

FANZINE

FANZINE

FANZI N 3

FANZINE

INDICE

Questa fanzine nasce dall'esigenza di creare uno spazio di proposta e condivisione per la costruzione di un nuovo humus artistico, critico e culturale

Fondatori Osservatorio Futura

Francesca Disconzi
Federico Palumbo

Direzione editoriale

Luca Giordani

Scoordinatore

Daniilo Sciorilli

Progetto grafico

Eva Capitani

Revisione

Giorgia Achillarre

Tutto questo non sarebbe possibile senza:

Antonella Perin, Claudio Libero Pisano, Anna Luppi, Chiara Bandi, Marcello Pezza, Veronica Neri, Elena Barison, Spartenza Teatro, Stefano Ferrari, Teresa Sansoni, Alessandro Mondini, Massimiliano Bruno Calabresi, Stefano Apuzzo, Eleonora Navone, Stefania Trotta, Rebecca Ferlazzo, Mattia Fernando Biagetti

GRAZIE

EDITORIALE 6

Luca Giordani - Scusate il ritardo

Francesca Disconzi e Federico Palumbo -
Conversazione con Simone Scardino 7

Giorgia Achillarre - Vorrei bruciare una macchina.
Atto III 9

Roberto D'Onorio - Quadriennale 11

Sara Van Bussel - Ardere 13

Martina Lattuca - Talismani di memoria 14

Gabriele Salvaterra - Essere superficiali 15

Luca Rossi - Il re è nudo 17

Intervista Simone Ciglia - Tra due mondi 19

Daniela D'Amore - Indagine di base sulla
relazione tra autostima e apprendimento 23

OPEN CALL 23

Bianca Kaplan - ROSTOM 24

Angel Moya Garcia - Testimoni del margine 25

Costanza Mazzucchelli - Robida 27

Spazio Genesi - Se Maometto non
va alla montagna 28

Ghèddo - Una lettera aperta 29

Post Ex - Aggiungi un posto a studio,
che c'è un amico in più 30

AUTORI 31



**CI TROVI
QUI**

- ASCOLI PICENO** Officine Bradimarte
Archivio di Stato di Ascoli Piceno
- BARI** Like a little disaster
- BERGAMO** PARCO Art Platform
- BOLOGNA** Parsec
- FERMO** Karussell
- FIRENZE** BRAC
ABA
- L'AQUILA** Spazio Genesi
- LECCE** Giardino Project
Pia
- MATERA** TAM
- MILANO** Spazio Serra
Visual Container
Casa degli artisti
- NAPOLI** Quartiere Latino
- NUORO** MANCASPAZIO
- PALERMO** L'ascensore
La Siringe
Parentesi tonde
- PAVIA** Sottovento
- PADOVA** Unobis



ROMA

Condotto48
Ombrelloni Studio
Numero cromatico
Prima linea
Spazio mensa
Post Ex
Goethe-Institut
Palazzo delle Esposizioni
MACRO
Leporello
Lo Spizio

SCHIO

Casa Capra

TORINO

IDEM Studio
Mucho Mas!
Bastione
Abra Studio
Casa Del Quartiere Piùspazioquattro
Quartz

TREVIGNANO

RAVE East Village Artist Residency

VENEZIA

Zolforosso
Terzospazio

SCUSATE IL RITARDO

di Luca Giordani



Ben ritrovati e, appunto, "scusate il ritardo". Ma ritardo rispetto a cosa? Questa Fanzine si professa bimestrale, ma in molti sapete già che questo termine in editoria è molto lasco, due mesi a partire da quando? Cosa ci spinge allora a chiedere scusa per un ritardo, a voler essere pignoli, di una settimana o poco più?

Vorrei dire che è per senso di responsabilità, una nobile causa; responsabilità verso di voi lettori, ma anche verso chi ha rispettato le scadenze, o almeno ci ha provato.

Il "nobile" castello di carte crolla però in un sol colpo di fronte a un' (auto)analisi molto semplice: queste deadline chi le ha messe?

"Linee della morte", un termine così enfatico.

Specchio della cultura anglofona e del suo atteggiamento fanatico verso il lavoro. Ecco allora che si inizia a capire questa necessità di scusarsi da dove venga.

"Oggi ha luogo un autosfruttamento: io stesso mi sfrutto in preda all'illusione di realizzarmi", per dirla con le parole di Byung-chul Han. Siamo spinti in una lotta per la nostra realizzazione che è però pervasa e dipendente dalle logiche economiche e produttive del Sistema, al suo interno, ma anche all'esterno, come sa bene chi è si ritrova in ritardo perché vede assorbite tempo ed energie dagli espedienti di sopravvivenza che un tempo chiamavamo lavoro. Non è un caso che nell'ultimo periodo sia bastato un solo articolo per accendere la miccia e riportare in auge il problema del classismo nel mondo dell'arte; di chi possa davvero permettersi di affrontare un *cursum honorum* che di onorevole ha ben poco, tra sfruttamento e dinamiche estrattive, come adesso va di moda dire. Così un ritardo, seppur minimo, diventa il superamento di una linea mortale; abbiamo fallito, siamo morti, peggio, siamo falliti.

Per fortuna questa Fanzine è per sua dichiarazione, un po' punk, e quindi un po' ce ne sbattiamo, non ci lasceremo abbattere per così poco. Anzi, ancora una volta, i contenuti in questo numero ci dicono che siamo sulla strada giusta, le preoccupazioni e sogni si fanno eco tra le pagine: c'è chi vuole un'arte accessibile e usa la notte come un grimaldello per farla entrare nella vita delle persone, davvero; chi cerca di pagarci le bollette, chi la usa per aiutare persone in contesti fragili; chi si interroga sul rapporto tra centro e periferia e chi ha direttamente deciso di andarsene in un paesino al confine con la Slovenia. Troverete tutto questo e molto altro nella Fanzine che sta diventando sempre più quello che volevamo: leggerla è come fare un carotaggio, di un mondo che sono tanti mondi, o almeno tanti strati di quella porzione di contemporaneità con la quale abbiamo scelto di confrontarci.

Chiudo segnalando una semi-novità, perché, per ribadire l'ovvio, per noi dove c'è confronto c'è anche incontro: di pensieri certo, ma anche di persone. Per questo oltre alla pagine delle biografie, che troverete come sempre in fondo al numero, abbiamo deciso di iniziare un viaggio e portarvi a conoscere gli spazi e le persone che compongono le realtà che ci supportano, ma non solo. Per attirare la buona sorte come da scaramanzia inglese iniziamo con "something old, something new e something (out of the) blu" ovvero Post Ex, fresco vincitore del riconoscimento come miglior spazio indipendente per Artribune, SpazioGenesi neonato dall'atto di volontà di studenti dell'Accademia e Gheddo, che ci ha mandato una lettera.

**Detto questo buona lettura, e ricordate:
"Uno stregone - o un punk - non è mai in ritardo, Frodo Baggins."**

FEDERICO PALUMBO

Può un seme, un siluro, un fiore, contenere al tempo stesso distruzione e resistenza? Qualche tempo fa, forse, avrei potuto rispondere categoricamente a una domanda di questa portata: un siluro è un siluro, e un fiore è un fiore; di conseguenza, distruzione e resistenza non si assomigliano e sono parallele per concetto.

In un fine gennaio ombroso, oggi, non riesco a rispondere a una domanda tanto semplice quanto emblematica. Simone Scardino mi racconta una storia semplice, quella che vede un orto botanico di Venezia rimpiazzato da una fabbrica di siluri tedesca. Narrativamente una bomba, nel vero senso della parola: molto *hippies* come capovolgimento di situazione; infatti, mi vengono alla mente le celebri foto dei fiori nei cannoni finalmente disinnescati. Ma la realtà attuale è un'altra per l'appunto, tutt'altro che chiara, sempre ambigua, ed è per questo che faccio fatica a ragionare per concetti. Un fiore è un fiore, vero, così come un siluro è un siluro, ok, ma la smania di conoscenza e di controllo dei primi tendenzialmente e storicamente può portare alla seconda. Simone lo ribadisce: gli orti botanici sono ambivalenti: conoscenza e potere, altri termini che vanno a braccetto sia positivamente che quando svuotati da retaggi poco limpidi. Durante un fine gennaio poco luminoso non riesco a trovare risposte secche, asciutte, ma solo giri di parole (spesso vuote come la dialettica contemporanea impone); e mi pare che pure l'arte si trovi in difficoltà più che mai. Simone, infatti, me ne parla come tendenzialmente facciamo a casa con gli amici: ti racconto una storia, così tu ne farai parte e potrai cambiare modo di vedere le cose. E allora mi rassereno, perché di domande e risposte non riesco più ad averne non per incapacità di ricerca ma quasi per scelta.

[...] come possiamo riappropriarci della capacità di coltivare – in ogni senso – per immaginare un futuro che non consumi tutto, ma ricostruisca legami spezzati? Questa, infine, è una domanda che quasi mi dilania. Non so rispondere e, oltre alle immagini, mi viene in mente una canzone: che ne sai tu di un campo di grano? Io, forse, più niente.

SIMONE SCARDINO

When Seeds Become Torpedoes

Immaginate un orto botanico, un tempo rigoglioso, dove mani pazienti coltivavano piante provenienti da ogni angolo del mondo. In quel luogo, il sapere si intrecciava con la cura, e ogni specie raccontava una storia di adattamento e coesistenza. Ogni seme piantato era un gesto di trasformazione, un atto che combinava conoscenza e lavoro, resistenza e possibilità. Ma un giorno tutto cambia: il giardino viene smantellato, e al suo posto sorge la Schwartzkoff, una fabbrica di siluri tedesca. L'antica armonia cede il passo al rumore delle macchine, e quel terreno che nutriva la vita diventa teatro di distruzione.

Questa storia, che potrebbe sembrare uno scenario distopico, riflette in modo potente le tensioni esplorate dal concetto di fabbrica della natura. L'orto botanico, con la sua tradizione di catalogazione e controllo della biodiversità, è un luogo carico di ambivalenze: da un lato, laboratorio di saperi e relazioni, dall'altro, dispositivo che spesso riflette le logiche di appropriazione e sfruttamento. Quando viene sostituito da una fabbrica di siluri, il suo destino si fa ancora

più emblematico: la natura, un tempo culla di possibilità, diventa risorsa da consumare e sacrificare per logiche di profitto e dominio.

Il metabolismo capitalistico non si limita a consumare la natura, ma la riorganizza in forme che ne accelerano il degrado. La "frattura metabolica" che la mostra approfondisce trova un'eco in questa trasformazione: i semi e i gesti di cura dell'orto lasciano spazio a una catena di montaggio che, anziché generare vita, produce distruzione. In questo contesto, i gesti quotidiani di chi coltiva la terra assumono un nuovo significato: non sono semplici pratiche, ma atti di resistenza, frammenti di un sapere che si oppone all'idea della natura come merce.

In questo contesto, le prospettive della dark ecology invitano a riflettere la natura non come un luogo immutabile o incontaminato, ma un sistema dinamico in cui convivono rigenerazione e conflitto, bellezza e devastazione. Al tempo stesso, la critica post-marxista e anarchica ci spinge a vedere l'orto botanico – e ciò che lo sostituisce – come luoghi politici, dove si gioca il potere di definire il valore della vita.

È qui che l'idea di un'opera botanica, o meglio di una botanica operaia, si intreccia sottilmente al racconto: una pratica che non riduce la natura a produzione, ma la riconosce come parte di un sistema di coesistenza e reciprocità. Ogni pianta, ogni zolla di terra lavorata, sfida il sistema che tenta di divorare tutto. Non è un caso che, nei solchi e nelle serre dell'orto botanico, i lavoratori non fossero solo esecutori, ma interpreti di una relazione con la terra che sapeva di resistenza e rigenerazione. Attraverso questa storia, la mostra invita i visitatori a riflettere non solo sulla distruzione dell'orto botanico, ma sul potere dei gesti che ne sono alla base.

