziale a tutta la storia dell'arte. Un processo di appropriazione del patrimonio artistico antico, una forma di sopravvivenza di forme simboliche – per dirle *à la* Cassirer (1923-1929) – che incorporate nell'universo figurativo di un'altra epoca sono in grado di realizzare specifici universi di senso che riflettono le idee, i valori e le aspirazioni di una società⁵.

3 Su questo si vedano almeno i lavori di Agamben (1984), Cieri Via (2009) e Pinotti (2001).

4 In particolare, non si può non pensare alle tavole 78 e 79 dell'Atlante in cui Warburg sviluppa un progetto di un'iconologia politica ancora pienamente da sviluppare. Su questo si veda almeno, Warnke (1992), Querini (2015), Picciché (2023).

5 Ne è un esempio – presentato dallo stesso Warburg in una conferenza il 19 gennaio 1929 alla Biblioteca Hertziana di Roma – l'intrusione

Queste intrusioni e cortocircuiti di memorie figurative sono alla base della configurazione del senso delle immagini secondo un processo che non è genetico bensì generativo⁶. Un esempio di ciò in relazione alle ultime cene è *Il festino degli dei* di Jan van Bijlert (fig. 3), dipinto che Jolly ha definito come la “vera” ispirazione della performance *Feast*. Si tratta di un’opera seicentesca, realizzata dal pittore olandese in pieno periodo riformista, in cui la narrazione sacra dell’Ultima cena viene in qualche modo celata facendo ricorso al motivo mitologico della celebrazione bacchica in cui compaiono Nettuno, Apollo, Diana e Giuda nei panni del dio Marte.



Fig. 3: Jan van Bijlert, *Il festino degli dei*, 1630, olio su tela, Musée Magnin, Dijon (fonte: Wikimedia Commons, licenza CC0)

di una figura della civiltà classica come la Gradiwa del bassorilievo della Roma imperiale in *La nascita di San Giovanni Battista* (1940) di Domenico Ghirlandaio come ninfa danzante.

6. Questione al centro del dibattito contemporaneo di una semiotica del visibile come dimostra il volume di *Actes sémiotiques* curato da Mengoni e Caliandro (2022).

Un gioco di relazioni intertestuali tra opere appartenenti a tempi e a geografie differenti è estremamente prolifico nella contemporaneità in cui è possibile constatare la sopravvivenza del motivo dell'Ultima cena in rappresentazioni laiche come quelle di Vanessa Beercroft, Renato Cesaro o del caro e vecchio Homer Simpson (figg. 4-6). Un gioco di intrusioni di memorie figurative che rievocano il banchetto fondativo della cristianità senza, tuttavia, aver suscitato lo stesso clamore del momento performativo nel corso della cerimonia di apertura di Parigi 2024.



Fig. 4: Vanessa Beercroft, VB65 performance al PAC di Milano, 2009. Figura generata con intelligenza artificiale (ChatGPT), rielaborazione non mimetica a fini di analisi, marzo 2026



Fig. 5: Renato Cesaro, Biglietto d'invito all'apertura della mostra "Painted Movies". Figura generata con intelligenza artificiale (ChatGPT), rielaborazione non mimetica a fini di analisi, marzo 2026



Fig. 6: Parodia dell'Ultima cena con i protagonisti di *The Simpsons*. Frame tratto dalla serie, utilizzato a fini di analisi

Sulla scorta di quanto detto, un secondo momento analitico impone di riflettere sulla funzione seduttiva delle immagini, sulla loro forza ed efficacia nel momento in cui entrano all'interno di un flusso di discorso come quello politico o giornalistico (cfr. tra gli altri Marrone 2001; Lorusso-Violi 2004; Pezzini 2008; Bertrand 2020; Vannoni 2020). Le immagini come si sa, non sono mai insignificanti. Al contrario, possono cooperare alla produzione e al rafforzamento di retoriche e ideologie. Per far chiarezza su ciò può venirci in aiuto la lezione semiotica di Umberto Eco e di quella distinzione avanzata già in *I limiti dell'interpretazione* (1991) tra tre tipi di *intentio*: la *intentio auctoris*, *operis* e *lectoris*. La prima di esse riguarda ciò che l'autore vuole dire; la seconda fa riferimento alla coerenza testuale e al messaggio che un'opera può trasmettere in relazione al proprio sistema di significazione; e la terza – l'intenzione del lettore – che permette invece di sottolineare il portato del sistema valoriale del destinatario di un testo (sia esso un libro, un'immagine o un film) nel momento della sua fruizione. Se per quanto riguarda l'opera *Feast* si è già tentato di far chiarezza circa le condizioni che ne permettono l'interpretazione, vale allora la pena sof-

fermarci sulla questione dell'uso di questa immagine che può giungere fino a forme di decodifica aberrante della rappresentazione. Aspetto, quest'ultimo, che merita di essere sottolineato a proposito di quest'*Ultima cena-gate* dato che da ciò è esplosa l'ira e la denuncia di ministri religiosi e secolari in difesa di sensibilità spirituali "profanate" da quest'operazione artistica.

L'immagine in questione, iscritta all'interno del flusso mediatico, è stata non a caso soggetta a un condizionamento delle sue potenzialità comunicative che ne hanno ridefinito le condizioni stesse della sua leggibilità. Ciò che di questo processo alle immagini fa problema, allora, non è tanto l'accostamento di questo frame della cerimonia inaugurale delle Olimpiadi alla rappresentazione di una Ultima cena quanto gli effetti che tale montaggio di immagini è in grado di suscitare una volta dato in pasto alle bacheche Facebook o Instagram. Una retorica persuasiva che incita alla reazione, fondata sulla volontà di una supposta preservazione identitaria oggi tanto in auge nel discorso politico delle destre europee.

Additare come blasfema la rappresentazione di un banchetto conviviale è infatti il risultato di un processo di traslazione di valori, passioni e desideri specifici da parte di spettatori che vi riconoscono la perturbazione delle proprie credenze. L'inneggiamento dei diversi attori politici ed economici che hanno preso parola i giorni successivi all'apertura di Parigi 2024, inneggiando alla provocazione *woke* e ergendosi a paladini delle sensibilità religiose lese segue infatti la *ratio* del saccheggio e della profanazione di immaginari che appartengono a collettività da difendere e tutelare rispetto a chi, in questo processo, è riconosciuto come l'altro e il nemico.

