



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e
delle attività culturali

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Arte e dinamiche
relazionali.**

Dalla teoria alle buone pratiche.

Relatore

Ch. Prof. Fabrizio Panozzo

Correlatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Laureanda

Giulia Sossai

Matricola 860423

Anno Accademico

2016/2017

Indice

2	Introduzione
8	Nota metodologica
10	Capitolo 1. TEORIE PER UN'ESTETICA RELAZIONALE
10	1.1 Cornice teorica: arte ed esperienza
14	1.2 Il pensiero di Beuys
16	1.3 Bourriaud e la genesi dell'arte relazionale
26	1.4 Gli sviluppi di Claire Bishop
37	1.5 Pareri contrastanti e criticità
44	Capitolo 2. QUANDO L'INTERAZIONE LASCIA UN SEGNO
44	2.1 Guardando verso il Palais de Tokyo
53	2.2 Lo spazio come punto di partenza e di continua ri-definizione
57	2.3 Favara e il polmone urbano
68	2.4 Topolove tra storia e incontri inimmaginabili
78	2.5 Breve interludio a Sitran
88	Capitolo 3. DISCOVER
88	3.1 Antefatto in una Riserva Artificiale
91	3.2 Dove tutto ha inizio: cenni geografici e storici
93	3.3 Una giornata di Lago Film Fest
96	3.4 Le sale e i film
99	3.5 La musica del lago
101	3.6 Ripartire da Zero
103	3.7 Diciotto occhi in uno specchio
105	3.8 Lago e i bambini esploratori
110	3.9 Un trampolino per tutti
120	CONCLUSIONI
129	Bibliografia
133	Sitografia

Introduzione

Il caso ha segnato l'incipit di questo lavoro.

Un incontro fortuito con l'ideatrice del festival ha fatto poi nascere un tirocinio durato sei mesi. Esperienza che, oltre a prevedere molteplici attività, ha innescato molteplici incontri.

Andando in ufficio di settimana in settimana in modo costante, ogni volta il cartellone del programma veniva ritrovato sempre più coperto da foglietti con i nomi delle collaborazioni, dei progetti da mostrare, delle persone che sarebbero state ospiti. Così, si è arrivati alla definizione dell'intero festival, ogni serata con le sue peculiarità, le sue musiche e i suoi volti.

Già durante i primi mesi, l'esperienza fatta a Lago si è lentamente costruita su piccoli momenti di condivisione, in cui ogni membro dello staff faceva il punto della situazione del proprio lavoro, che poi tra tutti veniva analizzato e discusso. Una simile dinamica, molto semplice ma al contempo efficace, si è poi amplificata durante i giorni precedenti e del festival. A ciò, va ad aggiungersi lo spirito di coloro che hanno raggiunto la riva del lago nelle tante giornate, che da subito ha connotato l'atmosfera con un senso di libertà e convivialità.

Con siffatte premesse è stato quasi naturale iniziare una ricerca di altre occasioni sorelle di Lago, in cui venissero valorizzata l'opportunità di legare con altre persone, conoscere nuovi mondi, crescere nelle proprie abilità, alimentando un meccanismo improntato al dare e al ricevere. Il tutto a misura d'uomo, di donna e di bambino.

La voglia di stare insieme che si respirava tra le persone che arrivavano a Lago, tra i volontari e lo staff è l'ingrediente principale di una ricetta che si riscontra in tante altre pratiche simili.

Dopo gli anni Sessanta, l'arte contemporanea ha dovuto subire ripetuti attacchi, critiche e destrutturazioni, tramite un approccio prevalentemente concettuale. Seguendo queste direttive, si è giunti a un'arte maggiormente intuibile dal pubblico in virtù della sua ritrovata affinità con i cambiamenti in seno alla società sotto diversi punti di vista, tralasciando a volte gli elementi meramente estetici (julietartmagazine).

Così, anche la critica ha tentato percorsi inediti, in cui far comparire un nuovo soggetto ad agire sulla scena, l'osservatore. Chiamato in mille modi, il pubblico è via via divenuto oggetto d'indagine privilegiato, di volta in volta posto in relazione direttamente con le opere, o con gli artisti, o con il contesto circostante. Tutte queste poetiche della relazione

hanno assunto un alfabeto rivoluzionato proprio a partire da un'interazione con il fruitore, senza tener conto del grado di casualità che potesse essere rilevato, l'importante era l'esserci di tale legame. Come sorgente di tali opere è necessario un sentimento di empatia. Se la simpatia indica comunione con l'altro, l'empatia è qualcosa di molto più profondo: in essa, il sé diviene mezzo per la comprensione, senza mai mettere da parte la propria indissolubile identità. Il confine tra una realtà data a priori, oggettiva e un soggetto carico di sentimenti propri vuole essere superato. L'empatia, allora, viene ricodificata come un modello capace di assorbire la miriade di percezioni provenienti dall'esterno, indirizzandole in linee e azioni distinte, che confluiscono verso stati in cui mente e corpo tentano di penetrare l'altro guardando verso se stessi. In questo senso, il corpo risulta essere il veicolo privilegiato con cui esperire empatia. Si tratta di una risonanza empatica che si diffonde in tutto il fisico, che, partendo da un'immagine visiva, ha accesso a un'infinita serie di decisioni motorie, le quali portano ad andare verso l'oggetto di tale visione.

È così che l'idea, il significato di un'opera non deve più transitare forzatamente attraverso la mediazione del linguaggio, né tramite fasulle convenzioni sociali.

Sembra dunque essere questo il lascito dell'arte concettuale, un'apertura senza orizzonti verso una fruizione libera, non più condizionata da strette maglie e criteri poco veritieri, ma connessa intimamente alla cosciente visione del pubblico, che dall'osservazione passa a una consapevole presa di responsabilità nei confronti di ciò che gli si presenta. Lo spazio non è più dedicato unicamente ai lavori artistici, poiché spazio diventa sinonimo di arte, dove ogni soggetto, ogni atto verso l'opera viene a connotarsi di un'artisticità nuova e condivisa.

L'intromissione dello spettatore fa sorgere altre questioni legate all'elaborazione di senso che ruota intorno a questi lavori, portando il livello della discussione verso utopie e orizzonti per molto tempo dimenticati o lasciati in disparte.

In questo universo così sconvolto da invenzioni e meccanismi, bisogna rivedere anche il modo in cui si possono sfruttare i mezzi a disposizione. Gli artisti sono senz'altro tra coloro che più di altri hanno l'occasione per ripensare le tecnologie, i modi di comunicare, le immagini che da sempre accompagnano la routine quotidiana. Tutto per tornare a parlare di differenze e non di omologazione, ingredienti di cui l'arte relazionale si nutre e sa nutrire a sua volta.

La prima parte dello scritto si focalizza interamente sul contorno teorico che dai primi anni Novanta ha iniziato un approccio speculativo per tentare una catalogazione degli atteggiamenti messi in atto da diversi attori che operavano nel campo dell'arte. Prendendo in esame alcuni saggi di Nicolas Bourriaud e Claire Bishop si delineano le principali idee cardini di questa nuova arte relazionale, che ben presto verrà presa d'assalto da critici e curatori, che faranno la fila per esprimere la loro opinione.