FRANCESCA DISCONZI

Tutti e tre viviamo in quella che, per tutto il corso del Novecento, è stata la città industriale per antonomasia: Torino. Qui coesistono la Leonardo, produttrice di armi che esporta morte e distruzione in tutto il mondo, e il germe della resistenza che ha segnato profondamente il nostro tessuto sociale; ed è forse proprio questa convivenza forzata tra industrializzazione e voglia di rivoluzione che ha creato terreno fertile per la nascita di numerosi spazi indipendenti e, anni fa, per la più florida controcultura.

Non uso a caso la metafora trita e ritrita del "terreno fertile": esiste un forte parallelismo tra il terreno coltivabile e la possibilità di una trasformazione culturale che parta da un rinnovato senso ecologico. Non a caso, Scardino - che porta avanti la sua pratica artistica anche attraverso la gestione di un piccolo orto urbano - fa parte di quella che lui stesso definisce "resistenza botanica operaia" dando il suo contributo attivo alla riscoperta di un modo di coltivare la terra lontano anni luce dalla logica estrattiva che, ancora una volta, genera morte e distruzione.

Il lavoro di Simone Scardino nasce sul crinale di un'antitesi: slancio vitale e distruzione. L'artista ci racconta la storia di una possibilità, quella della rigenerazione dell'orto botanico di Venezia, ma si tratta di un pretesto: la posta in gioco è molto più alta. Non solo possiamo re-immaginare, attraverso quest'opera, uno spazio di possibilità tra i negozietti turistici copia-incolla della città lagunare ma possiamo, in modo altrettanto radicale, diffondere a cannonate una rinnovata consapevolezza: dobbiamo ancora immaginare un futuro diverso.



Vorrei bruciare
una macchina.
EXTRA EXTRA EXTRA
di una conversazione
con Flavio Orlando

di **Giorgia Achillarre**

Flavio Orlando

Quando mi sono iscritto alla scuola di fumetto, mio padre mi disse: «Ma allo stomaco ci hai pensato?». Sembrava l'oracolo di Delfi. Quelle parole mi sono rimaste impresse, probabilmente per via dell'educazione pragmatica che ho ricevuto. Eppure oggi faccio l'artista, quindi direi che quel metodo educativo non ha avuto poi tutto questo successo...

Considerando le difficoltà che un artista può affrontare in qualsiasi parte del mondo, è innegabile che in Italia, dove l'arte non viene nemmeno riconosciuta come professione, sia ancora più complicato. Per chi legge: **ricordiamo che non esiste un codice Ateco per le partite IVA degli artisti**. In altre parole, il fisco italiano non considera l'artista una figura professionale. Questo dice molto sulla situazione culturale del Paese.

Per me è fondamentale riuscire a vivere e a mangiare: fare la spesa, pagare la pasta, i pomodori, il parmigiano, le bollette. I soldi che guadagno vendendo i miei quadri sono fondamentali perché mi danno una chiara conferma sociale del valore del mio lavoro. Sono utile a me stesso e agli altri perché produco. Questo potrebbe sembrare un'affermazione da capitalista, ma non è proprio così. Se esistesse un sistema di supporto, come il mecenatismo, sarebbe più facile. Mi andrebbe bene anche un sistema del genere: fare quadri per un principe, fare il giullare, ballare, raccontare barzellette. Ma quel mondo non esiste più. Non siamo ai tempi di Leonardo, che poteva girare di corte in corte con il suo talento. Il sistema economico di oggi si basa sulla produzione e io devo trovare il mio posto in questo sistema. Quindi sì, posso dire di essere un capitalista, ma è una conseguenza naturale del contesto in cui viviamo, non c'è scelta. Ogni giorno mi trovo a fare i conti con queste difficoltà; spesso mi capita di andare in studio, guidando la mia macchina – che è quella di mia nonna, un'eredità familiare che mi fa sembrare un borghese – e mi chiedo: «Perché lo faccio? Perché spendo 200 euro al mese di benzina per andare in studio a dipingere?». E poi, sì, faccio due o tre mostre, sogno una carriera, ma chi me lo fa fare davvero?

Questo è il mio messaggio per l'umanità:

Artisti, o sedicenti tali, se vi muovete in una condizione di miseria totale come questa, senza prospettive o con sbocchi miseri, perché continuate a fare cose che sono solo delle copie, invece di provare a creare qualcosa di sincero e coerente? Come si fa ad andare in studio per produrre qualcosa che è una pallida copia di un lavoro realizzato da un artista che vive a 3000 chilometri di distanza? Qualcosa che, nella maggior parte dei casi, è pure peggiore. Perché lo fate? Non ci farete un cazzo con questa roba. A questo punto, provate, proviamo, a cercare la verità. Confesso personalmente di avere la speranza che questa verità verrà venduta a qualcuno prima o poi. Questa speranza non posso perderla per nessuna ragione al mondo, perché è questa speranza che mi dà la forza per percorrere ogni giorno 45 chilometri nel traffico di Roma e continuare a dipingere.

Giorgia Achillarre

Buonanotte a chi dipinge anche se non ha un quattrino e a chi fa arte in generale.

Spero con tutto il cuore – il mio ha un'andatura che oscilla fra i 90 e i 95 bpm – che tutte le artiste e tutti gli artisti si sentano parte di una comunità.

Fraasi stucchevoli, parole melense, toni leziosi: andate via da me. Non intendo fare mia quel tipo di retorica.

Notte a chi, come me, prova a mandare avanti le cose, sforzandosi con ogni fibra del proprio corpo di non cedere alla tentazione di acquistare quelle clogs terrificanti – o quelle splendide Tabi Margiela – sinonimo di *io sono un** professionista dell'arte.

Insomma, a chi non cade in un cliché, ma anche e soprattutto a chi ci casca. Spesso si ha paura o non si ha coraggio, e allora perché non concedersi un aiutino? Per la vita in generale sottoscrivo il botox e la medicina estetica.

Non voglio essere la protagonista di una canzone di Claudio Baglioni (non ci sarebbe nulla di male, s'intende, semplicemente non mi sentirei a mio agio). Non voglio dare giustificazioni, soprattutto quando non sono richieste. Vorrei innescare un dialogo diretto, aperto, reale, e svincolarmi da questo abito mentale del dover sempre giustificare ciò che non ha bisogno di spiegazioni.

Eppure eccomi qui, a dire che ho un lavoro retribuito, che mi piace. Ma anche se ho un lavoro retribuito e che mi piace, posso lamentarmi della mia partita IVA fasulla? Di nuovo permessi e giustificazioni! Vorrei anch'io comprarmi le Tabi e avere più diritti!

[Voce responsabile nella mia testa: *Vuoi comprare le Tabi per cadere in quel cliché?*

O perché sei una consumista? Sei una persona orribile.]

Buonanotte – in questo caso suona meglio *bonanotteee* – a chi pretende che questo circoletto si autoalimenti. E soprattutto *bonanotteeee* a chi aderisce e si tessera a vita al circolo della disperazione.

Sogni d'oro a chi, nonostante un po' di fatica iniziale, riesce a dormire perché sa che sta facendo la cosa giusta, portando avanti un'idea o un'ideale. Si può separare la persona dall'artista? E da qualsiasi figura professionale? Non so rispondere a una domanda più grande di me.

Sogni d'oro a chi, prima di dormire, si perde in pensieri di questo genere, trova l'arringa perfetta per mettere al tappeto l'avversario in una discussione avuta dodici anni prima e, nel frattempo, mette in discussione un po' di sé.

Spengo la luce, è il momento di provare a sognare.

L'istrionica strategia di Gian Maria Tosatti alla Quadriennale di Roma



di Roberto D'Onorio

Nel numero precedente abbiamo evidenziato come il percorso professionale da antropologo di Giorgio de Finis abbia giustamente indirizzato la "pura" ricerca del progetto MACRO Asilo verso questioni di "uso pubblico". Questo approccio si differenzia nettamente da quello adottato da Gian Maria Tosatti alla Quadriennale di Roma.

Pur condividendo, come abbiamo visto, le «stesse energie» del collega e amico, Tosatti ha scelto un rigore scientifico esemplare, basato su parametri di selettività e sulla volontà di omologare un contesto artistico sempre più fluido. Giornalista, saggista, non da ultimo artista, Gian Maria Tosatti non ha privato il ruolo istituzionale di Direttore Artistico della Fondazione romana (dal 2021 al 2024) della sua sfaccettata, se pur definita, identità da leader. Infatti, è proprio sulle sue capacità di prendere scelte di principio e di comportamento che si è fondata la sua strategia di crescita, destinando il fondo di un milione e mezzo di euro all'espansione delle attività, con l'obiettivo di un incremento dell'800%. Alle ambiziose aspettative si aggiunge la pretesa di scientificità, scelta che appare sempre un po' come un enigma, poiché compito della scienza è di trovare la risposta alle cose con la regola, valida per tutti, replicabile e oggettivante, cosa complicata nell'arte. Del resto, è cosa risaputa che, chiunque si sia trovato coinvolto in un'attività artistica o critica, si è avvalso di un qualche salvagente per trovare la risposta su cosa sia arte e cosa no. Cosa definisce l'arte elitaria in maniera negativa o esclusiva in maniera positiva? È l'artista, il curatore o il critico? Oppure il collezionista, il mercato o il pubblico? Scegliere principi scientifici anziché spirituali o filosofici, riflette semplicemente una struttura di potere come un'altra, ma più rigida e severa, in quanto formalizzata un pro-cesso che esclude dal dialogo la pluralità di quelle intelligenze che non hanno il vocabolario giusto o non appartengono a comunità determinate, ma non per questo selezionabili dal mondo dell'arte, in cui deve esserci la voce di tutti, per essere compresa da tutti. Questa esclusione è parzialmente affrontata nel programma della Quadriennale da progetti che mediano inclusione equa e opportunità istituzionali. Tuttavia, la mediazione proposta sembra rispondere alla logica della negoziazione, che richiede sempre una contropartita. In particolare, l'editoriale "Panorama" trova la sua natura negoziatrice attraverso la figura dell' "esperto". L'operazione definita da Tosatti «necessaria per definire il campo d'indagine, e dare una lettura completa del presente dell'arte italiana», si avvale dell'attività attenta di quattordici diversi operatori dell'arte, scelti in diversi campi della cultura e nominati "curatori". Apparentemente nulla da eccepire, tuttavia, "Panorama" crolla nelle sue contraddizioni interne quando ad essi viene chiesto di esercitare la selezione di trecento artisti nell'arco di un anno, ai quali verrà dedicato singolarmente uno studio-visit da presentare nei canali della Fondazione. L'operazione sembra fare il verso alla vicenda di SAATCHI ONLINE progetto lanciato nel 2006 dall'ominima galleria di Londra che, come ricorda Mario Perniola in *L'arte espansa*, radunò, con una vera e propria chiamata alle armi, oltre sessantamila artisti. Per contenere l'esuberanza di adesioni la dire-

zione decise di introdurre un gruppo di cento curatori, scelti questa volta tra i collaboratori di alcune tra le più prestigiose istituzioni artistiche del mondo, per instaurare una gerarchia tra gli artisti selezionati e quelli non ammessi. Il caso venne duramente criticato per aver dato vita a un microambiente dominato da sofisticate operazioni manipolative, screditando così la figura del curatore. Continuano le perplessità anche nel reclutamento al progetto della Quadriennale: al neo-curatore che volesse partecipare, vengono chiesti infatti un saggio, due focus analitici, portfolio degli artisti scelti, curriculum e se questo non bastasse, il limite di età di trentacinque anni.

Questo fare gerarchico per cui la scelta è valida solo se legittimata da mediatori istituzionali, o limiti anagrafici, s'infiltra anche nei progetti successivi. Anche nel caso dei "Quaderni dell'arte italiana" infatti, una rivista cartacea trimestrale, sponsorizzata dalla TRECCANI, l'accesso per poter proporre i propri contributi si avvale del format on line "porta aperta", rivolto sempre agli under 35 e successivamente vagliate dalla stessa redazione. Per quanto l'obiettivo dei *Quaderni* sembri passatista e novecentesco, offre un approccio più approfondito e riflessivo che altrimenti non avrebbe avuto modo d'essere. Viene da chiedersi però, in un'epoca fortemente dominata dai media digitali e dalla velocità delle informazioni, quanto sia utile l'ennesima produzione cartacea ormai obsoleta, se non come feticcio. Naturalmente sul sito della Fondazione è possibile consultare la rivista in formato online, per tener fede al «credo nella democraticità degli strumenti» di Tosatti, perché «Non dev'essere possibile non seguire il dibattito culturale». Probabilmente per maggiore coerenza servirebbe anche offrire la possibilità di analisi e commenti bilaterali, così da garantire un esercizio attivo della democrazia e della responsabilità spesso invocato dal Direttore.