Tali controversie mediatiche, possono essere comprese chiamando in causa la lezione dell'esegesi biblica (su questo si veda Marin 1971; Delorme 1980; Callaud 1993; Panier 2008). Come sottolineato da autori come Schmitt (1922) e Badiou (1997), la macchina teologico-politica della cristianità – grazie a San Paolo – trova il suo fondamento nella messa in relazione dialettica degli eventi del Vecchio Testamento con quelli del Nuovo. Giochi di appropriazione di figure come quella del sacrificio di Isacco che ritorna intensificata nell'immolazione cristologica del figlio di Dio secondo una continuità degli eventi che legittimerebbe l'appropriazione cristiana del passato ebraico. Analogamente, scene del pasto pasquale (Esodo 12) o del sacerdote Melchise-

dek che offre pane e vino (Genesi 14, 18-20) sono riconoscibili come prefigurazioni che trovano il loro compimento nell'Ultima cena, ci torneremo.

Il gioco di *figure*⁷ di cui si sta parlando, a ogni modo, ciò che Benjamin (1927-1940) avrebbe chiamato "immagine dialettica", consente di rileggere le polemiche intorno al collettivo a tavola di *Feast* come la difficoltà del politico – inteso qui nell'accezione di quelle voci che difendono le norme sociali che definiscono la *polis* – a confrontarsi con la stratificazione delle forme simboliche che abitano il presente. Le immagini che appartengono alla memoria collettiva non operano infatti come repertori stabili, ma come dispositivi differenziali, continuamente riattivati e riformulati nel tempo attraverso slittamenti, riprese e variazioni.

Proprio per la loro efficacia, le immagini del convivio – e in particolare quelle legate alla sacralità dell'Ultima cena – si configurano come luoghi privilegiati di condensazione simbolica. La loro forza ed efficacia, almeno nella storia culturale occidentale, è infatti legata ai modi e alle modalità di istituzione di quello che è il collettivo per antonomasia: il corpo ecclesiale della comunità di fedeli che si riafferma continuamente nel momento dell'eucarestia.

3. Come si istituisce un collettivo?

3.1. *Cenacoli e convivialità*

Per comprendere come il banchetto dell'Ultima cena possa configurarsi come matrice teologica-politica del vivere comunitario ben al di là del discorso religioso bisogna procedere per gradi e prestare in primo luogo attenzione a come ciò avvenga all'interno dell'immaginario cristiano.

Per far ciò, è possibile prestare attenzione a quest'affresco che Piero Lorenzetti ha realizzato nella Basilica inferiore di San Francesco, ad Assisi, tra il 1310 e il 1319 (fig. 7).

7 Su questo si vedano Auerbach (1929); Lyotard (1971); Lancioni (2009).



Fig. 7: Piero Lorenzetti, *Ultima cena*, Basilica inferiore di San Francesco, Assisi, 1310-1319 (fonte: Wikimedia Commons, licenza CC0)

Un aspetto rende singolare questa scena religiosa dell'istituzione del rito dell'eucarestia ed è il fatto che essa sia composta da due spazi tra loro separati. Il primo, quello che occupa i tre quarti della superficie pittorica, è la narrazione sacra convenzionale dell'istituzione del rito eucaristico con Gesù e i suoi apostoli attorno al tavolo. L'immagine presenta i commensali intorno alla tavola a formare una circolarità chiusa, un'unità geometrica che si fa manifestazione, indice, di una totalità integrale di coloro che prendono parte al pasto sacro. L'idea di circolarità, si badi bene, non è però una scelta iconografica eccezionale. Essa nasce in contesto toscano, con Giotto e i suoi allievi, e solo in seguito, con Leonardo da Vinci, sarà sostituita da una differente disposizione dei commensali tutti su un lato della tavola.

Il secondo spazio, e questo invece sì è l'aspetto interessante di questa rappresentazione di Lorenzetti, è lo spazio dipinto sulla sinistra in cui è raffigurata la scena di una cucina. Zona chiusa, separata dall'altra, in cui sono presenti almeno due attori.

Il primo, un garzone intento a pulire i piatti dagli avanzi del pasto, e il secondo che, probabilmente, è l'oste. Quest'ultimo, come si può notare, appoggia la mano sul giovane inginocchiato intento a pulire le stoviglie e gli indica la scena di rimpetto. È questo un gesto significativo in quanto permette di riconoscere un'ideale continuità tra due spazi che il muro dipinto vorrebbe come separate.

La presenza di queste due scene nella stessa immagine insieme alla funzione di congiunzione che viene abilitata dal gesto di indicazione dell'oste, permette di aprire una riflessione sulla rappresentazione di gruppo e sul fatto che un insieme di persone intorno a un tavolo, un collettivo, rifletta inevitabilmente delle dinamiche di inclusione ed esclusione. Al contrario del monito "Aggiungi un posto a tavola", come direbbe il commediografo italiano Sandro Giovannini, questa scena sacra indica in maniera chiara chi appartiene al convivio cristiano e chi no.

Quello che Lorenzetti rappresenta sembra essere infatti il passo di San Bonaventura in cui il santo parla, a proposito della Cena del Signore, di coloro che sono esclusi dal banchetto eucaristico perché vogliono la carne reale dell'agnello sacrificale, come i cani, a differenza di coloro che cercano invece la carne spirituale. Ed ecco, appunto, che anche il piccolo cagnolino nella scena della cucina assume così una sua funzione nel senso complessivo della rappresentazione. Dipinto nell'atto di leccare gli avanzi, esso rappresenta gli erranti, i miscredenti, coloro che non credono alla venuta del Signore nella carne di Cristo suo figlio. Questo aspetto di esclusione-visibile che si vede rappresentato nella parte sinistra del quadro, allora, assume una chiara connotazione politica su coloro che possono fare, o meno, parte del corpo ecclesiale dei fedeli. È questa una modalità di lettura dell'affresco che si trova inoltre rafforzata anche dalla posizione di questa scena della cucina nell'architettura narrativa di Lorenzetti.

Ricordando infatti il modo di lettura da sinistra a destra della cultura occidentale, la rappresentazione sembra mostrare come gli esclusi siano coloro che vengono prima – gli ebrei che si attengono al Vecchio Testamento – senza adeguarsi alla venuta del Signore. In questo, come altrove è stato ricordato (cfr. Careri 2020)⁸, è possibi-

8 In *Ebrei e cristiani nella Cappella sistina*, Careri mostra nel dettaglio il principio di funzionamento di questo modello nel dominio del visivo e da cui molte delle riflessioni in questo mio saggio partono. Grazie

le rintracciare quel nucleo teologico e antropologico fondamentale del pensiero paolino, che riguarda il modo in cui il credente diventa cristiano non per semplice adesione dottrinale, ma per trasformazione della propria forma di vita.