Tuttavia, altre occasioni di minore impatto mediatico si erano già fatte sentire nel decennio precedente, come nel caso della manifestazione Portici Inattuali e dei vari progetti ideati dall'artista Cesare Pietroiusti.

Le suddette eminenti personalità cercano di incasellare, dunque, i modi nuovi con cui gli artisti mettono in luce dilemmi e problematiche inerenti al rapporto con pubblico, alla volontà di esibirsi in contesti che non siano musei e molto altro ancora. Quella che sembra essere un'intenzione europea-americana (poiché gli artisti presi in esame lavorano in quest'area), ma che a ben vedere è maggiormente espandibile, risiede nel fatto che molti artisti ormai desiderano comunicare la loro voglia di stare insieme a chi, fino a poco tempo prima, subiva passivamente le loro opere. Adesso, invece, le opere si fanno veicolo per la condivisione, i cui significati non si palesano, ma restano nascosti finché non è lo spettatore a volerli cercare, trovare, comprendere e trasmettere. Lo scambio diventa uno dei tanti obiettivi degli artisti, che può avvenire in maniera tanto immateriale quanto materiale. Così facendo, molti lavori cominciano ad acquisire connotazioni anche politiche, gli artisti si legano a problematiche sociali, che affliggono certi paesi o alcune minoranze. Ogni cosa diventa più equivocabile e al tempo stesso più aperta a letture che spaziano verso aree finora poco esplorate. Forse proprio per questa sua connaturata duttilità e propensione all'ibridazione, l'arte relazionale resta ad oggi un'arte così controversa, poco incline all'essere racchiusa da una linea, maggiormente propensa a porre molte domande, invece che trovare risposte giuste.

Nel secondo capitolo vengono presi in esame alcuni esempi concreti, che sono letti anche in funzione di nuove prospettive. In particolare, la descrizione del Palais de Tokyo parigino si sofferma sulla questione dello spazio come punto di partenza per un ripensamento dell'azione artistica, sia da parte del curatore, sia da parte degli artisti stessi. In tal modo, lo spazio diventa punto cardine da ridisegnare e spogliare da previi significati ormai superati o troppo ingombranti, configurandosi non più solo come dimensione fisica, ma come espressione concreta di una filosofia del fare volta al far fiorire esperienze

di scambio e di ascolto. Si introduce anche la rinnovata concezione del museo come elemento ibrido e non più struttura solida e statica, che cerca un dialogo fluido con la città che gli fa da contorno, in cui vuole immergere le proprie fondamenta. Grazie agli artisti che si esibiscono tra le sue pareti vi è un tentativo embrionale in questa direzione, perseguita in primis dall'architettura del Palais medesimo.

Tuttavia, una serie di pungenti domande continuano a essere poste: come può un'istituzione del genere trovare una via percorribile per restare in contatto con il contesto urbano, ospitando artisti che trattano sì di tematiche inerenti alle relazioni ma sono poi i primi a dimostrarsi restii alla contaminazione vera?

Il sistema dell'arte viene poi scardinato con modalità molto simili e differenti al tempo stesso da due situazioni viventi nella penisola italiana, agli estremi geografici del paese. Dapprima, si parla di Favara, una cittadina in provincia di Agrigento, che dal 2010 ha visto nuovi colori tra le sue strade. La nascita di Farm Cultural Park, da un'idea dei coniugi Bartoli, sta pian piano cancellando il drammatico passato fatto di intrighi illegali della città, portando un'aria internazionale e irriverente. Con la sistemazione di alcuni edifici nel centro storico, la Farm sta diffondendo una dilagante voglia di ricominciare tra i suoi abitanti, creando nuovi commerci e incontri che parlano tantissime lingue. Tra gli obiettivi principali, la Farm guarda senza dubbio alle future generazioni, con laboratori progettati appositamente per i bambini e collaborazioni ormai consolidate con importanti istituti universitari, i cui studenti arrivano a Favara per compiere esperienze concrete inerenti all'architettura e ad altre arti. Nodo cruciale resta comunque il paese, che dopo alcune reticenze iniziali ha saputo condividere ideali, spazi e competenze per far crescere il progetto con il paese.

Senza dubbio, certamente più centrale è la questione intrinsecamente spaziale per la Stazione di Topolò – Postaja Topolove in sloveno, tematica affrontata in tutte le sue articolazioni. Essendo un borgo costituito da una ventina di abitanti, arroccato a poche centinaia di metri dal confine italo-sloveno, Topolò serba dentro di sé, nei suoi paesani, tra le sue vie, nei suoi boschi, tutta la terribile storia che soprattutto il Novecento si è portato dietro. Quello che in questo quarto di secolo ha compiuto la Stazione è stato, ed è tuttora, un grande tentativo di combattere lo spopolamento facendo rivivere un paesino attraverso l'uso di metodi alternativi e non politici. L'arte, prima con installazioni che hanno poi lasciato il posto a cantieri e ricerche sonore, si è inventata una Topolò parallela, che è stata capace di far riappacificare i topoluciani col proprio passato, e ospitando

persone disposte ad ascoltare, a capire, a dare è riuscita a creare attorno a sé una comunità talmente eterogenea che ad oggi sembra essere diventata il motore di questa Postaja alternativa.

Esperienze che coniugano diversamente elementi molto simili, ciascuno calibrato in maniera accurata, così da creare quadri poliedrici in grado di muoversi secondo i tempi e i cambiamenti.

L'ultima sezione è interamente dedicata a Lago e al suo festival, che proprio festival non è. Più che altro vuole essere un'occasione per incontrare altri volti, ma non lasciando i metodi al caso. Ogni aspetto del progetto è pensato per far sì che questi avvicinamenti abbiano un senso e che magari riescano a essere durevoli e proficui nel tempo, crescendo come fa il "festival" stesso.

Il microcosmo che si crea durante la manifestazione riesce a far convivere in pochi chilometri quadrati la tranquillità tipica della zona con una frenetica e spensierata ricerca artistica. Infatti, sebbene il must del festival sia incentrato sui cortometraggi della scena internazionale indipendente, ogni giorno si può assistere a un'infinita varietà di proposte, che spaziano da incontri e laboratori, a spettacoli, performance di danza e concerti.

Amalgamando per nove giorni e più registi, amanti del cinema, spettatori increduli, ballerini, giovani professionisti, curiosi di tutte le età, la ricetta che si esprime in riva al lago fa emergere proprio il quid unico che insaporisce in maniera indimenticabile ogni momento. Quasi in sordina, tale magico elemento si mostra nel momento in cui la gente dialoga, si riunisce con l'intento di vivere un qualcosa insieme e attraverso di esso conoscersi.