Ad oggi tale pensiero sembra non avere ancora maturato una facoltà alternativa alla ragione calcolante, per dirla alla Galimberti, all'origine della quale vige il rapporto di reiterazione, per cui si dà una cosa in cambio dell'equivalente. In questa offerta di Quadriennale ciò che si è messo in gioco non è l'individualità del soggetto, ma il valore di ciò che produce e se quel risultato corrisponde alle richieste. Così accade nel caso del progetto di networking universitario, che nonostante l'intento encomiabile di promuovere la ricerca sull'arte italiana del XXI secolo, si pone dall'alto di una piccola sala di regia in concorrenza con gli enti universitari. Criteri che si ripetono anche per candidarsi come curatore in residenza, per cui viene chiesto di rispondere a dei precisi requisiti che a nulla servono se superi i trentacinque anni, come se allo scoccare del trentaseiesimo di diventasse improvvisamente incapaci di innovare.

Con il senno di poi la direzione di Tosatti alla Quadriennale sembra aver sacrificato l'artista in favore di un ruolo più istituzionale, quasi come se l'ansia di dover soddisfare le esigenze di un contesto più ampio avesse prevalso sulla necessità di esprimere la propria unicità. Un epilogo inaspettato da colui che per sua natura crea continuamente nuovi e interessanti scenari. Quest'anno a ottobre inaugurerà una nuova quadriennale, *Fantastica*, si torna a modalità più canonica: una grande mostra, cinque curatori (Luca Massimo Barbero, Francesco Bonami, Emanuela Mazzonis di Pralafra, Francesco Stocchi e Alessandra Troncone) scelti da un Presidente nominato politicamente (Luca Beatrice), eppure se l'esperienza di Tosatti ci ha insegnato qualcosa, involontariamente, è che non necessariamente la forma corrisponde al contenuto, innovazione e canone non dipendono da come, ma da chi. Vedremo dunque cosa ci ha lasciato in eredità Luca Beatrice.



Milano, Gennaio 2025

Il nostro progetto nasce dalla volontà di guardare all'arte contemporanea come parte integrante della vita. Questo fa della pratica curatoriale un lavoro che si pone in primis come tentativo di apertura ed esperimento. La scelta di andare a lavorare nella notte è dettata da due motivazioni: la prima è prettamente pratica, ovvero il garantire accessibilità a chiunque lavori durante il giorno - tra cui noi stesse. In secondo luogo la notte è per noi una dimensione aperta, è lo spazio del possibile. Nella notte si incontrano persone appartenenti a diversi mondi e culture, lo spazio temporale notturno diventa un luogo neutro, democratico. Lavorare in questo frangente comporta per noi un ulteriore passo di accessibilità, unire poi l'aspetto visivo e artistico alla musica e al format del clubbing - concerto o festa - rende l'esperienza artistica comprensibile, quantomeno arrivabile. Lo scopo non è per forza la comprensione, quanto il rendere accessibile qualcosa che ancora oggi viene associato ad ambiti austeri, freddi, istituzionali.

Curare per noi vuol dire proprio etimologicamente prendersi cura. Come tutto quello che è fare cultura, si coltivano su terreno fertile una serie di ingredienti che vengono poi restituiti, si crea un linguaggio, un concerto di domande e riflessioni. Curare è anche lavoro. Questo comprende responsabilità in merito al concept, agli allestimenti, all'organizzazione, alla promozione e alla gestione finanziaria, in primis a servizio dell'artista. Del resto l'arte non è altro che un sistema di azione collettiva, fatto da un insieme di individui, influenzato da cambiamenti storico culturali. In un Paese in cui fare cultura è visto come un hobby accessorio e svagante, per noi è importante farla penetrare nella vita di tutti i giorni per sottolinearne l'onnipresenza, rilevanza e democraticità. La creazione artistica, che si traduce poi nelle varie declinazioni di organizzazione, direzione, curatela, produzione, comunicazione, è una forma di lavoro e restituzione di un servizio alla comunità, a tutti gli effetti.

Interno ed esterno, privato e pubblico sono solo alcune delle dicotomie analizzate nelle nostre mostre: quando parliamo di corpo nella trilogia Look at Me per esempio parliamo di anatomia, sessualità, piacere, e quindi anche di proprietà, lavoro, identità individuale e collettiva. Il nostro è un tentativo di sviscerare il concetto di corpo e di porlo davanti a una miriade di prospettive diverse, evitando proiezioni univoche che portino a una banalizzazione della complessità. La chiave, secondo noi, sta nella stratificazione, nel carattere rizomatico della domanda che si traduce in arte in modo vero perché libero, senza pretese di risposte limitate ma con senso critico, maturato dalla consapevolezza del rischio e la piena accettazione dell'esperimento. L'opera, qualunque essa sia, è sempre vera proprio per questo, perché è un tentativo, si mette in gioco, è coraggio. Chiedersi, e soprattutto porsi domande, come persona, come corpo fisico e ideologico, come società, è un atto di coraggio, e va celebrato.

Questo è quello che tentiamo di fare con ARDERE, una pratica curatoriale che sia esperimento, tentativo, e soprattutto vita. La dimensione vitale è per noi fondamentale: l'arte è nelle cose, nella vita di tutti i giorni, ed è lì che dovrebbe andare a dispiegarsi, come quesito e come specchio, come sintomo del tempo in cui viviamo, e che sentiamo prima ancora di capire.

Talismani di memoria: il viaggio di Chiron Floris in Sei Pénélopé?

di Martina Lattuca

La prima volta che ho incontrato *Sei Pénélopé?* è stata durante una visita al KASK & Conservatorium di Gand, in Belgio. Come studentessa nel programma di Studi Curatoriali, a giugno ho deciso di visitare i Graduation Shows dei vari dipartimenti. Mentre percorrevo i corridoi dell'ex ospedale che ora ospita la scuola, sono arrivata al dipartimento di fotografia. Lì mi sono imbattuta in una struttura metallica che reggeva una blusa composta da frammenti di tessuto con ricami che narravano storie. Ogni dettaglio parlava nella mia lingua — l'italiano.

Alla base dell'installazione, notai un delicato disegno di pizzo e fui catturata dai frammenti di stoffa decorati con semplici disegni: pesci, piatti, limoni, tavoli da bar. Camminando attorno all'opera, lessi parole come "Cagliari", "Nuoro", "Casa del Popolo" e istruzioni su come intrecciare la Rete o pulire i fichi d'India. Non riuscivo a spiegare perché, ma avvertii un legame immediato con l'opera, come se quei frammenti di tessuto raccontassero una storia che quasi mi apparteneva.



Spinta dalla curiosità, scoprii che l'opera era di Chiron Floris, studentessa del Dipartimento di Moda. La blusa ricamata sembrava accogliente come un abbraccio, trasmettendo calore e una romantica nostalgia. Ho scattato delle foto, annotato il suo nome e il giorno seguente le ho scritto per congratularmi e dirle quanto il suo lavoro mi avesse emozionato.

Quando iniziammo a parlare, Chiron mi spiegò che *Sei Pénélopé?* era il risultato di un viaggio personale e artistico in Sardegna. "Volevo fare una ricerca sulla storia della mia famiglia e ho intrapreso un viaggio sull'isola ricercando le tradizioni tessili locali" mi raccontò. Seguendo le tracce del suo bisnonno, emigrato dalla Sardegna al Belgio quasi un secolo fa, Chiron tornò a Cagliari tre generazioni dopo. Un passante le chiese: "Sei Penelope?". Questa domanda richiama il mito di Penelope che attese Ulisse ricamando e disfiando il lavoro ogni notte. È come se questa metafora dell'attesa, intrecciata nell'artigianato, fosse diventata la base della ricerca artistica di Chiron. Immergendosi nei lavori tessili tradizionali sardi, ha appreso non solo l'arte del ricamo, ma anche le tradizioni, usanze e superstizioni della Sardegna.



"L'opera è composta da circa 60 talismani ispirati al mio diario durante questa ricerca. Ogni pezzo è stato realizzato per una persona in particolare e sarà donato quando la rivedrò." L'idea che ogni talismano, intrecciato di memoria e significato personale, sia in attesa di essere condiviso mi colpì profondamente. L'opera ha qualcosa di cinematografico: i talismani, legati con fili colorati, ricordano sequenze di fotogrammi, una storia viva che parlava di radici, tempo e connessione.

Solo parlando con lei ho capito che il ritmo lento e ripetitivo del ricamo non è solo un processo manuale, ma anche meditativo. Esso diventa un atto di ribellione silenziosa contro la frenesia del mondo contemporaneo, un modo per rallentare e dare valore al tempo. Compresi anche i dettagli che avevo osservato inizialmente. Il pizzo alla base dell'installazione, realizzato con farina, era un riferimento al Filet di Bosa, il pizzo tradizionale sardo, e voleva sottolineare la fragilità dei mestieri in via di estinzione. Il suono che accompagnava l'opera era basato su una registrazione EMG dell'attività muscolare di una mano mentre ricama, un ritmo che si fondeva con i suoni ambientali di ALGOS, un progetto precedente dell'artista. L'intera installazione, con i suoi dettagli così intimi, sembrava un dialogo tra passato e presente, radici e nuove connessioni.

Capii che quei talismani di stoffa non sono reliquie del passato, ma oggetti viventi che continuano a evolversi, intrecciando le storie personali con quelle collettive. Così, *Sei Pénélopé?* ci ricorda che le nostre vite sono legate a tradizioni, luoghi e racconti che spesso non abbiamo vissuto direttamente, ma che ci appartengono comunque. Chiron esplora temi universali come identità, memoria e connessione, suggerendo che c'è un po' di Penelope in ognuno di noi, mentre tessiamo pazientemente il nostro presente con i fili del passato, costruendo un futuro condiviso.



Essere superficiali. Lo spazio dell'arte dal XX secolo a oggi

di Gabriele Salvaterra

Spinti sempre più contro una superficie, schiacciati contro un vetro sul punto di rompersi, incapace di contenerci ancora per molto, noi uomini e donne contemporanei sembriamo condannati a una dimensione d'esistenza ben lontana da quella che nell'Umanesimo e nel Rinascimento ci poneva al centro di uno spazio percorribile, conoscibile e misurabile. Che cosa ci spinge contro questo piano? Il tempo sempre più limitato, il livello dei discorsi sempre più basso, l'incapacità di riuscire a sintetizzare un flusso costante e debordante di informazioni (la televisione, le riviste, internet, lo smartphone, i social media, ora l'intelligenza artificiale) nelle limitazioni del proprio tempo di vita e della propria coscienza ordinatrice. È un fatto: non ci si muove più nelle profondità della conoscenza, ma si tende a galleggiare nell'immediatezza e nell'estensione di un'epidermide poco connotata, ma dalle immense potenzialità, caratterizzata da una capacità proteiforme mai vista prima.

Ulrich, protagonista de *L'uomo senza qualità* di Robert Musil, profeta amorfo e despecializzato di questo stato, ne è uno dei maggiori cantori:

«Al cinematografo, al teatro, al concerto, sulla pista da ballo, in automobile, in aeroplano, nell'acqua, al sole, nei laboratori dei sarti e negli uffici dei commercianti si forma continuamente un'immensa superficie, fatta di impressioni e di espressioni, di gesti, di atteggiamenti e di esperienze. Molto sviluppata nel singolo e nell'esterno, questa vicenda somiglia a un corpo velocemente rotante, dove tutto è spinto alla superficie e ivi si frammischia e si amalgama, mentre l'interno rimane informe, ondeggiante e tumultuante.»