È proprio questa dimensione trasformativa che permette di comprendere la funzione assunta dalle immagini della commensalità negli spazi di vita religiosa. Non sorprende, dunque, che nei refettori monastici – e in particolare nelle Certose – fossero numerosi i riferimenti visivi al pasto condiviso e comunitario. Un'iconografia che, dal Banchetto di Erode alla Cena in casa del fariseo, dalle Nozze di Cana al pranzo per il ritorno del figliol prodigo, converge nel Cenacolo dell'Ultima cena, momento fondativo e istituyente del sacramento eucaristico. In tali contesti, queste immagini assumono una funzione strategica operando come veri e propri moniti visivi nel luogo deputato alla vita in comunione.

È a partire da questa funzione istituyente dell'immaginario di un corpo collettivo di fedeli che si comprende meglio il ruolo svolto dalle raffigurazioni dell'Ultima cena nei contesti per cui esse venivano realizzate. In questo senso, se fino a questo momento abbiamo guardato all'Ultima cena di Leonardo da Vinci nei termini dell'eco mediatica che essa ha avuto durante i Giochi Olimpici di Parigi 2024, può valere la pena spostare l'attenzione su una digressione analitica che permetta di meglio comprendere l'efficacia simbolica e pragmatica di quest'immagine.

Com'è noto, Leonardo dipinse l'Ultima cena su commissione di Ludovico il Moro per il refettorio del convento adiacente al santuario di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 8). Non si tratta di un dettaglio secondario: il refettorio è uno spazio quotidiano e durevole, in cui il rito del mangiare insieme si intreccia indissolubilmente con la prassi della vita religiosa. L'immagine non si limita dunque a rappresentare il convivio sacro, ma interviene direttamente nel ritmo e nelle modalità del vivere-in-comune.

alla presa in carico dell'organizzazione sintagmatica degli affreschi nella Cappella sistina, lo studioso dimostra il tipo di relazione che intercorre tra le immagini del Vecchio e quelle del Nuovo testamento. Una prodromia dell'immagine in senso ampio che Careri interroga a partire dalle figure liminali degli anziani nelle lunette laterali della Cappella e grazie al quale riesce a dimostrare il portato ideologico della messa in comunanza della storia di Cristo con le narrazioni vetero-testamentarie.



Fig. 8: Cartolina dell'interno del Cenacolo dell'Ex-convento di S. Maria delle Grazie, Milano (fonte: www.lombardiabeniculturali.it, riproduzione non sostitutiva a fini d'analisi)

Come ricorda Gianfranco Marrone (2024, p. 127), nei riti di comunione il valore simbolico non risiede unicamente nell'atto di ingestione di un alimento, ma nella condivisione di tale atto, che si configura come “rito collettivo di inclusione, integrazione e imitazione”. In questa prospettiva, il legame tra pareti affrescate, pratica conviviale e costruzione della comunità emerge con chiarezza: il dispositivo rappresentativo opera come mediatore attraverso cui il soggetto modella la propria identità in relazione agli altri partecipanti al rituale del pasto. Semioticamente, questo processo può essere descritto attraverso la nozione di “programmazione simbolica” proposta da Eric Landowski (2005), intesa come l'insieme di schemi comportamentali routinari e stereotipati che vengono assunti – più o meno consapevolmente – da coloro che vi si conformano.

Nella stessa direzione, Marrone (2024), riprendendo la riflessione di Boutaud (2005), ha definito la tavola come un vero e proprio “teatro gastronomico”, ovvero come un luogo in cui il pasto conviviale si rivela dispositivo semiotico ad alta carica significativa, composto non soltanto di cibo, ma di corpi e soggetti riconoscibili come un collettivo.

3.2. *Convivialità e attivismo: un racconto in due tempi*

Nella contemporaneità, come si è visto, la figura del cenacolo migra e sopravvive anche in contesti assai diversi da quelli per cui era stato concepito. Al di là dei giochi di citazione e rimediazione dell'Ultima cena, ciò che risulta particolarmente rilevante, nell'indagare i collettivi a tavola nella loro dimensione estetico-politica, è la persistenza di un modello astratto di costituzione del corpo collettivo attraverso la commensalità.

È l'idea della latenza figurale della comunione – del *cum vivere*, del vivere insieme – a riemergere in quanto dimensione astratta del figurativo (Calabrese 2006; Lancioni 2012), anche laddove la valenza religiosa del rito del pasto condiviso è assente.

Un caso emblematico in questa direzione è offerto dall'intervento di JR al confine tra Stati Uniti e Messico. In questo contesto, la pratica del mangiare insieme viene attivata come un'operazione simbolica e politica capace di rendere visibili – attraverso la convivialità – le logiche di separazione e di esclusione incarnate dalla fortificazione del confine tra i due stati che è stata uno degli assi portanti della retorica sovranista durante il primo mandato presidenziale di Donald Trump. Procediamo, però, con ordine.

3.2.1. *Kikito, Giants*

In seguito all'elezione di Trump, nel 2017 JR inizia un viaggio dalla parte messicana del confine con l'intento di sviluppare un progetto che potesse inserirsi all'interno del discorso mediatico – l'artista francese ha da sempre fatto uso della rimediazione delle opere sui suoi canali social personali (cfr. Mondino 2013; Vannoni 2020; Migliore 2023) – e presentarsi come critica alla volontà di continuare la costruzione del muro.

Nel corso di questo viaggio, JR entra in contatto con una famiglia che vive a ridosso della barriera di confine. È all'interno dello spazio domestico della loro abitazione che l'artista individua il nucleo generativo del suo progetto: la figura di un bambino, Kikito, ritratto mentre si sporge dalla propria culla e guarda verso l'esterno. Lo scatto fotografico, realizzato senza alterare la posizione del soggetto, viene successivamente ingrandito e trasformato in un'affiche monumentale. Dopo averne preparato un modello, JR fa costruire, a breve distanza dal muro, una struttura più alta della barriera stessa, sulla quale viene affissa la

gigantografia del volto del bambino, posta in dialogo diretto col muro, in quanto architettura di separazione (fig. 9).