Oltre ai concorsi delle varie categorie cinematografiche, una costellazione di progetti grandi e brevi nutre tutto ciò che Lago vuole essere, e non rappresentare. Poiché è sul piano dell'esistenza che il progetto vuole incidere, senza venire additato come semplice comparsa sulla scena che però dopo pochi giorni svanisce portando con sé tutte le cose belle successe.

Grazie alla mediazione del cinema, come strumento privilegiato per far affiorare sogni e misteriose fantasie che accompagnavano i bambini di una volta, le persone sentono di poter esprimere senza problemi i loro intimi desideri, a volte quasi inconsapevolmente, come se fosse l'energia emanata dal paese a far accadere tutto quanto.

Il festival, dopo un'attenta analisi, è però una parte del tutto: un tutto chiamato Piattaforma Lago, che nata forse ancora prima dell'evento cinematografico racchiude il progetto con tutte le sue sfaccettature. Chi giunge per la prima volta al festival riesce a percepire immediatamente quanto esso sia diversificato al suo interno, con il rischio di trovarsi spaesato, di non sapere quale direzione seguire. Le forze che si dipanano dal festival sono lo specchio dei meccanismi che costituiscono il più ampio insieme della Piattaforma. I rapporti che la tengono unita e che contemporaneamente la fanno evolvere sono di natura internazionale e italiana, con uno sguardo di riguardo per la regione in primis.

Alle diverse collaborazioni con altrettanto importanti festival di cinema sparsi in tutto il continente, si aggiungono le relazioni che di anno in anno vengono rinnovate o nascono con Paesi più lontani, su cui solitamente sono previsti dei focus approfonditi. Provocati dall'interesse personale di qualcuno facente parte dell'organizzazione di Lago, questi focus sono un mezzo indispensabile per diffondere il festival in altre terre e per portare una cultura poco conosciuta sotto un taglio filmico rivelatore. Dal Canada, alla Russia, alla Cina, al Kazakistan, Lago non si stanca mai di offrire ai suoi spettatori nuovi orizzonti e inaspettati linguaggi capaci di far viaggiare e di vedere con occhi più veri e comprensivi. Riguardo, invece, ai territori più prossimi, la Piattaforma sta diventando sempre più presente tessendo relazioni con aziende ed eventi che condividono valori simili.

Lavorando con l'università di Venezia, aziende venete, associazioni teatrali e che si occupano di promuovere laboratori artistici, case editrici o magazine relativi all'illustrazione, sempre più Lago fornisce supporto e competenze in una rete dove lo scambio gratuito è la forma primaria per un'evoluzione generale.

Sono tutti movimenti che possono sembrare lenti e portatori di poco profitto, ma è proprio grazie a questa dinamica consapevole e decisa che il progetto può avere un seguito a lungo termine.

Indagando la moltitudine di progetti che stanno nel progetto viene così a delinearsi l'importanza che risiede nella convinta partecipazione dei singoli soggetti. Nel mare delle proposte possibili, i fruitori devono agire in maniera conscia, sfruttando interessi e abilità per mettersi in gioco e dialogare. Comunicare, intraprendendo qualsiasi strada perseguibile, diventa dunque una delle regole non dette del festival, in cui non sono semplici persone ad agire, ma spett-attori. Spettatori perché fanno dell'osservazione il punto di partenza per decidere come porsi nei confronti del luogo e dei vicini, attori

quando desiderosi di sentirsi pienamente parte della situazione, riescono a dar voce ai loro intenti esprimendosi e collaborando.

Nota metodologica

Oltre alla classica ricerca bibliografica, per la stesura di questo scritto si è dimostrata imprescindibile l'avventura durata sei mesi presso l'ufficio di Lago Film Fest, che poi si è allargata a tutti gli spazi e le persone coinvolte direttamente nella realizzazione del progetto.

Nello specifico, durante le serate del festival è stato sottoposto un questionario al pubblico con il metodo del campionamento casuale. Con questo sistema si è cercato di creare un profilo del visitatore medio, con lo scopo di conoscere le sue caratteristiche principali, ma anche le motivazioni che lo spingono a partecipare all'evento. Inoltre è stato chiesto anche di fornire una valutazione su alcuni aspetti correlati.

Dalla necessità di comprendere in maniera più completa le esperienze della Stazione di Topolò e di Farm Cultural Park è sopraggiunto il bisogno di avere impressioni e pensieri di qualcuno che prende parte in prima persona a queste manifestazioni. Da ciò, attraverso l'utilizzo del metodo dell'intervista, è stato possibile avere del materiale da rielaborare e trascrivere.

Riguardo la Postaja, sono stati sentiti i due direttori artistici che ormai da ventiquattro anni dedicano il loro tempo a farla crescere.

Donatella Ruttar, architetto di professione, oltre che insegnare nella scuola bilingue di San Pietro al Natisone, dirige lo SMO - Slovensko multimedialno okno – Finestra multimediale slovena -, un museo realizzato per il progetto strategico JEZIKLINGUA finanziato nell'ambito del Programma per la Cooperazione Transfrontaliera Italia-Slovenia 2007-2013 dal Fondo europeo di sviluppo regionale e dai fondi nazionali. Dal 2003, inoltre, ha creato un centro di ricerca (Okno) a Tribil Superiore, Stregna.

Con lei sono state fatte due interviste, la prima il 2 maggio di 40 minuti; la seconda, durata un'ora e mezza, è datata 17 maggio.

Anche con Moreno Miorelli l'intervista è stata piuttosto lunga e densa: avvenuta l'11 maggio, si è sviluppata in due ore. Ideatore della Postaja, Moreno è innanzitutto un artista e un poeta. Dopo essersi dedicato allo studio delle icone bizantine, collabora con alcuni

importanti fumettisti, tra cui Danijel Zezelj e Andrea Pazienza, che disegna alcune copertine delle sue raccolte in versi; si occupa anche di tradurre le loro opere in italiano. Attualmente si divide tra la Croazia e l'Italia, curando rassegne multiformi.

Per trattare dell'esperienza siciliana, invece, il contributo di dei coniugi Bartoli ha fornito le premesse per un'analisi del loro lavoro.

Dapprima è stato sentito il parere di Andrea Bartoli, notaio e direttore assieme alla moglie (di professione avvocato) di Farm Cultural Park dalla sua inaugurazione nel 2010. Con lui si è discusso per 45 minuti in data 8 maggio. Il giorno successivo c'è stato un breve colloquio con la consorte, per una ventina di minuti.

Infine, rispetto alla situazione laghese, un primo scambio di opinioni (45 minuti) è avvenuto il 24 maggio con Ilaria Frare, responsabile dell'ufficio stampa di LFF e di una parte dei contenuti e dei progetti.

Viviana Carlet è stata intervistata il 31 maggio per un'ora. Direttrice artistica del festival e sua ideatrice, è tutt'ora assegnista di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, con cui coordina diversi eventi e programmi. Avendo nel suo passato numerosissime collaborazioni a progetti artistici di vario tipo, in Italia e non solo, si possono citare quelli di Riserva Artificiale e Spazio MAVV; dal 2011 ha fondato il Formentera Film, altro festival di cortometraggi; nel 2013 è stata alla direzione del Nisi Masa European Office a Parigi.