Assieme a lui, l'inetto Zeno Cosini, protagonista sconcluso ed errabondo de *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, e Hans Castorp, il giovane nullafacente e procrastinatore de *La montagna incantata* di Thomas Mann.

L'andamento superficializzato e appiattito della cultura contemporanea è talmente evidente che non merita neppure di essere provato. È forse più interessante interrogarsi sul perché, in concomitanza con i primi germi di questa nuova svolta dopo l'erudizione e l'universalismo sette-ottocenteschi, anche le arti visive abbiano cominciato a (ri)scoprire e (re)introdurre le forme appiattite che caratterizzavano i modelli figurativi dell'antichità o delle culture extra-europee. Fedele al credo di Pavel Florenskij, per cui la concezione dello spazio è concezione del mondo, come anche vera e propria filosofia del vivere, un linguaggio bidimensionale non può che essere lo specchio, risplendente nella sua presenza senza scavo, di un mondo che ha trovato in questa logica un nuovo nido, sofferto e limitato, per il proprio esistere.

Così l'arte realista, Impressionismo e Post-Impressionismo, nabis, simbolisti, cubisti, astrattisti, informali e concreti, artisti pop e postmodernisti hanno apparecchiato nello spazio sempre più compresso del quadro il proprio territorio d'azione, in un percorso accompagnato ampiamente da critici e pensatori come Leo Steinberg, Clement Greenberg, Filiberto Menna, Cesare Brandi, Rosalind Krauss, Georges Did-Huberman o Jean Baudrillard, tra gli altri. Ma è l'arte contemporanea stessa, al di là di riflessioni sulla pittura come ambito specifico, a prestarsi a una visione epidermica e liminale delle cose.

In essa, e lo notiamo quasi quotidianamente anche nel portato di senso dei discorsi che ci si trova a intercettare, ciascuno può parlare per sentito dire, non deve essere esperto di temi e argomenti, può mescolare orizzontalmente categorie e discipline tra loro distanti, può lavorare con tecniche senza padroneggiarle completamente. Può insomma mettere in pratica quell'assunto per cui *superficiale* non deve significare necessariamente e negativamente "di poca profondità" ma anche, positivamente, "di più grande ampiezza" (Michel Tournier).

Preso atto dello stato delle cose contemporanee, del loro segno distintivo, si può decidere se farsi sopraffare passivamente dalla superficie o se tentare di navigare sulle sue creste multiformi, accompagnandole. I migliori artisti sanno accettare queste limitazioni per riconvertirle in possibilità, percorrendo tracciati dallo scarso spessore problematico in grado di condurre a nuove epidermiche profondità. A titolo d'esempio, come punti di arrivo di una storia cominciata alla fine dell'Ottocento: Rolando Tessadri, realizzatore di superfici monocrome che rappresentano tautologicamente la tela stessa del supporto *sulla tela stessa del supporto*, l'unico piano del quadro figurabile senza che avvengano scadimenti nella profondità. Eugenia Vanni similmente gioca in modo referenziale con la tela e i suoi tranelli visivi, dipingendo un finto intreccio tessile che si pone come sfondo e lascia emergere in negativo dettagli figurativi o gestuali che sono in realtà vuoti: il puro supporto lasciato intonso. Lorenzo Di Lucido distilla la sensibilità pittorica europea del Novecento per realizzare quadri quasi invisibili, percorsi da delicate increspature e sprofondamenti, come nelle micro solcature di un vinile, che suggeriscono una lettura più tattile che ottica. Tutto ciò si riconosce saltuariamente anche in importanti rassegne internazionali, come ha dimostrato Amanda Ziemele nel padiglione della Lettonia all'ultima Biennale di Venezia. Superfici e texture, che come gigantesche pennellate prendono corpo tridimensionalmente nello spazio, in un progetto affidato quasi esclusivamente agli *universali* di forma e colore, non a caso ispirato al romanzo *Flatlandia* di Edwin Abbot.

Questi alcuni esempi parziali, arcipelaghi superficiali che provano la persistenza e l'adattabilità nel contemporaneo di un pensiero aderente alla materia, anche in un paesaggio complesso nel quale non sempre è così semplice sviscerare direttrici univoche. In tutti i casi quello della superficie, della ricerca di uno spazio a fior di pelle, totalmente esposto e sintetico, dove la profondità può esprimersi solo attraverso un'esteriore apparenza, nei migliori casi, continua a essere un insegnamento di presenza, immediata e sorpresa. Un senso che si situa apertamente, sporgendosi verso di noi senza soluzioni predeterminate, affidandosi a un incontro presente, non più nascosto, mediato e meditato, in un interno da scavare e riportare alla luce faticosamente. Ecco l'unico percorso oggi possibile per una forma di profondità superficiale, perché, come ricorda Mario Perniola parlando della poesia di Rainer Maria Rilke, «Non esiste un "cuore" delle cose. Esse sono solo superficie e null'altro. Tutto ciò che siamo usi denominare "spirito", "anima" (...) si riduce ad un lieve alternarsi di linee sulla minuscola superficie di un volto vicino».

Biografia:

Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1996
Mario Perniola, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Genova, Costa & Nolan, 1990
Gabriele Salvaterra, *Sulla superficie. Il pensiero superficiale nell'arte e nella cultura contemporanea*, Firenze, Polistampa, 2023
Michel Tournier, *Venerdì, o, Il limbo del Pacifico*, Torino, Einaudi, 1983

IL RE È NUDO



di Luca Rossi

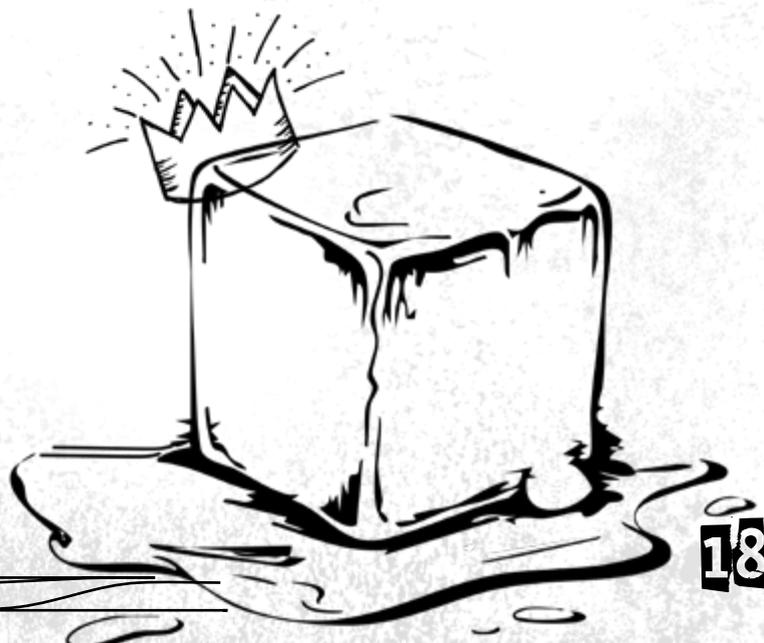
Da diversi anni non ha molto senso fare il classico “best of” riferito all’arte contemporanea. Questo perché stiamo attraversando, da almeno 15-20 anni, una fase neo-manierista e di transizione. Le liste, con il meglio dell’anno appena passato, possono servire a rinfrancare le istituzioni e le pubbliche relazioni in vista di nuove collaborazioni per l’anno che verrà, ma non possono davvero servire a farci capire molto dell’arte contemporanea e della crisi che questo ambito vasto, abusato e scivoloso, sta attraversando.

Negli ultimi 15 anni più gli artisti sono giovani e più si rifugiano in linguaggi derivativi del secolo scorso. Il manierismo c’è sempre stato ma, nel 2024, dopo il passaggio del 2001 da postmoderno ad altermoderno, questo manierismo va completamente a disinnescare l’opera, rendendola una sorta di complemento d’arredo pretenzioso, quello che nel 2009 ho chiamato “IKEA Evoluta”. Ancora più grave quando le giovani generazioni sono affette dalla “Sindrome del Giovane Indiana Jones”. Ossia assumono posture rigide e nostalgiche in modo ancora più evidente e marcato, con opere d’arte che fanno riferimento all’immaginario archeologico, all’informale anni ‘50, alla rielaborazione didattica dell’arte povera, agli antichi romani o al mercatino dell’antiquariato sotto casa. La citazione ricade in modo feticistico su se stessa senza diventare un ponte per affrontare il nostro presente, ossia quello che è il compito fondamentale dell’arte contemporanea. Questi sono stratagemmi, più o meno inconsci, per acciappare l’attenzione nei pochi secondi concessi in fiere e biennali, e per caricare l’opera di valori apparentemente “sicuri”, come accade oggi per tutto ciò che è antico e vintage. Paradossalmente l’arte contemporanea italiana e internazionale si salva solo con il recupero dei venerati maestri (il moderno, da Van Gogh agli anni 70’) che oltre a farci apprezzare il vecchio monile riscoperto nel forziere della nonna, permette anche al mercato dell’arte di sopravvivere. Le contrazioni del mercato contemporaneo, che si sono registrate nel 2024, sono solo le conseguenze di un mercato speculativo che abbiamo visto negli ultimi anni, e che ha completamente perso quella capacità critica fondamentale per stimolare la qualità dell’arte che chiamiamo “contemporanea”, non solo perché contemporanea a noi, ma perché realizzata e ideata da artisti emersi dopo il 2000. Siamo al paradosso che i “migliori” artisti “contemporanei” sono quelli emersi negli anni ‘90, come il nostro Maurizio Cattelan, che però oggi hanno più di 60 anni. Dopo il 2001 tutto si congela, anche a livello internazionale, e alla sovrapproduzione di artisti derivativi e omologati, non corrisponde nessun percorso artistico realmente rilevante. Come se tutto fosse congelato e sospeso.

Il valore dell’opera sta nelle attitudini da cui precipita, sta nel “come” e non tanto nel “cosa”. Quindi se un giovane usa un’attitudine di 70 anni fa, è come se volessimo curare una polmonite con tecniche di 70 anni fa. In parte funzionano, se elaboriamo Kounellis e Transavanguardia un po’ la cosa ci piace perché le abbiamo già negli occhi, ma stiamo perdendo enormi opportunità. Si vendono opere a milionari e super milionari, ma poi si appiccicano frettolosamente tematiche etiche e morali alle opere senza che queste affrontano realmente queste questioni. Esempio: per affrontare il femminismo non basta disegnare un corteo femminista.

Con mostre e biennali caotiche dove non emerge nulla, abbiamo una fiera a settimana. Le fiere caratterizzano il sistema dell’arte e diventano pericolosamente il luogo dove “seminare” e “raccolgere”. Questa cosa costringe gli artisti contemporanei ad uno strabismo che peggiora ulteriormente la qualità, per lo più in situazioni super caotiche dove vediamo migliaia di opere in poco spazio e in poco tempo. In questo caos competitivo i valori vengono livellati, tutto tende alla mediocrità, e gli artisti contemporanei, già omologati e deboli, diventano debolissimi e intercambiabili. Ecco che paradossalmente la figura dell’artista e dell’opera perdono ulteriormente importanza e centralità condannando ulteriormente tutto il sistema.

Negli ultimi anni mi sono rapportato con alcune gallerie e collezionisti. Per fare la mostra in determinate gallerie, come artista giovane o metà carriera, devi in qualche modo elaborare i linguaggi derivativi, ti devi omologare. Questo messaggio è evidente per illudere il gallerista nel riuscire a vendere qualcosa. E anche se si riesce “a vendere qualcosa” questi artisti, essendo manieristi, sono condannati a mimetizzarsi e perdersi completamente. Quindi il risultato finale è una sconfitta per tutti: l’artista che vende tre opere e poi si perde, il collezionista che ha acquistato e poi perderà completamente di vista l’artista, il gallerista che non riuscirà a sostenere minimamente la sua galleria in futuro. In altre parole bisogna abbassare la qualità per tentare di vendere qualcosa in un sistema che diventa un circolo vizioso. Da molti anni è evidente come il problema sia “formativo”, per quanto riguarda artisti e curatori, ma anche “divulgativo”, inteso come la capacità di creare uno spazio di opportunità affinché il pubblico e il collezionista possano appassionarsi. L’arte contemporanea potrebbe oggi avere un ruolo politico e sociale fondamentale come palestra e laboratorio per allenare e sperimentare “nuovi occhi”, ossia cambiare la nostra visione sul mondo e di conseguenza le nostre scelte. A patto però che non diventi, come sta accadendo, un motivo di arredo di interni o di arredo urbano, o qualcosa di completamente decorativo e innocuo, utile solo per giustificare lo stipendio di alcuni curatori e raggirare collezionisti confusi e spesso illuminati solo dal loro cellulare.