Attraverso questa operazione di *attivismo*⁹, il volto di Kikito viene sottratto alla dimensione privata e reinscritto in uno spazio pubblico e geopoliticamente denso del confine. L'immagine del suo volto, giustapposta al muro, assume una leggibilità ulteriore. Essa si configura come una riscrittura del muro. L'impossibilità di attraversamento del confine, inscritta nel muro, viene metaforicamente riformulata attraverso il gesto del bambino che si affaccia, trasformando un dispositivo di disgiunzione in un luogo utopico di possibilità.



Fig. 9: JR, *Giants*, Kikito, 2017. Figura generata con intelligenza artificiale (ChatGPT), rielaborazione non mimetica a fini di analisi, marzo 2026

In questo processo si attiva una specifica forma di attorializzazione: il volto del singolo bambino prende in carico la rappresentazione di una collettività più ampia, condensando in una figura individuale l'esperienza di una molteplicità di soggetti esclusi dalla possibilità di attraversamento. È in questo senso che l'immagine opera come dispositivo simbolico capace di produrre effetti di senso che eccedono la singola storia rappresentata, facendo leva su modalità compositive

9 Per un dettaglio dello stretto legame tra arte e attivismo, da cui *attivismo* si rimanda a Trione (2022).

e retoriche proprie dell'immaginario politico che l'opera intende criticare.

Una volta realizzata l'installazione JR pubblica l'immagine nel suo profilo Instagram inserendo nella descrizione del post la geolocalizzazione dell'affiche. Il link, collegato alle mappe di Google aveva la funzione di consentire agli utenti della piattaforma social di vedere l'esatta collocazione del manifesto di JR e per conseguenza di andarla a vedere: 32°34'46.8"N 116°35'20.6"W. Non è obiettivo di questo lavoro entrare nel merito della dimensione *locative* dei media, quello su cui però è importante prestare attenzione è la funzione strategica che essi possono ricoprire nel processo di produzione artistica. Come ricorda Omar Calabrese sempre a proposito del lavoro di JR:

[L'artista] sfrutta intelligentemente il brusio della rete, scovando in esso voci con cui confrontarsi e magari collaborare per inventare opere di creazione collettiva che, in un sol colpo, mandano in soffitta il concetto di autorialità riesumando dalla ultima critica accademia e realizzano un modo di produzione che accosta definitivamente scrittori, musicisti e produttori di immagini ai programmatori che implementano sistemi operativi "open source", motori di ricerca, piattaforme (Calabrese 2013, p. 428).

Detto altrimenti, la pratica artistica sfrutta la potenzialità della ri-mediazione online, espande la possibilità della sua fruizione, e amplia così il potenziale di coinvolgimento degli spettatori nonché delle modalità stesse di fruizione dell'opera. Quello che infatti nota JR nel mese di esposizione di *Giants* è che la geolocalizzazione non solo ha permesso a quei soggetti interessati di vedere l'affiche dal vivo di poter raggiungere il luogo dell'affissione e quindi costituirsi come spettatori dell'opera. Al tempo stesso, il posizionamento dell'opera in una dimensione social ha generato particolari forme di interazione tra l'installazione e gli spettatori che a loro volta hanno ricondiviso l'immagine online.

In questo senso la questione semiotica delle pratiche intersoggettive attorno a *Giants* diventa elemento strutturale all'efficacia della critica agli "stati murati" (Brown 2010) della contemporaneità. Essa rende possibile un "fare insieme" preventivato sì, ma non assicurato. Un *fare insieme* promotore di senso e dipendente dalle varie forme di agire nello spa-

zio. L'aleatorietà delle interazioni interviene e contribuisce così a creare quel più di senso dell'opera: "principio fondatore – direbbe Landowski (2005) – di un regime di senso e di interazione autonomo" rispetto all'affiche esposto nell'al di là del muro che separa USA e Messico. L'opera *site specific*, insieme a quel di più di programmazione reso possibile dalla rilocalizzazione dell'installazione, è così leggibile come luogo idoneo in cui riconoscere "forme di intersoggettività e sociabilità con cui una comunità si costruisce" (Pezzini 2008, p. 54).

Se fino a qui, si potrebbe dire niente di diverso da quanto spesso avviene per graffiti in strada o per i quadri in un museo, vale allora la pena prestare attenzione al secondo tempo dell'azione di JR al confine in cui il tema della convivialità, dei collettivi a tavola e della condivisione diventano fondamentali per l'arte partecipata di JR.

3.2.2. *Picnic across the border*

Qui si inserisce il secondo tempo del lavoro di JR per quanto riguarda il muro tra Stati Uniti e Messico e che riguarda più da vicino quanto ci interessa a proposito dei collettivi a tavola. Prestando attenzione alle pratiche generate dalla complessità dell'opera d'arte sul muro, l'artista francese coglie la fecondità di queste interazioni e rilancia la sua critica al muro con una seconda opera. Dopo un mese di esposizione dell'opera *Giants, Kikito*, JR organizza l'installazione performance, *Migrants. Picnic across the border* (fig. 10).

Cogliendo la gravidanza delle interazioni tra soggetti nelle due parti di spazio separate del muro, JR – come il più attento dei semiotici – intuisce quel più di senso che l'installazione ha generato nell'interazione tra soggetti e ne fa il punto di partenza per questa sua seconda opera al confine tra Stati Uniti e Messico: "Vedere tutte queste persone incontrarsi al confine, durante tutto il mese, e scambiarsi il telefono attraverso il muro mi ha dato l'idea di fare il passo successivo del progetto" (JR 2019).

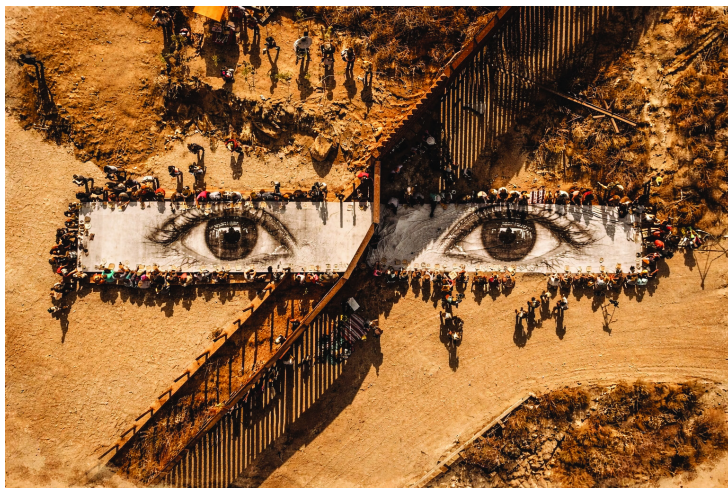


Fig. 10: JR, *Migrants. Picnic across the Border*, 2017. *Figura generata con intelligenza artificiale (ChatGPT), rielaborazione non mimetica a fini di analisi, marzo 2026*