Tramite questa metodologia è stato possibile raccogliere materiale variegato e impressioni uniche; ogni intervistato si è dimostrato davvero molto disponibile. Certamente, senza le informazioni reperite tramite il confronto con quelle persone, questo lavoro sarebbe stato più impersonale e meno profondo.

Capitolo primo

TEORIE PER UN'ESTETICA RELAZIONALE

1.1 Cornice teorica: arte ed esperienza

Per avvicinarsi al nucleo di questo scritto è utile prendere l'avvio da una prospettiva temporale leggermente ampia, in modo da poter inquadrare il vero cuore della ricerca con maggiore agio e consapevolezza.

Così, cercando possibili connessioni tra l'arte e un suo risvolto sociale, si può incontrare il pensiero del filosofo Edmund Husserl. Egli non fa riferimento all'artista, guarda direttamente al prodotto, un'opera che è tale solo attraverso il suo status di "oggetto di conoscenza", status raggiunto mediante l'azione che su di esso viene operata. Sembra necessario, dunque, uno sguardo esterno messo in atto sull'opera da un osservatore pieno di intenzionalità, l'unico gesto capace di donare un senso a una creatura pensata e costruita da un artista, che acquista un suo valore solo nel momento di relazione con un'alterità non soggetta alla volontà del suo fautore.

Husserl individua nell'interazione un primo gradino di differenziazione tra l'arte e le diverse produzioni umane, un'interazione che non è casuale, poiché è l'artefice a determinare questo passaggio obbligato per la completezza dell'opera. Un'opera che si configura essenzialmente all'insegna dell'apertura, perché sebbene sia l'autore a volere un Altro, non può decidere chi sarà questo Altro, lasciando la sua creazione nelle mani del possibile e dell'indeterminato.

Dall'intenzione si giunge al fare pratico nelle idee di Dewey, secondo cui arte è sinonimo di esperienza per eccellenza, da intendersi come costante ricerca di armonia tra i fatti che caratterizzano la quotidianità, dando loro un colore unico e diverso.

Sulla medesima linea si muove anche Umberto Eco, il quale fa riferimento a un'arte che riguarda un fare concreto, contesti specifici e strumenti tecnici. Appartenendo a tutto il genere umano, l'arte è un fatto squisitamente universale che non intende operare differenze tra le persone, ma farle riavvicinare alla questione della *techne*.

Arte intimamente connessa con l'attività pratica dunque.

Ricollegandosi alla visione di Luigi Pareyson, Eco afferma che ogni azione umana prevede un grado di artisticità, che mentre produce modella anche un modo di fare nuovo.

Ecco che, allora, produzione e invenzione sembrano essere unite in una indissolubile prossimità.

Seguendo un'ulteriore sfaccettatura della questione ivi posta, è opportuno citare il contributo di Arnold Hauser. Il focus del suo ragionamento concerne l'aspetto pedagogico dell'opera d'arte, che si costituisce primariamente sotto forma di materia didattica, in un contesto abitato da artisti e da "altri". Tra queste figure si deve formare un circolo di condivisione e libera comunicazione, al fine di favorirne la crescita, grazie alla guida di educatori capaci di nutrire e fortificare la costruzione del circolo ermeneutico sovra descritto.

Attraverso la comprensione si attiva, così, un processo dinamico nel quale l'interpretazione soggettiva diventa funzionale all'avvicinamento con l'altro. Osservando tale procedimento in una prospettiva ad ampio raggio, è possibile notare come esso sia destinato a dilagare, creando continuamente nuovi legami e arrivando alla co-costruzione di una società. L'arte rientra a pieno titolo nella riflessione sui temi del fare pedagogico e sociale, poiché fornisce un sostrato che porta allo sviluppo di un atteggiamento cognitivo innovatore e aperto al possibile, sapendo restare ancorato in maniera critica al mondo reale, all'agire concretamente.

Procedendo con la ricognizione del terreno fertile su cui è nata l'arte relazionale, è d'obbligo specificare come quest'ultima sia la manifestazione di un processo graduale, che ha visto succedersi aspre battaglie a causa di concetti quali l'artista e l'opera, evolvendo di volta in volta il suo ruolo e il suo modo di porsi nei confronti delle problematiche.

Altre correnti avevano già tentato di inscrivere nella loro poetica il rapporto con l'audience, cercando di farne un punto saliente della loro attività, come il GRAV, il Gruppo T e l'eterogeneo campo di Fluxus. Tra i prodromi si possono annoverare anche la public art e l'arte concettuale, che vedevano nella relazione con lo spettatore un punto di svolta per una nuova concezione dell'arte del loro tempo, così come la body art e tutti gli episodi cosiddetti happening.

Tuttavia, nel tipo di arte di cui si sta parlando c'è qualcosa completamente nuovo: essa è in costante ricerca verso un orizzonte di creatività collettiva, in grado di esemplificarsi in esperienze mai accadute prima, nuove per le tecniche impiegate così come per gli obiettivi. Per l'arte delle relazioni il centro di tutto non è più l'opera in sé, ma la somma delle azioni che portano a lei, in quella una "zona di confine indistinta tra io e noi" (parole

di Carolyn Christov-Bakargiev), che presuppone inevitabilmente una cooperazione tra artista e pubblico. Un pubblico che ora non è più solamente destinatario, ma si configura come co-artefice, mentre l'artista stesso perde parte del suo ruolo di mente creatrice per condividere un'ambivalenza di significati e strutture.

La sfida, partendo dall'abbattere le frontiere già esistenti, si estende ad abbattere quelle dell'oggi, per poi dilagare verso le frontiere sociali stesse, arrivando a un punto in cui la società si ritroverà trasformata.

Il medesimo discorso corre parallelamente nei confronti dell'opera, che da monolite della cultura attraversa gli anni Sessanta evolvendosi in una forma più mutevole, all'insegna della partecipazione e dell'hic et nunc.

Il binomio spazio-tempo acquisisce nuovi significati alla luce dell'arte relazionale. Ora lo spazio è unico, luogo nodale dove si concentrano tutti i momenti emblematici che ruotano attorno all'opera, ovvero creazione, produzione ed esposizione. Anche il tempo cambia fisionomia, facendosi largo e acquisendo importanza in quanto processo, insieme di momenti singolari ma condivisi, che tendono verso la costruzione di interrelazioni tra l'artista e il pubblico, costituite da sensazioni condivise e collettive.

Da tutto ciò si evince come la negoziazione stia alla base di questo nuovo fenomeno artistico, che si appropria di spazi vuoti per liberarne il potenziale, interstizi sociali che diventano occasioni reali.