TRA DUE MONDI.

di Simone Ciglia

La mia vita è un po' così, divisa fra questi due mondi dell'Italia e degli Stati Uniti, però anche due mondi disciplinari e di lavoro.

Oggi per la nostra indagine sulle diverse metodologie e i diversi sistemi di insegnamento in giro per il mondo abbiamo avuto il piacere di fare una chiacchierata con Simone Ciglia, storico dell'arte, curatore e critico, attualmente Career Instructor presso il Dipartimento di Storia dell'Arte e dell'Architettura dell'Università dell'Oregon.

Ciglia da quattro anni insegna negli Stati Uniti, non è scappato dall'Italia, non è un cervello in fuga, non è partito inseguendo il sogno americano, semplicemente una serie di contingenze, la vita, lo hanno portato alla University of Oregon. Ha iniziato con un contratto part-time presso l'University of Oregon, che poi è diventato full-time. Durante i primi periodi, si alternava fra l'insegnamento a distanza in Italia e negli Stati Uniti, un'esperienza che ha definito come "schizofrenica", ma anche stimolante, che lo rende un interlocutore privilegiato per noi, in grado di confrontare due sistemi educativi molto diversi tra loro, ma non solo: nonostante qualche anno all'università di RomaTre infatti, in Italia si è dedicato principalmente all'insegnamento nelle Accademie d'arte, mentre negli Stati Uniti lavora in un'università.

Realtà che hanno certo delle differenze, ma anche, nonostante tutto, molte sovrapposizioni. Inoltre il part-time prima, ma in generale l'organizzazione della didattica americana, come vedremo, gli permettono di mantenere un approccio ibrido per la sua carriera dividendosi tra l'insegnamento e la curatela sia per istituzioni che come freelance. Ciglia infatti non ha mai pensato di dover "scegliere un strada", come invece spesso sembra essere richiesto in Italia. Per lui, la ricerca accademica e la curatela non sono ambiti separati, ma due facce della stessa medaglia.

«Faccio un esempio pratico: qualche anno fa stavo studiando la relazione fra arte contemporanea e agricoltura, diciamo ruralità in senso più esteso, avevo iniziato una ricerca in Italia, che era culminata nella pubblicazione di un libro intitolato Il Campo Espanso, uscito ormai nove anni fa, dedicato appunto all'intersezione fra agricoltura e arte contemporanea nel contesto italiano dagli anni 60 ad oggi. Ho poi continuato a sviluppare quel filone di ricerca dopo il mio trasferimento negli Stati Uniti, cercando di allargare l'orizzonte al contesto "occidentale", globale in alcuni casi, ed effettivamente da qualche anno tengo un corso dedicato proprio a questo tema, che si sviluppa a partire dalla ricerca del libro che adesso si sta trasformando in una mostra. Penso che questo sia alla fine un esempio abbastanza emblematico di quello che vorrei fare e di come portare questi due ambiti veramente a contatto.»

Ma come funziona quindi il tanto celebrato, o vituperato a seconda dei casi, "sistema americano"? Ovviamente per quanto riguarda la University of Oregon. L'anno accademico è strutturato in tre trimestri, ognuno della durata di dieci settimane. Generalmente, il docente tiene due corsi per trimestre, una modalità molto più compressa rispetto al sistema italiano, se si pensa poi anche alle verifiche intermedie, che non sempre consente di scendere a fondo nei temi trattati, anche se il livello di approfondimento varia ovviamente a seconda della natura del corso.

Alcuni ad esempio sono progettati come panoramiche generali, come quello sul design moderno che copre l'arco temporale dalla Rivoluzione Industriale fino ai giorni nostri. In questi casi, la necessità di condensare un così vasto arco cronologico in sole dieci settimane costringe necessariamente a sacrificare la profondità in favore di una visione d'insieme più ampia. La conseguenza è un'altra caratteristica distintiva del sistema americano, la divisione dei corsi in livelli numerici: da 100 a 600, dal più generale al più specialistico.

Ciglia spazia dall'insegnamento di argomenti più "survey", come l'arte contemporanea, la storia della fotografia e del design, che si trovano solitamente al livello 300, un livello medio, fino a corsi più specifici come museologia o dedicati ai cosiddetti "topics in contemporary art", come ad esempio sull'intersezione tra arte e ruralità di cui parlavamo prima. Questi appartengono ai livelli 400 o 500, e sono quindi più approfonditi. Un altro elemento interessante è la modalità con cui vengono tenuti: infatti negli Stati Uniti, i corsi si dividono principalmente in due formati: *lecture* e *seminar*. Le *lectures* hanno caratteristiche più frontali e unidirezionali, con il docente che trasmette informazioni agli studenti, mentre i *seminars* sono basati su un approccio interattivo. Nei seminari, gli studenti leggono materiali specifici e li discutono in classe, favorendo così una partecipazione attiva e uno scambio continuo di idee. L'esperienza è particolarmente formativa perché le classi sono composte non solo da studenti provenienti da molti indirizzi, anche distanti tra loro come arte, folklore e letteratura, ma persino in diversi momenti della loro formazione. Può capitare infatti che alcuni corsi siano aperti sia ai *graduate* che agli *undergraduate*. «Va detto che negli Stati Uniti infatti la differenza tra *graduate* e *undergraduate*, è effettivamente pronunciata, a livello di conoscenza, di raffinatezza del ragionamento, insomma di consapevolezza. Dalla mia esperienza ritengo però che sia produttivo mettere in uno spazio di coesistenza studenti di livelli diversi, questa mi sembra un'altra peculiarità del sistema americano, perché è strutturato in tal modo: ci sono ovviamente dei percorsi propedeutici solo per *undergraduate* e altri corsi solo per *graduate*, ma poi c'è una zona di contatto fra i due, ci sono quindi diversi livelli che coesistono.

Il sistema italiano, forse, è un po' più rigido da questo punto di vista, tutti gli studenti sono più o meno allo stesso livello accademico, c'è meno occasione di potersi confrontare con chi è in un momento diverso del proprio percorso. Insomma penso che qui ci sia una maggiore insistenza sulla partecipazione, sulla conversazione, lo scambio, qualcosa che in Italia mi sembra invece molto più ridotto a livello proprio di formato accademico».

L'America resta l'America però, non sono questi momenti di confronto ad attrarre gli studenti e a convincerli a pagare rette altissime, bensì la promessa di un lavoro. Nella sempre più estesa crisi delle "Humanities" che il Paese sta vivendo, come un po' tutto l'Occidente, per le Università, sempre più burocratizzate, diventa fondamentale l'attenzione per la formazione pratica e per il collocamento professionale dello studente, durante, e ancor di più dopo l'accademia. La sua esperienza curatoriale, dentro e fuori i musei, è quindi certamente un valore aggiunto che Ciglia prova a trasmettere ai suoi studenti, quella, ma anche e soprattutto una *visual literacy*:

«A livello metodologico, quello che cerco di fare è fornire strumenti per sviluppare la capacità di interpretare materiali visuali. Sostanzialmente, un'immagine può essere letta come fosse un testo, che si tratti di un'opera d'arte, un oggetto di design o una fotografia. Quello che spero di trasmettere ai miei studenti è proprio la capacità di leggere visualmente ciò che hanno davanti, perché mi sembra che questo aspetto manchi nell'educazione: si impara a leggere e a scrivere, ma non a leggere e a parlare di un'immagine. Questo è, in fondo, il mio obiettivo più alto.»

Indagine di base sulla relazione esistente tra Autostima e Apprendimento.

L'educazione mentale dell'individuo pone la mente come un archivio ricco d'informazioni sul mondo esterno così come su sé stessi. Credenze più o meno limitanti e convinzioni sul mondo che ci circonda, sul nostro agire, vivere, essere, su tutte le possibili modalità d'espressione di noi stessi al suo interno.

Se ribaltiamo l'idea comune dell'apprendimento come un processo esterno all'individuo, cioè come un insieme di capacità di cui il soggetto dispone, allora potremmo riflettere su come apprendere significhi, piuttosto, essere sempre più presenti a sé stessi. L'apprendimento, infatti, è sempre più determinato dalla consapevolezza del proprio valore come essere umano, che, in quanto tale, è naturalmente predisposto a offrire un contributo a sé stesso e agli altri.

Se il passaggio d'informazioni tra due persone (ovvero scambio/acquisizione e quindi apprendimento) segue delle regole, quali potrebbero essere allora le regole che non riconosciamo come tali, ma che influiscono sul passaggio d'informazioni, che contribuisce a creare l'idea che un individuo ha di sé stesso? Quanto può essere difficile conoscersi e ri-conoscersi? E quanto l'idea che un individuo ha di sé stesso influenza il suo agire? le sue possibilità d'apprendere?



(Courtesy Daniela D'Amore, still da video, 2'21", NOT YET, 2020)

Autoeducazione all'apprendimento come percorso di autoconsapevolezza e sviluppo del proprio Sé. Un'autoeducazione che non miri esclusivamente alla formazione del singolo, ma un'auto-educazione aperta dal singolo per il singolo e per l'altro. Formare se stessi per comprendere¹ e comprendersi al meglio pone indubbiamente su un altro piano la visione che si ha dell'altro.

L'altro nel quale mi rivedo e che non è più così distante da me.

Nessun uomo è un'isola, questa breve invocazione offre la chiave di lettura di ogni esistenza umana: il rapporto con l'altro. Comunione attraverso il conflitto, unione nella differenza, la vita dell'uomo non è mai concepibile senza l'altro: tragedia allora non è il conflitto, l'alterità, la differenza, bensì i due estremi che negano questo rapporto: la confusione e la separazione².

[...] Dobbiamo esercitarci all'ascolto [...] imparare ad accettare il mistero e l'enigma di chi non conosciamo, di chi appare come l'estraneo e non solo lo straniero...

Imparare ad imparare da sé stessi nel rispetto delle differenze altrui. Nella libertà dell'individuo che si fa largo, che si apre al mondo senza subire più il peso del conflitto con l'altro.

Potremmo quindi immaginare l'autoformazione come una fonte di libertà per l'uomo, ma anche e soprattutto per il prossimo?

Formazione è cambiamento, certo, ma prima di tutto è responsabilità verso ciò che si apprende e come lo si utilizza per muoversi nel contesto in cui si vive. Un contesto ancora più ampio, aperto, se si esce dalla visione di individualità per entrare in quella di collettività. Collettività poiché è l'individuo che si auto-educa per il proprio sviluppo e crescita, che allo stesso tempo è anche sviluppo e crescita di una società. Sviluppando in questo modo la capacità del soggetto di promuoversi e promuovere la vita che vive nel bene comune e condiviso.

La chiave di lettura: la consapevolezza del soggetto su se stesso altro non è che la consapevolezza dell'altro. È questo il punto di non ritorno: sapere che possiamo contribuire alla formazione dell'altro e che l'altro può contribuire alla nostra. Il come, è ciò che determina la qualità della formazione stessa.

Formarsi per raggiungere una propria consapevolezza e coscienza critica, come fa l'arte stimolando continuamente nuovi confronti a idee, materiali, contesti, persone. Spostando continuamente il proprio punto di vista l'artista utilizza i vari linguaggi dell'arte come pretesto per conoscere il mondo, integrare e costruire il proprio pensiero e il proprio fare. Spostamento che non avviene in quanto dono, ma frutto di successioni d'interessi per l'ambiente, per i saperi e i loro più disparati usi e trasformazioni.