Se con *Giants* JR problematizza la questione della separazione che il muro mette in atto, con *Migrants* sembra voler mettere in luce come sia possibile sfondare questa barriera che separa due collettività. La pratica artistica in questo secondo caso si fa testimonianza di un'azione, di una forma di interazione che ha essa stessa prodotto – seppur inconsapevolmente – mettendo in contatto, secondo la modalità di far essere insieme, due soggetti che il muro – oggetto della critica di JR – vorrebbe indicare come separati. Questo secondo atto al confine tra Stati Uniti e Messico si articola come una pratica proprio perché si organizza e si trasforma grazie alla maniera in cui viene esercitata.

Come afferma Francesco Marsciani (2007, p. 9), una semiotica serve nell'analisi delle pratiche “perché articola, attraverso le proprie categorie e i propri concetti, questi mondi e queste porzioni di mondo fornendo loro un substrato valoriale e sintattico [...] che ne legittima la significatività”. Cos'è successo?

L'intento di JR in questo secondo intervento al confine è quello di ricreare la situazione di un “big lunch” al confine, riproducendo quei momenti collettivi che si possono ritrovare agli *opening* e ai *closing* delle mostre. Per far questo ipotizza di costruire un

grande tavolo che possa oltrepassare la barriera così da creare un momento di convivialità tra le persone di entrambi i lati del muro.

Ad essere messo in scena, insomma, è un rito di comunione e convivialità che opera secondo una logica della figurabilità (cfr. Marin 1988). La latenza figurale della commensalità trova infatti nell'operazione di JR il principio della propria efficacia. È attraverso questa partecipazione comune che il rito del mangiare insieme opera come dispositivo di inclusione dei soggetti all'interno di un unico corpo collettivo che – sebbene separati dal muro – fanno comunità. In questo senso l'idea sottesa alla base di *Migrants* è quella di un mangiare insieme si fa motore istituyente dell'individuo come membro di una determinata comunità.

L'atto conviviale del pasto collettivo concepito da JR può essere letto, in questo senso, come un operatore di congiunzione a partire dal quale la persona modella e definisce la propria identità in relazione agli altri partecipanti allo stesso rituale. Se infatti accogliamo la possibilità di traslare il sapere teologico al politico, è possibile riconoscere nel gesto di convivialità, programmatico in questo secondo atto al confine, la volontà dell'artista di istituire un corpo collettivo laico per certi versi analogo al cenacolo dell'Ultima cena e al corpo ecclesiale dei fedeli che si reitera nel momento dell'eucarestia.

Nessun problema dalla parte messicana del muro in quanto i permessi per le installazioni erano già stati forniti in occasione di *Giants*. Il problema emerge per la parte degli Stati Uniti in cui il permesso viene negato, motivando tale prescrizione col fatto che su quella porzione di spazio passa la strada degli agenti delegati al controllo della frontiera. Come procedere allora? JR decide di costruire un tavolo per la porzione messicana, mentre per la parte americana decide di utilizzare un telo, una tovaglia, che potesse esperire la stessa funzione, esattamente come si fa nei pic-nic. Questa situazione di programmazione presenta un nuovo problema. La *mise en scène* del tavolo dalla parte americana, per trovare compimento necessita della cooperazione di eventuali spettatori che potessero prenderne le estremità e tenderlo in modo da ricreare, sul piano figurativo, l'idea di un tavolo da imbandire. Il ritorno ad una situazione aleatoria, tale per cui solo con la presenza sul posto di alcuni visitatori – occorrenza non programmabile – è la prova che dimostra come a reggere questo secondo atto di JR fosse proprio quel meccanismo da cui l'idea stessa era nata.

Un movimento ellittico che poco ha a che fare con gli universi di senso stabili della mera programmazione e manipolazione poiché il loro fondamento va ricercato piuttosto in quelle costellazioni di dispiegamento del senso organizzate da regimi di aggiustamento e d'incidente (Landowski 2005, pp. 87-97). L'attesa e la speranza che sopraggiungessero visitatori, e che quest'ultimi decidessero poi di rimanere per prendere atto della performance di *Migrants*, sono tutti elementi dell'espressione associabili ad una dimensione del contenuto di un'attesa e di una speranza che entrambe le identità di coloro al di qua e al di là del muro possano e vogliano collaborare per "costruire" un ponte tra di loro e cancellare quell'opposizione che, come più volte abbiamo ricordato, è il valore che di cui il muro è manifestazione. Lo spazio della pratica, così articolato, risulta individuabile come "spazio di condivisione co-costruita, in cui [...] il punto focale è proprio nelle forme e nelle modalità dell'agire più che nell'agire stesso" (Violi 2012, p. 116). Solo grazie ad un tipo di interazione resa possibile da occorrenze aleatorie come la presenza di persone sulla parte americana del confine è stato possibile il riconoscimento di quest'opera di JR come operatore sintattico di giunzione finalizzato a interrompere quella discontinuità che il muro promuove.

A rafforzare questa congiunzione subentra anche la dimensione della polisensorialità. Da entrambe le parti del muro erano presenti membri di un complesso musicale che, accordandosi nel suonato, hanno enfatizzato un meccanismo di narcotizzazione della separazione. Un'interazione fra pari – come nel caso del gruppo musicale – è un *fare insieme*, un sentirsi reciprocamente (Landowski 2005, p. 51), da cui si può riconoscere che la forma di aggiustamento, che opera tra i membri del complesso, sia stato un ulteriore elemento che ha permesso di iscrivere coloro che hanno preso parte alla performance, situati da entrambe le parti del muro, in una dimensione timico-passionale unificata. Le persone così radunate attorno a un lungo tavolo, mangiando lo stesso cibo e godendo della stessa musica, hanno così fatto "scompare" la fortificazione che li separava, almeno per alcune ore. Sanzione finale positiva, testimonianza del valore euforico attribuibile a questa operazione di JR, è stato il brindisi fatto da una parte all'altra del muro tra lo stesso JR e alcuni membri della polizia di controllo statunitense che si erano avvicinati per controllare cosa stesse accadendo al 32°34'46.8"N 116°35'20.6"W.