Punto fisso nell'individuazione delle linee guida per l'arte relazionale è senza dubbio l'influsso che la corrente dadaista ha avuto su di essa. A partire dagli anni Dieci, in ambito delle avanguardie si inizia a discutere della de-sostanzializzazione che inerisce all'opera. Trattasi semplicemente della consapevolezza che oramai tale opera non può più contare su un oggetto a cui riferirsi, né tantomeno un basamento su cui trovare un solido appoggio. Quello che si sostituisce a ciò è una nuova situazione, in cui il fattore di snodo diviene il procedimento con cui è il ricevente a organizzare il sistema di connessioni tra l'artista e il mondo che ospita l'opera.

Marcel Duchamp affermava come fosse lo spettatore a fare l'opera, la cui diretta conseguenza si può inscrivere nella transitività in quanto proprietà fondante del prodotto artistico. Senza di essa, infatti, l'opera rimarrebbe un mero oggetto di contemplazione. Invece è proprio la transitività a fornire il presupposto per la centralità della relazione tra pubblico e artista: quest'ultimo rimette nelle mani del primo la capacità di comprendere

l'opera, per poterla poi sviluppare ulteriormente, circondandola di quel senso collettivo e di utilità sociale a cui era vocata.

Un ulteriore contributo di Duchamp risulta rilevante per tale analisi. Il suo "coefficiente dell'arte" si dispiega in due parti complementari. La prima descrive quella porzione dell'opera che il suo fautore vuole effettivamente esprimere, pertanto rappresenta la parte consapevole; di contro, si trova la parte che giace fuori dal controllo del creatore, luogo dove risiede il punto di partenza per quella relazione tanto agognata da questi artisti d'avanguardia.

Sebbene l'arte relazionale venga propugnata come qualcosa di completamente diverso da quanto finora è esistito, è innegabile che restino profonde le correlazioni con il passato. Può essere d'esempio la forma dell'Happening, che dagli anni Sessanta ha trovato così tanto successo nel mondo dell'arte, a partire da Allan Kaprow, suo principale fautore. Facendo riferimento alla questione del rapporto artista-pubblico, egli afferma che lo spettatore andrebbe eliminato in maniera definitiva. Con ciò vuole sottolineare l'aspetto unificatore della pratica dell'happening, dove ogni elemento perde il proprio senso univoco, configurandosi come una totalità in movimento. La centralità viene qui assunta dall'importanza conferita all'azione, che fa da eco per un'azione successiva e così via. Il mutamento regna sovrano per Kaprow.

Infine, è necessario inquadrare in tale cornice anche l'esperienza nata con l'Internazionale Situazionista, il cui padre fondatore fu Guy Debord. Lo scopo primo di questo gruppo era quello di creare situazioni, ovvero la concreta costruzione di spazi di vita temporanei, per farli evolvere in qualcosa di naturale e di più elevato. In suddette situazioni la compartecipazione fra gli attori è l'ingrediente principale.

Secondo elemento indispensabile per i situazionisti risiede nel fatto che l'arte, ormai, debba essere percepita come una questione che riguarda ogni persona della società, delineandosi per il suo aspetto democratico, che richiede un'adesione allargata. Proprio per questa ferma convinzione, gli artisti cominciano a voler abbattere le mura del museo, spostandosi nei luoghi dove possono trovare la vita reale e condividere le loro idee e azioni. Sono queste a divenire le opere d'arte, non più quadri immobili, ma contesti effimeri che così come nascono fanno sparire, lasciando sul loro cammino i segni di novità sotto l'egida della complicità fra attanti disparati. È un'estetica della quotidianità la firma di un tale fare artistico, ideato per uno spazio preciso e per un tempo breve, ma capace di incidere indelebilmente sugli animi di chi vi ha preso parte.

Lo sguardo dei situazionisti correva lontano, nell'ottica di poter orchestrare le menti più all'avanguardia per costruire un'azione comune, che sovvertisse l'ordine della cultura dominante. Come per molte altre correnti del periodo, infatti, il lato artistico avanzava insieme a un'istanza politica che mirava a un rinnovamento totale, a un'alternativa rivoluzionaria.

Una figura prorompente si staglia sulle altre, come promotore instancabile di suddetta visione: Joseph Beuys.

1.2 Il pensiero di Beuys

Per molti critici si è rivelato difficile inscrivere Beuys in una corrente piuttosto che in un'altra dal momento che ha passato la sua vita a sperimentare diverse tecniche, che potessero prestarsi ai suoi ideali e obiettivi. Disegnava, utilizzava la scultura e la performance, credeva nell'attivismo politico e nel risvolto pedagogico del fare artistico. Terminato il secondo conflitto mondiale, l'artista comincia a lavorare con materiali differenti per promuovere una trasformazione in seno alla società, in un'ottica di trasfigurazione collettiva, ideata come processo di guarigione e sviluppo. Tale iniziativa si iscrive nella teoria della scultura, la quale descrive per ogni cosa del mondo il passaggio obbligato da uno stato caotico a uno stato più ordinato. Quest'ultimo è ben rappresentato dall'intelletto, ovvero nel momento in cui un'idea è portata a compimento, raggiunge la sua forma definita. A causa del rapporto stabilitosi tra Beuys e i materiali, per le qualità a volte trascendentali assegnate loro, questa teoria sembra divenire una sorta di rito sciamanico, una sfera di significati ed energie che all'artista era davvero molto congeniale. L'equilibrio necessario a comprendere il contatto non solo fisico, ma anche psicologico, con le sostanze può portare l'artista a comprendere appieno l'esperienza con la vita, una vita primigenia, che punta a essere completa e in armonia.

La scultura teorizzata da Beuys cerca di collocare nel suo spazio materiali che finora non sono mai stati utilizzati per un simile scopo ma che sono molto comuni, come i pensieri e il discorso. Aspetto che influenzerà anche altri personaggi, come Hirschhorn, che afferma di essere rimasto colpito proprio da una simile innovazione così semplice e quotidiana invero.

Così, la scultura sociale si presenta come un processo soprattutto evolutivo, in cui impegnarsi ogni giorno per plasmare il mondo in cui si è immersi, dal momento che

ognuno ha dentro di sé un artista. Ecco perché la scultura di Beuys non può dirsi mai conclusa, il cambiamento fa parte della vita nella sua più infinitesimale parte.

Approfondendo gli estremi della sua ricerca, Beuys giunge ad affermare che al nocciolo dell'indagine gli oggetti non si rivelano poi così determinanti. Egli vuole, invece, riuscire a cogliere la fonte della materia, carpire il quid che le sta dietro. Sono proprio il dialogo, la comunicazione, il pensiero, le vere manifestazione di ciò che significa essere umano. Per poter rendere visibile la scultura sociale, dunque, Beuys agisce, sfruttando i suoi gesti per instillare un movimento anche da parte del fruitore. Infatti, ciò che desidera l'artista riguarda anche l'attivazione concreta dell'osservatore, il cui risveglio è uno degli obiettivi più rilevanti per la teoria di Beuys.