Nuove modalità d'interagire con l'esterno e di relazionarsi con ciò che si è appreso, attraverso un'esperienza diretta nel presente. Uno sforzo nel ripensare il mondo osservandolo attraverso una nuova sfumatura, così come il fruitore osserva l'opera sempre aperta a più interpretazioni, mutando e smontando dei modelli prestabiliti e abituali.

Ciò implica, prima di tutto, il coraggio di aprirsi a visioni multiple di quello che noi supponiamo sia "reale" e quasi sempre univoco. Coraggio, ma anche disponibilità al nuovo e alla riorganizzazione di concetti, idee, punti di vista in differenti strutture di pensiero, ed in questo l'arte mantiene in tutti i suoi linguaggi il primato.

[...] Vi sono nella storia personale, e nella storia dell'umanità, delle rotture, momenti privilegiati e che appaiono come tali. Avviene qualcosa che sorprende e pone un inizio. Nessuno di noi ignora questi momenti talora segreti, e che ci è dato di capire solo molto tempo dopo che sono accaduti. [...] Il senso e l'intelligenza vengono dopo l'evento, così come la percezione del colpo segue la vista del gesto di colpire. C'è un ritardo dell'intendere⁴.

1- "Comprendere significa *comprendere altrimenti* ... far apparire un senso che concerne e obbliga in un presente" (P. Fruchon, "Exégèse biblique et tradition", in *Esprit* [1967], p. 887) sta in Michel de Certeau, *Mai senza l'altro. Viaggio nella differenza*, p. 103, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 2007 «Spiegare è considerare il proprio oggetto di conoscenza soltanto come un oggetto, impiegando tutti i mezzi di spiegazione oggettivi... (per) una conoscenza esplicativa... oggettiva, cioè che considera oggetti dei quali si devono determinare le forme, le qualità, le quantità... il comportamento per causalità meccanica e deterministica. La spiegazione è necessaria alla comprensione intellettuale od obiettiva. È insufficiente per la comprensione umana. C'è una conoscenza che è comprensiva e che si fonda sulla comunicazione, sull'empatia e persino sulla simpatia intersoggettiva... Comprendere, quindi, comporta un processo di identificazione e proiezione da soggetto a soggetto... La comprensione, sempre intersoggettiva, richiede apertura e generosità», Morin, 2001a, p. 95-96 sta in D. Di Marzio, *Educare attraverso l'arte*, dispense del corso di Pedagogia e didattica dell'arte, Accademia di Belle Arti di Napoli, A.A. 2018/2019, p. 49

2- Michel de Certeau, *Mai senza l'altro. Viaggio nella differenza*, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, 2007, dalla Prefazione di Enzo Bianchi, priore di Bose, p. 7

3- Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 2000

4- Michel de Certeau, *Mai senza l'altro. Viaggio nella differenza*, cit., p. 25

Questa fanzine è sempre aperta a input, stimoli, contributi, ma anche critiche.

OPEN CALL

Se vuoi partecipare alla sua realizzazione, alla sua diffusione o semplicemente condividere un pensiero segui le indicazioni:

Manda una mail a fanzine@osservatoriofutura.it

CON OGGETTO:

CRITICA

per mandare un contributo critico specifico: l'analisi di un'opera, di una mostra, della pratica di un artista o simili



CON OGGETTO:

TERRITORIO

per mandare un contributo sul rapporto tra l'arte e il territorio, la società, insomma fuori dalla bolla

CON OGGETTO:

FORMAZIONE

per mandare un contributo legato agli aspetti della formazione artistica: esperienze personali, modelli alternativi, metodologie sperimentali

CON OGGETTO:

DISTRIBUZIONE

Se vuoi distribuire la fanzine nel tuo spazio

CON OGGETTO:

MISCELLANEA

Se non sai bene che tipo di contributo è quello che hai scritto, magari prenditi qualche giorno per rifletterci. Se anche dopo questo tempo pensi che la tua riflessione non rientri nelle opzioni proposte...

-In fondo le regole sono fatte per essere infrante e le categorie per essere superate.

LABORATORI ARTISTICI A
ROSTOM
PIAZZA GRANDE COOP
BOLOGNA

di Bianca Kaplan

Rostom è una struttura di accoglienza per senza dimora gestita dalla cooperativa Piazza Grande, a Bologna. Situata nella zona Massarenti di Bologna, è attiva dal 2013 nell'offrire supporto a persone con malattie croniche e necessità di dimissioni protette, migranti, disabili, anziani, nonché a chi affronta dipendenze, esclusione sociale, disoccupazione e gravi forme di emarginazione adulta, rappresenta uno dei primi esempi di centri di accoglienza socio-sanitari in Europa.

Si tratta di una struttura attiva 24 ore su 24, che lavora in stretta collaborazione con un'équipe composta da operatori, medici, infermieri e OSS dell'Azienda AUSL di Bologna. Al suo interno si trova il laboratorio di comunità R8, il cui scopo è riattivare le capacità relazionali dei partecipanti, favorendo lo sviluppo e la costruzione di nuove competenze. Il Laboratorio R8 è nato grazie al finanziamento del Fondo Povertà nel 2019. In un contesto particolare dal punto di vista della fragilità delle persone senza dimora. Ci sono sia uomini che donne delle età più disparate, infatti si passa dai giovani, agli adulti, fino ad arrivare agli anziani. I laboratori artistici, a cura di Bianca Kaplan, si svolgono due sere a settimana a Rostom, con una partecipazione degli utenti mista e in continuo mutamento. La raccolta di opere viene riunita in una zine. Le tecniche esplorate includono collage (zine n. 1), scrittura (n. 2), inchiostro e candeggina (n. 3), monotipi con lastra di gelatina sintetica (n. 4) e carboncino (n. 5). Al momento i partecipanti al laboratorio sono incentrati nell'utilizzare l'argilla del fiume Reno per creare sculture individuali.

Nel prossimo laboratorio, sfrutteremo delle immagini proiettate sui corpi dei partecipanti e, successivamente, verranno scattate delle fotografie artistiche. I partecipanti, sfruttando i loro ricordi, sceglieranno le immagini che verranno proiettate su loro stessi. Lo scopo di questi laboratori è quello di stimolare attraverso gli esercizi un dialogo che sia un momento di stacco dalla loro quotidianità. Il giorno 7 Dicembre 2024, tutte le opere dei partecipanti sono state accolte dall'Associazione Oltre...APS e poi esposte alla mostra di restituzione dei laboratori di Rostom al centro culturale Camere d'Aria. Le opere originali sono state esposte su strutture composte da sedie e assi di legno coperte con tela, disposte nello splendido spazio teatrale. Alla mostra sono giunti operatori dei vari servizi di Piazza Grande, membri della redazione del giornale, gli utenti di Rostom, amici di Camere d'aria e un pubblico misto di individui e famiglie locali. Durante la mostra sono state vendute le opere originali, tutte le copie delle zine ed i giornali di Piazza Grande. I ricavati sono stati destinati all'acquisto di nuovi materiali per i laboratori, agli artisti, e alla cooperativa Piazza Grande. Dopo il successo della prima esposizione, si sta pensando ad una seconda mostra per la primavera del 2025.



TESTIMONI del MARGINE

di Angel Moya Garcia

Il concetto di periferia non può essere considerato come autonomo in quanto esiste solo nel momento in cui si relaziona a un centro. Si tratta di una dialettica formata da due nozioni che hanno un rapporto simbiotico tra loro in quanto il centro produce periferia e questa non può sussistere senza il primo. Una relazione, spesso problematica e conflittuale, che ha mutato radicalmente nel corso degli ultimi decenni, arrivando a un'attualità in cui le estetiche, i rapporti, i ruoli, le gerarchie e le funzioni si sono capovolte.

Se accettiamo il centro come un'entità geometrica e spaziale chiaramente definibile, tutto ciò che rimane fuori sarebbe considerata un'entità non organizzata, con la conseguente strutturazione di un ordine politico e una gerarchizzazione degli spazi. Così, la differenziazione non sarebbe altro che uno strumento di controllo e di domesticazione dello spazio, creando un collegamento sociale e psicologico diretto tra periferia e disuguaglianza sociale. Nell'attualità il vecchio centro ottocentesco - ossia la sede operativa della città - è spesso ridotto allo stato di museo, a una cartolina o un biglietto di visita, mentre le attività, la vita sociale e culturale, così come quella economica, vengono sparse su un territorio molto più vasto, non vetrinizzato, che si configura come spazio di relazione e sperimentazione.

Tuttavia, se riusciamo a prendere le distanze dall'orizzonte della periferia come spazio dell'incoerenza, del degrado, dell'assenza, della segregazione, dei molti linguaggi eterogenei, che si contrappongono e circonda il "centro" distante e definito della città, potremmo ricomporre una figura variegata e complessa di uno spazio ormai sempre più strategico per immaginare un futuro in cui la differenza, la diversità, l'inclusione e l'integrazione possano riconfigurare la stessa idea di città.

Intellettuali, studiosi, storici, politici, geografi, architetti, urbanisti e sociologi si sono interrogati a lungo su questa dialettica in maniera eterogenea. Per quanto riguarda gli artisti invece, il rapporto con lo spazio urbano potrebbe essere declinato sostanzialmente attraverso quattro strategie. La prima è quella dell'idealizzazione in cui la città si fa spazio metafisico, disabitato e silente. La seconda tende a recuperare frammenti e rovine che vengono assemblati all'interno di installazioni concepite come architetture instabili ed evocative. La terza interpreta la città come una pelle sulla quale intervenire attraverso lavori capaci di determinare radicali trasformazioni del territorio. Infine, nella quarta, lo sguardo si sposta verso la periferia e il margine per indagare il tessuto sociale da cui è composto, facendo emergere il diritto e il dissenso come possibili presupposti di appartenenza e la differenza come anticorpo contro l'omologazione della normalità.

In quest'ultima, gli artisti si collocano come testimoni, osservatori, narratori, interpreti o attivatori di relazioni che, dall'interno di un determinato contesto, ne sottolineano le discrepanze, registrando gli impulsi esterni attraverso un costante ascolto dell'ambiente circostante. La configurazione stratificata, eterogenea e multiculturale di ogni singolo contesto, così come la rigenerazione, la confusione e le diverse grammatiche dell'architettura portano a ipotizzare come periferia e margine non possano essere più riconducibili a definizioni chiare e univoche rispetto a un passato in cui venivano risolte superficialmente come luoghi di degrado ed emarginazione. Anzi, emergono come luoghi in cui rimane vivo il senso civico di alterità e collettività, dove il paesaggio sociale e culturale sperimenta forme di promiscuità e di simbiosi e, infine, dove la diversità, in ogni ambito, può esprimersi senza rischio di essere fagocitata, appiattita o silenziata.



Uno degli artisti italiani che più si è interrogato su questi argomenti è, senza dubbio, Eugenio Tibaldi (Alba, 1977) che, attratto dal rapporto fra economia e paesaggio contemporaneo, architettura e contesto sociale e, soprattutto, dalle relazioni tra dinamiche e forme della marginalità, sviluppa la sua ricerca artistica come un osservatore della differenza. In senso completamente diverso si collocano alcuni dei lavori più rilevanti di Flavio Favelli, attraverso opere in cui materiali di recupero vengono assemblati, dando vita a sovrapposizioni di senso che isolano l'oggetto dalla mera realtà materiale. All'interno di questa analisi bisogna citare le visioni delle periferie urbane con i cieli cupi e caratterizzate da edifici dismessi e luoghi degradati di Gianfranco Botto e Roberta Bruno. Una ricerca molto vicina è condotta da Chiara Bettazzi, volta a innescare processi di sensibilizzazione, riappropriazione e rigenerazione di spazi in abbandono. Quelle rovine o spazi abbandonati compaiono spesso anche nei lavori di Alterazioni Video. Un collettivo che partendo dai luoghi abbandonati della Sicilia, ha dato vita a un'indagine che accompagna, come un'esplorazione, il lettore tra le rovine del contemporaneo. Un altro collettivo interdisciplinare come Post Disaster porta avanti dal 2018 una serie di episodi nel ciclo Post Disaster Rooftops sviluppato come una performance collettiva che occupa spazi urbani non convenzionali, ancora liberi dalle principali forme di egemonia. Nel caso, invece, di Valerio Rocco Orlando, il lavoro viene incentrato nella creazione di una relazione integrata tra arte ed educazione. La sua ricerca sull'empatia, la fiducia, il desiderio di partecipare, attraverso prevalentemente la parola e il testo, si declina in progetti situati in precisi contesti locali e periferici e con prospettive di lungo termine. Infine, Mara Oscar Cassiani è interessata alle periferie sociali e quelle digitali attraverso la creazione di un'iconografia contemporanea, in cui le nuove grammatiche e i rituali sono mutuati dal mondo di internet, dalle sottoculture, dagli avatars e dall'immaginario del brutal capitalismo.