4. *Food for Soul. Comunità e logiche di artificiazione*

Il nome di JR non è estraneo a chi, come Massimo Bottura, si interroga ormai da anni sul ruolo della ristorazione collettiva come pratica sociale e culturale.

Com'è noto, lo chef stellato è promotore, insieme a Lara Gilmore, del progetto no-profit *Food for Soul*. I Refettori che ne costituiscono l'ossatura – primo fra tutti il Refettorio Ambrosiano di Milano – nascono con l'obiettivo di sviluppare una riflessione sullo spreco alimentare e sulle sue implicazioni etiche e sociali, ponendo al centro il tema dell'inclusione attraverso il recupero delle eccedenze. Nel tempo, questa esperienza si è estesa ben oltre il contesto di EXPO 2015, dando vita a una rete di spazi diffusi in diverse parti del mondo. Come viene ricordato anche nel sito internet dell'organizzazione, i Refettori si configurano come “luoghi di accoglienza in cui la comunità è chiamata a riscoprire il calore della condivisione, il rispetto reciproco e la forza dell'unione”.

Si tratta di un'idea meritevole quella del progetto *Food for Soul* di cercare di integrare tra loro l'urgenza di sopperire a un bisogno primario, il cibo, con la promozione dell'inclusione sociale attraverso l'atto stesso dello stare insieme a tavola. “I Refettori – si legge sempre sul sito – non sono semplici mense: sono luoghi accoglienti e curati, dove ogni individuo può sentirsi riconosciuto e rispettato. Qui il cibo diventa un atto di cura e un motore di cambiamento, capace di unire e abbattere le disuguaglianze”.

È per questo che, come un contemporaneo committente, Bottura ha chiamato all'appello numerose figure del mondo dell'arte contemporanea e del design per collaborare alla realizzazione di questi luoghi dell'accoglienza e dell'ospitalità. Un progetto di allestimento che ha coinvolto, tra gli altri, anche Mimmo Paladino che proprio davanti all'ingresso del Refettorio Ambrosiano ha posto un'installazione *site-specific* alta quasi cinque metri intitolata *Porta dell'accoglienza* (fig. 11). L'opera, una sorta di duplicato della più nota *Porta d'Europa* (fig. 12) che l'artista ha realizzato come monumento alla tragedia umanitaria delle morte di migranti nel Mediterraneo, si configura così come una soglia, come una cornice da attraversare per entrare all'interno del refettorio ma anche come un monito per la comunità di Milano.



Fig. 11: Mimmo Paladino, Porta dell'Accoglienza, Milano (foto COLTA)



Fig. 12: Mimmo Paladino, Porta d'Europa, Lampedusa. Figura generata con intelligenza artificiale (ChatGPT), rielaborazione non mimetica a fini di analisi, marzo 2026

Analogamente, all'interno del Refettorio l'intervento artistico e progettuale vede esposte (e il termine, lo si vedrà, non è qui usato a caso) opere di artisti internazionali come l'installazione luminosa *NoMoreExcuse* di Maurizio Nannucci, *L'Acquasantiera* di Gaetano Pesce (fig. 13) o il *Pane metafisico* di Carlo Benvenuto (fig. 14) a cui si aggiungono i tavoli di design di, tra gli altri, Mario Bellini, Pierluigi Cerri, Aldo Cibic o il *Convivium* di Antonio Citterio (fig. 15). Nel loro insieme, queste opere e questi progetti trasformano il refettorio in uno spazio densamente significativo, in cui arte, design e pratica conviviale cooperano alla messa in forma di un'esperienza collettiva fondata sull'accoglienza e sulla condivisione.



Fig. 13: Gaetano Pesce, *Acquasantiera* (foto COLTA)



Fig. 14: Carlo Benvenuto, *Pane metafisico* (foto COLTA)



Fig. 15: Antonio Citterio, *Convivium* (foto COLTA)

Questa estetizzazione degli spazi della ristorazione collettiva¹⁰ – e qui il senso di estetica è da intendersi come manifestazione di un certo tipo di gusto – non è un tratto esclusivo del Refettorio Ambrosiano, ma caratterizza anche altri Refettori del progetto *Food for Soul*, come quelli di Rio de Janeiro e di Harlem a New York.

Questi due casi sono emblematici perché in essi si può ritrovare, anche grazie alle immagini di presentazione sui loro siti, una specifica configurazione degli spazi della ristorazione collettiva. Per quanto riguarda il Refettorio di Rio de Janeiro, lo spazio della ristorazione collettiva è organizzato attorno alla presenza di una Ultima cena contemporanea, sotto alla quale sono disposti i tavoli per gli ospiti. L'opera (fig. 16), realizzata dall'artista brasiliano Vik Muniz, prende le mosse da una riproduzione dell'Ultima cena di Leonardo da Vinci realizzata con sciropo di cioccolato.



Fig. 16: Refettorio Gastromotiva, *Food for Soul*, Rio de Janeiro (fonte: <https://foodforsoul.it/>, immagine non sostitutiva utilizzata a fini d'analisi)

Al di là dell'operazione artistica in sé – che l'artista presenta come un omaggio a uno dei prodotti tipici del Brasile – ciò che risulta rilevante è il modo in cui l'immagine, e con essa lo spazio del Refettorio Gastromotiva di Rio de Janeiro, viene iscritta all'interno di una genealogia rituale del mangiare insieme, in e

10 Su questo si veda, tra le e gli altri, Di Stefano (2018) e Perullo (2021, 2022).

come una comunità. Il riferimento al cenacolo cristiano riattiva, infatti, quella lunga tradizione iconografica dei refettori monastici, nei quali le scene dell'Ultima cena accompagnavano quotidianamente il pasto di monaci e suore, orientandone il significato simbolico e comunitario dell'atto nutritivo.

Diverso, ma altrettanto significativo, è il caso del Refettorio di Harlem (fig. 17), dove l'immagine del cenacolo viene sostituita dalla fotografia della performance *Migrants* di JR. Una scelta, questa, tutt'altro che banale e che ci permette di sottolineare un aspetto estremamente interessante delle logiche estetico-politiche della ristorazione collettiva contemporanea. Che un'immagine di un banchetto laico, concepito originariamente come pratica di attivismo, venga collocata all'interno di uno spazio di ristorazione collettiva destinato all'accoglienza dei più vulnerabili costituisce, in effetti, un passaggio tutt'altro che neutrale. Lo spostamento da performance a immagine esposta in una mensa è un momento di *fissione semantica* in cui la pratica artistica – dice Manetti (1980, p. 74) – può sprigionare tutti i significati possibili, “a partire da quelli d'uso, fino a quelli culturali, ed a quelli estetici”.