Purtuttavia, le sue performance mantengono un aspetto contraddittorio, poiché il ruolo giocato dall'audience resta relegato nella meditazione e nell'aspetto più rituale, senza essere giocato in primo piano. Si può notare come Beuys preferisca definire dei confini fisici tra sé e lo spettatore, limiti che impediscono alle persone di introdursi e modificare l'opera da un alto; dall'altro sono linee che delimitano un'area dove trova posto solamente l'artista, unica figura realmente capace di operare un cambiamento sul suo lavoro e anche sul pubblico, grazie alla posizione privilegiata che lo caratterizza.

Se la partecipazione è uno degli scopi di un'azione, può la mera osservazione dirsi sufficiente per rendere l'azione compiuta?

Si rende qui manifesta un'antinomia di fondo: Beuys crede fermamente che un cambiamento sociale sia possibile, ma sembra che sia lui a poter decider in che modo tale virata possa avvenire.

Nel Bureau of a Direct Democracy, l'artista propone una svariata moltitudine di questioni politiche, invitando alla partecipazione, offrendo esperienze, il tutto mentre lo status quo generale comincia a cambiare. Con questo espediente, egli si pone come veicolo per l'arte, e non il suo fine ultimo. La sua aspirazione si delinea esattamente attorno al concetto di artista come mezzo mediante il quale è possibile ritenere attuabile un cambiamento della società. Il suo approccio attivista dimostra quanto egli guardi maggiormente a una trasformazione sociale, rispetto a una variazione dell'arte e dell'estetica. L'utopia di Beuys riguarda la costruzione di un organismo sociale che possa funzionare e vivere come un'opera d'arte, evolvendosi e rivoluzionandosi.

Si passa, allora, da un contesto prettamente politico ad una sfera artistica, dove la base è costituita proprio dal bisogno di interrelazione e democrazia, che a sua volta rimandano a un'estetica relazionale.

Nell'immediato futuro la politica deve trovare i suoi presupposti e anche i suoi risvolti nell'artisticità (Bishop, 2006).

L'asserzione di Beuys sottolinea ancora una volta come il punto di partenza consista nella creatività umana, a sua volta espressione di una libertà. Da una tale condizione di libertà intrinseca, l'uomo si può identificare come un artista, un potenziale creatore che deve incanalare la propria energia per impegnarsi a partecipare nella vita attiva della comunità.

L'educazione aiuta l'uomo nel crescere alimentando tale convinzione, insegnandogli a distinguere lo spazio della libertà, che abbraccia ogni aspetto della vita, dove lo Stato non sia d'intralcio per la formazione. Nella visione di Beuys, il popolo così educato saprà gestire il potere e fare la cosa migliore per l'intera società. In tutto il processo ivi delineato, Beuys trova la connessione con il fare artistico.

Questa risposta all'incapacità politica, tuttavia, sembra un'alternativa condita con l'essere impegnati socialmente, la partecipazione attiva, ma nascosta dietro una speranza sociale. Gli sforzi artistici e utopici qui presentati, senza un concreto supporto politico (rivoluzionario) non sono più in grado di fare leva sulla società e sulla critica. L'estetica della relazione palesa la posizione instabile in cui è bloccata l'arte odierna quando si pensa come una congrua piattaforma per lo sviluppo dei legami. Si tratta di un'utopia, una precaria fermata il cui senso non risiede nell'oggi, ma in una speranza che un domani le cose potrebbero modificarsi. Beuys ha saputo esporre questo insieme di incertezze, di questioni irrisolte provenienti dal passato; uno snodo per tanti artisti che, venendo dopo di lui, hanno tentato di oltrepassare l'ostacolo o risolverlo.

1.3 Bourriaud e la genesi dell'arte relazionale

Il testo con cui si apre ufficialmente la stagione dell'arte relazionale viene dato alla stampa francese nel 1998, col titolo *Esthétique relationnelle*. Dopo una non così rapida traduzione in altri idiomi, il libro fa percepire immediatamente la sua portata innovatrice e di discussione.

Le tesi del critico francese prendono l'avvio dopo un'approfondita analisi dei comportamenti che egli nota si stiano diffondendo tra gli artisti del suo tempo, che

prendono sì materializzazioni diverse, ma si possono rilegare tramite un unico filo rosso. Quello della centralità dei rapporti umani.

Già nell'introduzione, Bourriaud denuncia quanto la reificazione dilagante nella società degli anni Novanta vada a intaccare principalmente proprio i legami più semplici, della quotidianità, che costruiscono pian piano la personalità di ciascun uomo. Il regno di una realtà calcolabile può essere vinto solo se queste relazioni cercano una via di fuga con metodi estremi, dandosi alla clandestinità e, forse, perdendo parte di ciò che le costituisce. Il mondo di oggi in cui a contare è solamente il profitto viene governato da menti che non hanno interesse alcuno per le relazioni, che invece devono essere delimitate in spazi standardizzati, dove poter essere sorvegliate costantemente. Così, questi legami non sono più caratterizzati da vera conoscenza e da scambio reale, si travestono di altro, vengono vissuti attraverso una visione spettacolare, filtrata.

Si intende allora quale sia il nodo che gli artisti tentano di sciogliere, cercando di creare ancora una volta delle connessioni col mondo, avendo a che fare con la pratica artistica, da sempre designata come luogo della mera rappresentazione.

Fin dalle prime pagine del libro, si evidenzia il fatto che il focus della dissertazione si stabilisca sul tempo del qui e ora, perché il fare artistico si evolve insieme alla società e all'ambiente di cui fa parte. Nell'oggi, infatti, trovano la loro linfa le opere che vogliono essere mattoni essenziali per aiutare gli uomini a comprendere come riuscire ad abitare il mondo in maniera proficua. Le opere non seguono più inutili utopie, ma ricercano un radicamento stabile nella realtà che le circonda. L'artista prende spunto da quello che vede intorno a sé, per poi conferirgli un significato nuovo capace di portarlo ad altre scoperte. La quotidianità si reinventa nelle mani dell'artigiano. Emerge così il carattere mutabile del fare artistico, fattore di cui un critico dovrà tener conto primariamente durante il suo lavoro.

Bourriaud continua la sua analisi andando a individuare le origini da cui ha preso vita la cosiddetta arte relazionale, intendendo con tale espressione semplicemente quell'arte che fa delle interazioni umane e del contesto sociale il suo raggio d'azione, preferendo questo orizzonte allargato allo spazio privato e autonomo.

Questo tipo di arte si è diffusa grazie a un capovolgimento sostanziale riguardante la nascita di una cultura urbana che ha incluso il mondo intero, in cui il modo di vivere la città ha finito coll'estendersi su ogni fenomeno culturale. La città è divenuta in breve tempo il luogo privilegiato per fare esperienza di prossimità, spazio dove si rende via via

più tangibile quella condizione che permette un avvicinamento tra gli uomini, proprio come affermava Althusser per opporlo allo stato di natura roussoniano, luogo che invece non si prestava affatto allo sviluppo di relazioni stabili. Il processo per cui l'incontro è divenuto un modo di agire assunto a realizzazione massima della civilizzazione ha coinvolto anche l'arte, che nel presente si trova, dunque, a creare opere corrispondenti a tale civiltà. Allora il cuore pulsante delle manifestazioni artistiche diventa l'intersoggettività, l'asse fondante viene dalla risultante fra le relazioni opera-osservatore, dalla condivisione e scoperta di un senso valido per la collettività.