In questa panoramica, emergono approcci e sensibilità differenti nel rapporto con le periferie, ma sicuramente prevalgono indirizzi di ricerca, gestione e confronto in cui si tende ad andare contro l'invisibilizzazione dei luoghi, sia attraverso l'artista impegnato e mosso da un interesse intellettuale che dirige il lavoro verso un'utilità pratica, sia attraverso una negazione della relazione tra arte e reale, in cui si esprime con un linguaggio e un immaginario più simbolico.

Resta il fatto che i confini tra periferia e centro sono sempre più labili, le differenze attenuate e le aspettative deturpate, facendo emergere un contesto in cui il centro non è più la sede operativa delle città, ma soltanto una vetrina statica e impolverata, mentre la periferia non rappresenta più un margine degradato, bensì il luogo dove si attivano la voglia di comunità, la progettazione del futuro urbano e la definizione della propria identità, sia fisica che digitale.

ROBIDA.

Vivere i margini, curare relazioni

Robida è un contenitore multiforme, una rivista annuale, un'associazione, un collettivo multidisciplinare unito da una pratica di cura e di mantenimento dei rapporti al di là di confini e distanze: «La bellezza del nostro gruppo è che, un po' come in natura, c'è un'eterogeneità di persone con diversi obiettivi, sogni e desideri»¹. Robida combina saperi e si esprime con idiomi diversi, tra i quali ne ha prediletto uno per il proprio nome, che in sloveno significa *rovi*. Emerge già da qui la programmatica scelta di radicarsi nel territorio al confine tra Italia e Slovenia, e in particolare a Topolò/Topolove, un paese di venticinque abitanti in Benečija identificato come «*heart quarter*», luogo di condivisione e immaginazione collettiva. Il paese viene da anni esplorato, percorso, riabitato, coltivato con un profondo senso di responsabilità da Robida, che lavora per «iniziare un processo di re-visione»², per immaginare e fare immaginare la rivitalizzazione e il ripopolamento consapevole di Topolò, pensato come una casa, un piccolo ecosistema dall'ecologia complessa.

Sulla base di tale visione, le ideatrici del progetto hanno fondato nel 2014 la rivista *Robida*, dalla quale è germogliata tre anni dopo l'associazione, grazie alla quale sostenere e produrre cultura lungo tutto l'anno e approfondire i temi affrontati sulla carta stampata tramite residenze artistiche, workshop, una radio (*Radio Robida*) e, tra gli altri, il progetto *Academy of Margins*, avviato nel 2022 come piattaforma di incontro e apprendimento collaborativo con cui aprire a una dimensione di «smarginatura» e sconfinamento. Negli ultimi anni, Robida è stata coinvolta nel programma di Nova Gorica-Gorizia Capitale Europea della Cultura 2025, con i temi del margine e della «transfrontalierità» che fungono da nucleo tematico. Nel vivere attivamente il luogo – sito in una zona la cui storia plurale non è ancora stata adeguatamente indagata in Italia –, si creano realtà in cui «il territorio e la sua cura sono i valori fondamentali di una pratica situata, artistica e vivente».

Tali progetti partono tutti dal locale per aprirsi all'altrove, al globale, attuando un «cambio di scala che avviene consapevolmente e inconsapevolmente e muove quello che facciamo qui». Le fondatrici di Robida sono confluite, dopo gli studi, a Topolove, dove hanno portato con sé il bagaglio di viaggi e studi per muoversi agilmente tra polarità (quali urbano/rurale, qui/altrove, locale/globale) e operare, a partire da queste, sintesi generative e creative: «Non c'è un conflitto tra paese rurale e città, è più un mischiare questa scala dello stare qui e stare altrove allo stesso tempo. Osservare ciò che c'è vicino e aprirsi per osservare il lontano è una delle pratiche intrinseche del nostro modo di fare».

La pratica dell'associazione – profondamente commista con la teoria – si articola in operazioni di relazione, recupero e occupazione come gesti trasformativi e ristorativi di ciò che viene lasciato ai margini e dimenticato in un contemporaneo fatto di distese d'asfalto, di vertiginose urbanizzazioni e privatizzazioni e di messa in disparte di ciò che non si adatta a tale scenario. Le rovine di un passato rurale e periferico richiedono attenzione, continuo mantenimento e tutela. E tra le rovine si fanno spazio i rovi, piante che crescono autonomamente e in libertà e rappresentano uno stratificarsi e inerpinarsi di storie alternative, ramificazioni e intrecci. Da qui nasce il desiderio di riabitare queste aree, immaginare nuovi sensi di appartenenza, nuove realtà abitative, nuove pratiche artistiche e aprirsi all'altrove. Un desiderio coltivato e concretizzato da quello spontaneo intrecciarsi di pratiche, linguaggi, culture e relazioni che è Robida, con l'idea che «ramificarsi nel luogo stesso da cui proveniamo è portare queste ramificazioni anche altrove».

¹ Le citazioni presenti nel testo, salvo diversa indicazione, provengono dalle fondatrici di Robida, che ringrazio per il fertile scambio intercorso.
² bell hooks, *Elogio del margine*, 1998.

Se Maometto non va alla montagna

Spazio Genesis, qualcosa che tutte le Accademie dovrebbero avere

Spazio Genesis è stato concepito in auto, non in camporella chiamiamoci subito, bensì tornando da Roma, in una delle numerose visite guidate che Elena Bellantoni propone ai suoi studenti dell'accademia de L'Aquila. In quella macchina tra musica, scherzi e risate aleggiava un pensiero: «Possiamo farlo anche noi, anzi lo facciamo. Adesso è il momento». Ed era proprio il momento, infatti di lì a poco vengono contattati per gestire dei locali sfitti all'interno del centro commerciale de L'Aquila, in una posizione strategica, tra il centro e l'Accademia. L'idea è semplice, prendersi quello spazio e quella visibilità che sentono mancare. Parte una chiamata alle armi tra i corridoi dell'accademia, in una decina rispondono all'appello e iniziano così le riunioni fino al raggiungimento di una forma che è «collettivizzazione di intenzioni» e, proprio per questo, in continuo divenire. Ad oggi Spazio Genesis ospita una mostra al mese, principalmente di studenti, ma è possibile candidarsi (ci avvertono però, il programma è pieno fino a ottobre) presentazioni, un'aula studio e un centro di documentazione. Nel futuro chissà, loro dicono di voler «invadere la città», l'anno prossimo L'Aquila sarà anche capitale della cultura, che dire, speriamo ci riescano! Vi lasciamo con una descrizione che il nucleo fondativo di Spazio Genesis si è fatto a vicenda, perché alla fine questo spazio nasce per dare voce a voi e quando ve lo prendete per noi è sempre un piacere.

Federico Battisti

C'è bisogno spesso di stringere patti col diavolo e quindi mandiamo Federico Battisti, in grado di separare con la sua cresta ciò che è male da ciò che è male. Negoziatore prediletto per Spazio Genesis, entusiasta divulgatore del progetto e artista con uno stile grafico che rimanda a scenari ed esseri provenienti dall'oltretomba. Co-founder della Blessed Valley reatina, quel crossover di furore e hip-hop con quel look damned. Lo vedi e dici «è lui?».

Névoa-na-rua (aka Massimo Camplone)

Artista e concretizzatore visionario di situazioni, sobillatore inquieto che fa della propria esperienza pregressa un motore in grado di innescare dinamiche di crescita collettiva. In una parola: complice ideale. Per privilegio d'anagrafe nato tra i mixer analogici, cresciuto durante gli anni di piombo, sbocciato nel web e visioni cyber utopiche, maturato al servizio delle multinazionali cloud.

Giulia Bartolomei

Un must-have imprescindibile, un'artista sul filo tra poetica e preparazione tecnica, tra risolutezza e rimodulazione. Arriva prima di chiunque e non esclusivamente per quanto concerne la puntualità, nota è la sua inesauribile energia e la risata contagiosa che influiscono in modo esponenziale sull'ambiente di lavoro.

Francesca Chiola

Artista viva, performer, musicista e cantante capace di tenere insieme vulnerabilità e perseveranza, a partire da un'indagine e da una sperimentazione costante sul corpo, strumento privilegiato per veicolare narrazioni che mirano a costituirsi assorbendo al loro interno il particolare e l'universale.

Sara Dias

Figura ibrida che, partendo dall'interesse per la scrittura e per la condivisione esperienziale, cerca percorsi effimeri di contatto. Se non ci fosse il suo contributo saremmo una forma orfana di contenuto. Scrutando delicatamente le opere in relazione al vissuto degli artisti, Sara disegna con una cadenza mensile assieme a loro una storia a più voci, a tratti forte e decisa, a tratti effimera, delicata.

Daniela Tracanna

Artista interdisciplinare per sua stessa ammissione si definisce dipendente dalla musica, elemento che, insieme all'interesse per il territorio abruzzese, torna costantemente nella sua produzione artistica. La passione per le dinamiche allestitivo e per il settore della moda, la sua gestione della grafica all'interno di Spazio Genesis, l'essere multitasking, tutto questo la rende figura centrale nel processo di lavoro che porta a compimento gli obiettivi di Spazio Genesis

GHÈDDO, UNA LETTERA APERTA

Olga Cantini, Rachele Fassari, Davide Nicastro, Barbara Ruperti e Marta Saccani

Quando ci è stato proposto di scrivere un contributo per la fanzine di Osservatorio Futura, non avevamo realizzato che la data di pubblicazione sarebbe coincisa con il terzo anniversario dalla fondazione del nostro progetto. Considerata la ricorrenza abbiamo pensato questo spazio come un messaggio di auguri, di quelli recitati coi calici in mano al termine di una serata tra amiche. Un augurio che desideriamo dedicare ad artistè, curatore, galleristè, visitatorè, professionistè, partner di progetti e di sfide che nel tempo abbiamo invitato a partecipare alle nostre iniziative. A chi ha accettato l'invito e chi ha potuto ricambiarlo, a chi ci ha aperto le proprie porte, a chi è passato, a chi c'è stato sempre e a chi si è unito in corsa. A chi ha desiderato condividere con noi idee, domande, visioni ed energie. Grazie della vostra fiducia e amicizia!

Ghèddo nasce all'inizio del 2022, come progetto di ricerca e collettivo curatoriale indipendente e oggi vede riunite al suo interno: Olga Cantini, Rachele Fassari, Davide Nicastro, Barbara Ruperti e Marta Saccani. La dimensione collettiva in Ghèddo non è solo una qualità strutturale, ma anche il cuore di ogni idea progettuale e il fulcro del nostro approccio all'arte e alla curatela, una pratica sulla quale non smettiamo mai di interrogarci. Dentro al collettivo non esistono gerarchie, ognuna condivide col gruppo le proprie competenze ed esperienze attraverso uno scambio libero e orizzontale. Sotto il nome di Ghèddo coordiniamo attività di curatela, indagine, elaborazione critica, sviluppo di progetti di ricerca e formazione. Essere un collettivo curatoriale senza una sede stabile non ci ha mai penalizzate, anzi, anche di fronte alle inevitabili difficoltà pratiche, la nostra condizione mobile ci ha spinte a immaginare sempre nuove forme di aggregazione, collaborazione e produzione, a seconda della situazione o delle realtà coinvolte; ci ha permesso di muoverci di casa in casa, fornendoci la possibilità di sperimentare diverse vesti e possibili ruoli. Abbiamo così assunto la nostra identità, unica, diversificata e fieramente svincolata dalle tradizionali logiche espositive. La nostra prospettiva adotta un approccio sperimentale e un posizionamento etico, con particolare attenzione alle anomalie del sistema artistico e culturale, quali la disparità di accesso alle opportunità nel mondo dell'arte, la precarietà lavorativa, l'esclusione sistemica di voci emergenti marginalizzate.