Fig. 17: Refettorio Harlem, Food for Soul, New York (fonte: <https://www.refettoriobarlem.org/volunteer>, immagine non sostitutiva utilizzata a fini d'analisi)

Concepita da JR come un'operazione capace di far risuonare arte e politica, l'immagine della performance all'interno del refettorio di Harlem cambia il suo statuto a causa del (o in virtù di, se si preferisce) contesto che la ospita. Co-testo, diciamo in semiotica, ovvero giochi di "pertinenze che consentono nuovi tipi di traducibilità" (Fabbri 2000) e dunque d'efficacia. In questo senso, la performance non opera più come gesto di messa in discussione della fortificazione che separa Stati Uniti e Messico ma si costituisce, al più, come una rappresentazione tra le altre del vivere insieme. Niente più che una decorazione dello spazio della mensa di Harlem.

Seguendo la prospettiva elaborata Shapiro e Heinich (2012), tale processo può essere descritto come un emblematico caso di artificazione. Riprendendo quanto affermato nel saggio *When is Artification?*, titolo che strizza l'occhio al celebre interrogativo di Nelson Goodman "When is art?" (1977), il riconoscimento e la legittimazione artistica non derivano da una qualità intrinseca, ma sono il risultato di trasformazioni concrete. Come ricorda anche Gabriella D'Agostino (2019), "Il processo di artificazione è il farsi artistico di diversi campi del sociale, dall'economia alla politica alla vita relazionale e intima delle persone, in cui predomina la dimensione dello stile, del gusto, della comunicazione, dell'esposizione, della messa in scena, dello spettacolo".

La questione si fa particolarmente delicata perché un simile processo non investe tanto l'opera di JR – la cui pratica, come si è visto, incorpora strutturalmente la rimediazione e la circolazione delle immagini – quanto piuttosto il contesto della ristorazione collettiva che accoglie tali immagini. In alcuni casi, spazi nati per l'accoglienza e la risposta a bisogni primari finiscono per assumere tratti propri di ambienti espositivi, orientati al bello e a una certa idea di arte politicamente impegnata, con il rischio di produrre uno slittamento rispetto alla missione originaria. Un esempio emblematico è offerto proprio dal Refettorio Ambrosiano, dove davanti ad alcune opere — come l'*Acquasantiera* o il *Pane metafisico* — sono state introdotte linee di demarcazione analoghe a quelle dei musei per non far avvicinare troppo i visitatori.

Riconoscere l'emergere di questi processi nei luoghi dell'accoglienza non equivale a una critica delle intenzioni o del lavoro quotidiano che vi si svolge. Si tratta piuttosto di segnalare un rischio strutturale che, adottando una prospettiva eccessivamente calata dall'alto, perda di vista ciò che Jean Baudrillard (2012) ha descritto come una generale *estetizzazione del mondo della vita*. Un processo verso cui sembra andare anche il Refettorio di Parigi, il *Foyer de la Madeleine*, che Bottura ha aperto proprio in collaborazione con JR (fig. 18). Uno spazio sotterraneo che ha come negli altri casi di *Food for Soul* un'attenzione alla somministrazione del cibo per le persone senza dimora e per i poveri, ma che è anche animato da vari oggetti "brandizzati" JR come i piatti o l'arco del Foyer con le mani di Bottura.



Fig. 18: QR code per la consultazione delle fotografie sul sito web <https://www.jr-art.net/news/refettorio>

4. In forma di Conclusione

Nella nostra società, osserva Baudrillard (2000, p. 27), tutte le forme culturali – comprese quelle nate come contro-cultura – risultano coinvolte in processi di valorizzazione estetica e simbolica: “Oggi tutte le cose vogliono manifestarsi, gli oggetti tecnici, industriali, mediali, gli artefatti di ogni specie vogliono significare, essere visti [...] Oggetti feticci, senza significato, senza valore, specchio del nostro radicale disincanto del mondo”¹¹. È in questa tensione tra accoglienza, visibilità e valorizzazione simbolica che si gioca una delle questioni più complesse legate all'estetizzazione contemporanea della ristorazione collettiva. In questo senso, i vari refettori di Rio e Harlem mostrano come anche lo spazio del pasto

11 Per un approfondimento sulla questione si rimanda a Piluso (2025).

comunitario – tradizionalmente legato alla sfera del bisogno primario – possa costituirsi come luogo in cui la commensalità non solo si pratica, ma si mette in scena e si istituisce come forma estetico-politica del vivere insieme. Non molto diverso, insomma, da quanto abbiamo visto succedere anche nel caso di JR e della collaborazione diretta con i refettori del progetto *Food for Soul*.

Nell'aver tracciato un percorso di figure che dal banchetto queer di Parigi 2024 passa per i cenacoli dell'arte moderna e torna ai contemporanei luoghi della ristorazione collettiva, la commensalità emerge non come il riflesso di un ordine sociale già dato, ma contribuisce a produrlo, mettendo in scena configurazioni del vivere insieme che possono tanto reiterare gerarchie e confini quanto sospenderli, rinegoziarli o renderli oggetto di contestazione. E dunque, aggiungiamo un posto a tavola?

Bibliografia

- Agamben, G.
1984 "Aby Warburg e la scienza senza nome", *aut aut*, 199-200, pp. 51-66.
- Auerbach, E.
1929 "Figura", *Studi su Dante*, Feltrinelli, Roma.
- Badiou, A.
1997 *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, PUF, Paris; tr. it. *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli 2018.
- Baudrillard, J.
1997 *Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*; tr. it. *Il complotto dell'arte*, SE, Milano 2013.
- 2012 *La sparizione dell'arte*, a cura di E. Grazioli, *Abscondita*, Milano.
- Benjamin, W.
1927-1940 *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1982; tr. it. *I "Passages" di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino 2007.
- Benveniste, É.
1969 "Deux modèles linguistique de la cité", in Pouillon, J., Maranda, P., a cura, *Echanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60^e anniversaire*; tr. it. "Due modelli linguistici della città", in Id., *Problemi di linguistica generale II*, Milano, Il Saggiatore, 1985, pp. 307-316.