Tuttavia, è possibile asserire come, in fondo, l'arte sia sempre stata fonte di relazioni. Prendendo d'esempio una mostra, è facile osservare che si assiste alla possibilità di dialogo in virtù del fatto che il pubblico possa vedere le opere, commentarle muovendosi in un unico spazio, al medesimo tempo. Mentre la televisione rinvia allo spazio del privato, e il cinema riunisca un gruppo davanti a figure monosemiche, l'arte si caratterizza per il suo essere forma facilmente condivisibile, in cui la partecipazione si fa strada tra i suoi attanti.

A questo punto, Bourriaud introduce un'espressione significativa per andare a delineare con ancora maggiore precisione quel tipo di arte su cui sta lavorando. Egli parla di opera d'arte come interstizio sociale, a sua volta riprendendo il concetto di interstizio usato per la prima volta da Marx, che si riferiva a quei fenomeni economici che riescono a eludere il capitalismo, come il baratto. Per il critico francese, l'interstizio si configura come un anfratto di relazioni che si iscrive nel sistema generale, ma portando con sé idee alternative di dialogo. Nel più vasto ambito del commercio, un'esibizione di arte contemporanea ha il proprio obiettivo nel dare vita ad aree libere che hanno ritmi diversi da quelli della quotidianità regolata. Vuole incoraggiare le persone a edificare relazioni avulse da schemi precostituiti, quegli stessi schemi costruiti dal sistema in nome di una presunta opportunità di scambio. Il progetto politico messo in atto dall'arte odierna trova un riscontro attivo nel campo delle relazioni, tentando ogni possibile approccio per problematizzarle e farle evolvere.

Concludendo questa declinazione materiale, Bourriaud denota che in fin dei conti, il fare arte resta sempre un'attività creata dagli uomini e pensata per essi, nella sfera del commercio, azione in cui finisce per ritrovare il suo significato di scambio.

È ancora Althusser a porre le basi per il pensiero di Bourriaud, quando parla di *materialismo dell'incontro* o *materialismo aleatorio*, pietra basale di tutta l'estetica

relazionale. Con ciò si vuole indicare la natura contingente dell'essere, da cui ne consegue il fatto che le vite umane sono tra loro legate da connessioni sempre storiche che impediscono una fine netta. Infatti, si rinnovano ogni qual volta sia il contesto a mutare, con i suoi interpreti e le loro strutture. L'avvicinamento da cui la relazione ha origine deve essere essenzialmente durevole, cosicché le parti che lo costituiscono possano edificarsi in una forma, il cui significato perdura nel tempo e fornisce nuove occasioni di vita.

Da qui, l'opera acquista lo status di esempio di una vita che permea ogni cosa, poiché ha la capacità di avvicinare elementi di soggettività unendoli tramite esperienze uniche. La forma dell'opera d'arte di cui si tratta non viene pensata meramente come qualcosa di materiale, ma va oltre, delineandosi come principio legante, elemento che unifica i punti di una linea.

Dove la linea è l'arte e i suoi infiniti punti le opere.

L'arte contemporanea ha ulteriormente sviluppato tale concetto dal momento in cui una forma oggi non è più qualcosa di chiuso e stabile: la forma è tale solo in riferimento a un incontro tra diverse identità che dialogando riescono a stabilire nuove interconnessioni. Ognuno può essere fautore di una forma quando mediante lo sguardo e il dibattito con l'Altro giunge a conferire una fisionomia a un elemento. Così facendo, l'artista dà inizio a una cascata di azioni. L'opera diviene una proposta, un progetto per condividere il mondo che abitiamo, e il fare dell'artista assume le specificità di un tessuto in cui i singoli fili non sono altro che i suoi rapporti con il mondo, capaci di far scaturire altre relazioni e altre ancora.

Se si considera la realizzazione di una forma come possibilità per incontri non ancora avvenuti, allora questa stessa forma può essere assunta come l'esternazione di un desiderio; per il medesimo discorso, anche ricevere tale immagine significa poter porre le basi per un dialogo. Disegnando una realtà sognata, la forma dona un orizzonte dal quale possono scaturire azioni e nuovi desideri dell'astante. Nell'istante in cui c'è un soggetto che presenta un qualcosa a un altro volto e questo secondo soggetto è poi in grado di restituirlo secondo i suoi schemi, allora ciò che è appena avvenuto si denomina come scambio. L'intersoggettività si è elevata a fondamento ultimo della pratica dell'artista.

A fare da legante con il fattore della partecipazione si può annoverare anche il concetto di transitività: come si è già sottolineato, ancora Duchamp insisteva sulla questione che

lo spettatore fosse essenziale al fine di comprendere un'opera, e dopo di lui Godard afferma che soltanto in due è possibile fare un'opera. Ecco che sembra che la presenza dell'Altro sia un tratto imprescindibile nel corso della creazione dell'immagine.

Così facendo, l'opera diverrebbe un oggetto relazionale, area preposta alle negoziazioni tra infiniti interlocutori. In una simile ottica, Pierre Bourdieu ritiene corretto denominare il mondo artistico luogo di connessioni obiettive tra entità essendo per sua natura sociale, presentando posizioni collocate su piani diversi, che per tale conformazione, sono portate a lottare, confrontarsi e condividere.

Da tale lettura possono discendere molteplici ramificazioni, tra cui l'interessante esempio riportato dallo stesso Bourriaud riguardante il Cercle Ramo Nash. Per questi artisti, l'arte è soprattutto cooperativa, un sistema in cui ogni azione avrà conseguenze sull'intero gruppo; ma l'arte è anche porosa, dove sono le relazioni tra essa e gli altri ambiti di produzione a farla proseguire nel suo sviluppo.

Nella crescita della suddetta arte, ormai da tempo si può dichiarare che sono nate alcune forme figlie, prodotti specifici di artisti che incentrano il loro lavoro attorno alle sfaccettature che i rapporti umani possono assumere.

La funzione di ritrovo sta alla base di ogni manifestazione relazionale, per la quale non è più importante espandere i propri limiti, ma riuscire a valutare la propria abilità di resistenza nel vasto oceano del sociale. Perciò acquisiscono rilevanza quelle connessioni che l'arte sa intraprendere con ciò che si discosta da essa, ben lontane dalle vecchie grandiose utopie rivoluzionarie, ma più prossime a utopie del quotidiano, capaci di insediarsi negli interstizi della società.

Se ben compiuta, l'opera d'arte non si esaurisce nella sua mera presenza fisica, ma estende il suo influsso tra le persone che ne entrano in contatto, conducendole sulla via della comunicazione, del sentirsi in sintonia. Si attua un vero e proprio sistema di negoziazioni, che si svolgono all'insegna di una trasparenza, in quanto l'opera esibisce il lavoro umano che l'ha generata, l'istanza creatrice che le dona la sua attinenza con l'oggi. I gesti messi in atto dall'artista, inventati o disegnati seguendo un processo libero, rientrano nel soggetto stesso dell'opera.