Crediamo nella collaborazione e nell'ospitalità come valori essenziali. Per questo concepiamo ogni mostra, attività e progetto, come universi di senso temporanei, dove la nostra ricerca e quella delle artistè si incontrano, per alimentarsi e arricchirsi reciprocamente.

Altri due aspetti fondamentali sono l'*empowerment* giovanile e il legame con il territorio della città di Torino. Questi ultimi due principi trovano espressione nel bando TO.BE, avviato nel 2022, con l'obiettivo di facilitare l'ingresso delle artistè nel sistema lavorativo, promuovendo legami solidali, stabili ed eticamente orientati. Il bando si rivolge a livello nazionale per individuare le artistè emergenti la cui ricerca presenta una visione originale sul contemporaneo. Le vincitricè vengono messe in contatto con gallerie e spazi torinesi dove sono guidate da professionistè esperte. Attraverso TO.BE, vogliamo trasformare Ghèddo in un incubatore per progettualità emergenti, con lo scopo di supportare, stimolare e accompagnare lo sviluppo di nuovi progetti e indagini sul presente. Un'esperienza pensata per svilupparsi in modo non gerarchico, favorendo un dialogo aperto e un arricchimento reciproco tra tutte i partecipanti.

Abbiamo iniziato la ricerca attraverso l'esplorazione di pratiche partecipative e sperimentali e continuiamo a essere unite da una visione dell'arte come strumento comunicativo e al contempo come messaggio in grado di mettere in moto azioni e di generare nuovi valori all'interno di una comunità. Ghèddo oppone alla visione individuale quella sociale, al monologo il dialogo; per vedere al di là dei nostri occhi, per pensare al di là delle nostre menti, per con-dividere lo sforzo della trasformazione.

Aggiungi un posto A STUDIO che C'È UN AMICO in più

POST EX e il valore dell'ospitalità

È il 2020, sei artisti stanno cercando uno studio, Eleonora Cerri Pecorella, Francesco D'Aliesio, Luca Grimaldi, Gian Maria Marcaccini, Lulù Nuti e Gabriele Silli. Alcuni sono da poco tornati a Roma, altri semplicemente lottano da anni per trovare uno spazio decente. Trovano una ex carrozzeria a Centocelle, del resto «A Roma tutto è post o è ex, "post" se si tratta di artisti o correnti, "ex" se si tratta di edifici», scherzano tra di loro e il nome è presto fatto. Lo spazio è enorme, 1100 m2, in sei si sta larghi e, anche se loro il problema dello studio l'hanno risolto, molti non sono stati così fortunati. «Aggiungi un posto a tavola raddoppia l'allegria» cantava Johnny Dorelli e così in breve si uniscono al gruppo Federika Fumarola, Guglielmo Maggini, Alberto Montorfano, Jacopo Natoli, Cristiano Carotti, Flavio Orlando, LU.PA. e Pietro Moretti.

Alcuni vanno, altri vengono, gli anni passano, pareti vengono tirate su e buttate giù, gli ambienti cambiano destinazione d'uso, gli artisti si spostano da un angolo all'altro, solo una certezza resta, Roma è una giungla e a Post Ex lo sanno bene. Per questo decidono di ritagliare tra gli studi uno spazio dal nome altisonante "white cube", un ambiente di 64 m2 con accesso indipendente, costruito intorno a un lucernario, destinato ad accogliere artisti per brevi periodi di ricerca. Una volta l'anno questo ambiente diventa EX PRESSO, residenza per artisti internazionali che vengono scelti e invitati dall'assemblea dei resident. Invitati o accolti, nel white cube o in un angoletto di uno studio che nasceva per uno e che è diventato per tre poco importa, la filosofia di Post Ex è chiara, l'ospite è un valore, una risorsa. Negli anni infatti qualcuno che doveva restare giusto un paio di settimane è diventato un pilastro del gruppo, in molti hanno portato visioni e progetti che hanno arricchito lo spazio e i suoi abitanti: Post-Turismo, sviluppato tramite il bando Vitamina G, curato da Giuliana Benassi (2022); Meta_Fair #2, curata da co_atto (2022); DuemilaDuecentoVentiDue/2222, la mostra di opere fritte esposta durante la Fiera Art Verona (2022). Oppure Piccolo Calcolo Approssimativo di Sostanza all'interno della mostra Materia Nova curata da Massimo Mininni alla Galleria D'Arte Moderna di Roma (2021-22); in cui un metro quadro del pavimento dello spazio è stato portato nel museo e che poi a turno gli artisti hanno usato come preferivano. Questa è un'altra delle chiavi per capire Post Ex: lo spazio è condiviso, ma non necessariamente va fatto tutto tutti insieme, non sono un collettivo, sono tante singolarità che si alimentano a vicenda; ai nuovi arrivi non resta che portare un vento di novità che ravviverà il fuoco.

Artisti residenti

Cristiano Carotti
Francesco D'Aliesio
Luca Grimaldi
LU.PA.
Gianmaria Marcaccini
Alberto Montorfano
Pietro Moretti
Jacopo Natoli
Lulù Nuti
Flavio Orlando
Pamela Pintus
Gabriele Silli

Attualmente nel White Cube

Valeria Carrieri
Guillaume Bouisset

Passaggi

Yann Leto
Maya Puda



Giorgia Achillarre (Torino, 1994) è assistant curator presso La Quadriennale di Roma. Dopo essersi formata in Comunicazione e Valorizzazione del Patrimonio Artistico Contemporaneo, è stata cultrice della materia per le cattedre di Storia dell'arte contemporanea e Storia e critica della televisione all'Accademia di Belle Arti di Torino. Nel 2024 è stata assistente curatrice del Padiglione Azerbaijan alla 60. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia. Precedentemente ha lavorato come art advisor per gallerie d'arte; collaborato al progetto Artissima / La Stampa; co-curato il docufilm di montaggio POPSCREEN per il 40° Torino Film Festival.

Gabriele Salvaterra nato a Tione di Trento nel 1984, è un curatore indipendente e operatore museale. Lavora al Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, nell'ufficio Gestione collezioni e coordinamento mostre. È nella giuria dello storico Premio Artivisive San Fedele di Milano e negli anni ha curato decine di mostre di artisti giovani, mid-career e affermati.



Martina Lattuca è una curatrice d'arte con sede a Bruxelles, diplomata al Postgraduate Programme in Curatorial Studies presso il KASK & Conservatorium di Gand. Ha collaborato come assistente curatoriale in spazi come CIVA e La Loge a Bruxelles e ha lavorato come scrittrice e co-curatrice con ArtLead e Bebe Books Collective. Il suo lavoro esplora il rapporto tra spazio, corpo e identità, indagando narrazioni minori che sfidano sistemi di conoscenza dominanti.

Luca Rossi è stato definito da Fabio Cavallucci la personalità artistica più interessante in Italia, il "rompicatole del mondo dell'arte" (Nicolas Ballario) e la "nuova Vanessa Beecroft" (Giacinto Di Pietrantonio). Dal 2009 "Luca Rossi", collettivo aperto, blogger, critico, curatore, artista, figura controversa del sistema dell'arte, cerca di stimolare quotidianamente un maggiore confronto critico nell'ambito dell'arte contemporanea, come materia che potrebbe avere un ruolo fondamentale per il nostro presente. Dalle sue stesse riflessioni critiche, molto popolari nel mondo dell'arte, è discesa una progettualità artistica non convenzionale, progetti di divulgazione e di formazione con la creazione nel 2016 della "Luca Rossi Art Academy & Coaching".



Simone Ciglia è uno storico dell'arte, curatore e critico, attualmente Career Instructor presso il Dipartimento di Storia dell'Arte e dell'Architettura dell'Università dell'Oregon (Stati Uniti). Le sue aree di ricerca si concentrano sugli spazi marginali dell'arte contemporanea, con particolare attenzione alla relazione tra arte, agricoltura, artigianato e impulsi utopici/distopici. Collabora come corrispondente per la rivista Flash Art e ha partecipato a numerosi progetti editoriali, tra cui collaborazioni con Treccani e Zanichelli.

Tra i suoi recenti progetti curatoriali si annoverano la 75ª edizione del Premio Michetti, Pesaro Capitale Italiana della Cultura, Fondazione Malvina Menegaz, Fondazione La Rocca e la 16ª Quadriennale di Roma. Ha insegnato all'Accademia di Belle Arti di Urbino ed è stato assistente ricercatore presso il MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma.



Bianca Kaplan originaria di Londra, si è trasferita in Cornovaglia per una laurea in Illustrazione. Nel 2022 è approdata a Bologna, dove ha iniziato a collaborare con il centro culturale 'Camerè d'Aria', oggi gestendo laboratori di stampa artistica. Bianca divide il suo tempo tra i laboratori al centro, le attività nelle strutture di Piazza Grande e la realizzazione di commissioni artistiche.

Danela D'Amore Si forma presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli e presso l'Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań, Polonia. Investigare, analizzare i meccanismi cognitivi e le mappe di riferimento con cui ci si orienta nel mondo, sono il campo d'interesse da cui parte per sviluppare la sua pratica quotidiana, attraverso l'uso di diversi media; performance, video, disegno, scultura. Nel tentativo di cogliere sfumature sul pensiero fallimentare, si manifestano dinamiche che l'uomo instaura con l'altro da sé e con se stesso, aspetti intimi di confine come limite ma anche come attraversamento della relazione tra ambiente, luogo e natura, con uno sguardo alle sovversioni di significati e possibilità creative di errori.



Angel Moya Garcia è critico e curatore d'arte contemporanea. Co-Direttore per le Arti Visive della Tenuta Dello Scompiglio a Lucca. Recentemente è stato curatore del Padiglione Spagnolo nella prima edizione della Biennale di Malta (2024) e curatore del Progetto "Panorama" della Quadriennale di Roma (2022-2024), mentre in passato ha curato il programma annuale delle Residenze artistiche BLM - Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia (2023) ed è stato Responsabile della programmazione e degli eventi culturali del Mattatoio di Roma (2020-2022). La dimensione fondamentale della sua ricerca si centra sul concetto di identità, sulla collettivizzazione dell'individuo e sulla decostruzione del soggetto nella filosofia contemporanea.



Roberto D'Onorio è un critico d'arte, editorialista culturale e curatore. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Roma, collaborando con le cattedre di Fenomenologia delle Arti Contemporanee e di Antropologia Culturale. Ha lavorato con fondazioni e musei per la gestione di eventi espositivi e ha curato mostre in gallerie private e istituzioni pubbliche. È stato gallerista e cofondatore di associazioni culturali per la sperimentazione dell'arte contemporanea. Attualmente è art advisor e perito d'arte.



Costanza Mazzucchelli specializzanda in Beni Storico-Artistici, si è precedentemente laureata in Storia dell'arte contemporanea con una tesi sull'artista Piero Gilardi e sul suo rapporto con le comunità e i gruppi sociali. Scrive testi di taglio storico-artistico per riviste di settore, prediligendo un'indagine dei rapporti tra arte, società e spazio pubblico.



Ardere è un duo curatoriale composto dalla direttrice artistica Manuela Nobile e dalla curatrice Sara van Bussel. Il progetto si concentra sul portare l'arte contemporanea nella notte, fondendo il format espositivo con l'ambiente dei club o degli eventi notturni. L'obiettivo è cambiare la fruizione artistica, uscendo dal contesto istituzionale diurno per stimolare esperienze che abbracciano il nuovo e il diverso, accettando la sperimentazione come inerente al processo creativo nella convinzione che l'arte sia parte integrante del quotidiano.