- Bertrand, D.
2020 "Déshabillons-les! Le sémioticien parmi les experts", *E/C*, 30, pp. 450-464.
- Boutaud, J.-F.
2005 *Le sens gourmand*, Rocher, Paris; tr. it. *Il senso goloso*, ETS, Pisa 2011.
- Brown, W.
2010 *Walled states, waning sovereignty*, Zone Books, New York; tr. it. *Stati murati, sovranità in declino*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- Calabrese, O.
2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori, Milano.
2013 *Il neobarocco*, La Casa Usher, Firenze-Lucca.
- Callaud, J.
1993 "Le texte à lire", in *Le temps de la lecture*, Cadir, pp. 1-18.
- Careri, G.
2020 *Ebrei e cristiani nella Cappella sistina*, Quodlibet, Macerata.
- Cassirer, E.
1923-1929 *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll., Bruno Cassirer, Berlin; tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., PGreco, Milano 2015.
- Cieri Via, C.
2009 *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma.
- Cometa, M.
2020 *Cultura visuale*, Cortina, Milano.
- D'Agostino, G.
2019 "AM, Etnografie del contemporaneo IV: Artification at large", *Archivio antropologico mediterraneo*, XXII, 21, 1; online, ultima visita 1 dicembre 2025.
- Deleuze, G.
1981 *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris; tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
- Delorme, J.
1980 *Le langage de la foi dans l'Écriture et dans le monde*, Cerf, Paris.
- Di Stefano, E.
2018 *Cos'è l'estetica del quotidiano*, Carocci, Roma.
- Eco, U.
1991 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- Fabbri, P.
2020 "Identità: l'enunciazione collettiva", *aut aut*, 385, online.
- Giannitrapani, A.
2017 *Spazi, passioni, società. Problemi teorici e studi di caso*, Nuova Cultura, Roma.
- Goodman, N.
1977 "When is art?", in D. Perkins, B. Leondar, a cura di, *The arts and cognition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp.

- 11-19; tr. it. "Quando è arte?", a cura di T. Migliore, Sossella, Roma 2013.
- Greimas, A.J.
1987 *De l'imperfection*; tr. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1991.
- JR 2019 *Réunir Mexicains et Américains autour du mur qui les sépare? JR l'a fait*, video online, ultima visita 1 dicembre 2025.
- Lancioni, T.
2009 *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano.
- 2012 *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, La Casa Usher, Firenze-Lucca.
- Landowski, E.
2005 *Les interactions risquées*, Pulim, Limoges; tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, FrancoAngeli, Milano.
- Lorusso, A.M.
2022 *L'utilità del senso comune*, il Mulino, Bologna.
- Lorusso, A.M., Violi, P.
2004 *Semiotica del testo giornalistico*, Laterza, Roma-Bari.
- Lyotard, J.-F.
1971 *Discours, figure*; tr. it. *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2008.
- Manetti, G.
1980 "Ready-made: semantica e pragmatica dell'umorismo dadaista e surrealista", *Versus*, 25, pp. 65-86.
- Marin, L.
1971 *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Klincksieck, Paris.
- 1988 *Jean-Charles Blais. Du figural en peinture*, Blusson, Paris.
- Marrone, G.
2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
- 2024 "Come mangiare insieme (oggi)", in P. Peverini, I. Pezzini, P. Polidoro, a cura di, *Semiotica dei collettivi*, Mimesis, Milano, pp. 113-131.
- Marsciani, F.
2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Esculapio, Bologna.
- Mengoni, A., Caliendo, S. (a cura di) 2022 *Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre, Actes sémiotiques*, 127.
- Merleau-Ponty, M.
1964 *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris; tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2014.
- Migliore, T.
2017 "L'enunciazione in Louis Hjelmslev", in A. Zinna, L. Cigana, a cura di, *Louis Hjelmslev (1899-1965). Le forme del linguaggio e del pensiero*, Éditions CAMS/O, Toulouse, pp. 123-147.
- 2023 "Muri che diventano murali. Il 'noi' del cambiamento", *Acta Semiotica*, III, 6, pp. 154-173.

Momigliano, A.

1987 *On pagans, Jews and Christians*, Wesleyan University Press, Middletown (CT).

Mondino, M.

2013 “Nuovi volti alle periferie. L'azione di JR tra street art e fotografia”, in R. Mastroianni, a cura di, *Writing the city / Scrivere la città. Graffitiismo, immaginario urbano e street art*, Aracne, Roma, pp. 181-191.

Panier, J.

2008 “Semiotica e studi biblici. Evoluzione metodologiche e prospettive epistemologiche”, in N. Dusi, G. Marrone, a cura di, *Destini del sacro*, Meltemi, Roma, pp. 11-26.

Paolucci, C.

2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.

Perullo, N.

2021 *L'altro gusto. Per un'estetica dell'esperienza gustativa*, ETS, Pisa.

2022 *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma.

Pezzini, I.

2008 *Immagini quotidiane: sociosemiotica del visuale*, Laterza, Roma-Bari.

Picciché, M.

2023 “Aby Warburg and the political iconography of fascism: an analysis of symbols of power”, *Quaderni di Venezia Arti*, 7, pp. 333-350.

Piluso, F.

2025 *Semiotica e feticismo. Per/verso il valore delle cose*, Aracne, Roma.

Pinotti, A.

2001 *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano.

Querini, G.

2015 “On the political use of images: some reflections on the last panels of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas”, *Studies in Visual Arts and Communication. An International Journal*, 2, 2, pp. 1-25.

Schmitt, C.

1922 *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, München-Leipzig; tr. it. *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, il Mulino, Bologna 1972.

Shapiro, R., Heinich, N.

2012 “When is artification?”, *Contemporary Aesthetics*, online.

Trione, V.

2022 *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino.

Vannoni, M.

2020 "Lo sguardo dell'altro: attivismo, ideologia e rappresentazione", *Echo*, 2, pp. 137-146.

2021 "If you can't be here, be here. Modes and strategies of online protest of the Black Lives Matter movement", *E/C*, 31, pp. 207-215.

2025 *Passi di lato. L'avventura semiotica di Louis Marin*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.

Violi, P. 2012 "Nuove forme di narratività. Permanenza e variazioni del modello narrativo", in A.M. Lorusso, C. Paolucci, P. Violi, a cura di, *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, BUP, Bologna.

Warburg, A.

1929 "Mnemosyne Atlas. Introduction", *Engramma*, 142, 2019, pp. 11-29.

Warnke, M.

1992 "Politische Ikonographie", in A. Beyer, a cura di, *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Wagenbach, Berlin.