Altra connotazione degna di nota risiede nella purezza funzionale dell'opera, vale a dire che essa non nasce con una specificità definita e proprio per tale motivo questa sua natura la rende funzionale ad abitare infinite vesti, votandosi fin dal principio al dialogo e allo scambio. Nessun prezzo può essere stabilito per regolamentare suddetto commercio,

nessun parametro condiviso. Il baratto si configura unicamente a partire dall'oggetto del contendere.

Ciò che produce il fare artistico, dunque, è una previsione di futuri nessi tra il mondo e i suoi abitanti.

Anche tra artisti, il linguaggio di condivisione non si basa sulle forme utilizzate per esprimersi, che seguono percorsi ed esperienze alquanto singolari e diversificate, ma riguarda l'orizzonte teorico entro cui agire. Il cuore dell'estetica relazionale è abitato dalla prossimità, aspetto esemplificato prima di tutto attraverso l'avvicinamento dell'opera al pubblico, anelando alla sua compartecipazione, al confondersi tra di essi. Se negli anni Ottanta, i personaggi del mondo artistico si sono concentrati prevalentemente sul lato visivo del loro operato, gli anni Novanta hanno visto senza dubbio il prevaricare della ricerca del contatto, della volontà di esperire con la fisicità. L'immediatezza fa da padrona nelle loro opere.

Bourriaud precisa più volte nei suoi scritti che la sua arte relazionale non è, però, la ricomparsa sotto nuove spoglie di un qualche passato movimento artistico. Trattasi, invece, di qualcosa di nuovo, che parte dall'analisi del presente, e nell'oggi radica la propria convinzione che l'intersoggettività sia il motore di un'arte buona. Un'interazione vista non come qualcosa di collaterale, da aggiungere in allegato all'opera, ma l'inizio da cui far scaturire l'azione, l'apertura donde il significato si riempie e conquista nuove prospettive.

Tali opere costruiscono situazioni spazio-temporali in cui le esperienze personali vengono condivise, tentando approcci liberi dalle sovra strutture preconfezionate; si creano momenti critici, dove la convivialità si disperde tra i partecipanti, che attivamente si impegnano costruendo modelli alternativi per comunicare ed esprimersi. L'utopia si incanala nella quotidianità, tra i gesti semplici, prendendo forma nel qui e ora. L'artista ci invita a impiegare le nostre forze per generare legami solidi con chi ci sta accanto, piuttosto che sognare un domani migliore. L'età aurea non sta nel futuro, ma può diventare realtà adesso, se la società si dimostra capace di comportamenti corretti, sviluppando esistenze feconde e flessibili.

Sembra necessaria ora una precisazione: gli artisti che lavorano sul piano delle relazioni non fanno dell'immaterialità la loro prerogativa, le loro opere non vogliono essere elevate a modelli universali, che abitano i cieli della perfezione e si rendono intoccabili da ogni accusa terrena.

Il nucleo di tali lavori resta fisso negli oggetti, parte imprescindibile del linguaggio adoperato in quest'arte. Se si vuole comprare un'opera di tale categoria, si finisce col possedere un oggetto che riunisce in se stesso il legame che ha col mondo, determinando di conseguenza anche i rapporti che nascono da tale relazione.

Si può parlare sì di immaterialità, ma in senso relativo, non certo per seguire una causa militante: ovvero, attraverso le opere che fioriscono negli anni Novanta, gli artisti mettono in luce i processi che conducono alla produzione di oggetti, visti non come fine limitata, ma come evento carico di senso che saprà espandersi altrove.

Gli effetti di codeste azioni non devono essere immaginate nel breve termine, la cui meta si esaurirà presto. Anzi, il suo obiettivo è creare un significato la cui condivisione sappia evolversi nel tempo, cambiando forma e incontrando nuove sfide.

A tal proposito, Bourriaud riporta come esempio l'artista cubano Felix Gonzalez-Torres. Tutto il suo lavoro appare denso di comunicazione, voglia di raccontare la propria vita ma da una prospettiva particolare, bicefala. La coppia che si fa testimone fin dal principio di una coabitazione, una convivialità vissuta per ognuna delle sue possibili flessioni, amore, malattia, separazione, solitudine che è assenza dell'Altro, parità melodica, inclusione l'uno nell'altro. Un artista che ha saputo mettersi in gioco difendendo e diffondendo la sua idea di arte come intersoggettività, valorizzando le emozioni in quanto veicoli dai segni tangibili ed eterni, ma che ha anche radicato il suo operato nelle contraddizioni del mondo, analizzando i modi produttivi laterali di stilemi e reificazione. Punto di snodo dell'intera produzione del cubano e di molti altre menti che gli faranno da eco resta la volontà di abbracciare colui che riceverà tale opera.

L'occhio pone sotto la lente la voglia di democrazia che inaugura questa stagione artistica, all'insegna dell'evolversi di performance e lavori ideati per favorire la partecipazione di micro collettività, che andranno generandosi solo al momento dell'esposizione. La quotidianità di cui si rivestono le opere le unisce con un filo diretto ai fruitori, mettendosi sullo stesso piano, invitandoli a interagire, a contaminare lo spazio e le cose con le proprie intime singolarità, realizzando un concerto in dialogo col mondo.

Spazio e tempo cambiano posizione, dal momento che la relazione con l'opera crea una durata, e non un'area entro cui agire. Quel tempo, allora, diviene un utile strumento per comprendere, per tentare di andare oltre la semplice contemplazione e decidere nel concreto quale via adottare per essere incisivi nella realtà.

Gonzalez-Torres ben si presta per evidenziare un'altra questione relativa all'arte contemporanea, inerente al tentativo reazionario di tornare a includere la bellezza nei canoni proposti dagli artisti. Ogni suo lavoro appare profuso da una delicatezza che avvolge gli oggetti, un'armonia votata alla semplicità, sintomo di valore morale ed estetico insieme. Il suo è un insistere sulle emozioni provenienti dall'inconscio, senza prendere d'assalto l'occhio, aggredendolo con un eccessivo impatto visivo. Potrà sembrare un gioco fin troppo banale quello messo in atto dal cubano, semplicistico.

Il suo ultimo obiettivo, però, si concentra sull'orchestrazione di questi semplici sentimenti, riunendoli e guidandoli per aiutare l'osservatore a scovare nuovi significati dentro l'opera e dentro la propria persona.

Dopo una dissertazione inerente agli sviluppi tecnologici che prendono piede durante gli ultimi anni del millennio, Bourriaud si dirige verso la conclusione del suo libro confrontandosi con il pensiero di Felix Guattari. Filosofo, psicanalista e politico francese, viene introdotto in Estetica per discuterne le idee legate al mondo artistico.

Per lui, l'arte era non tanto una categoria della mente, ma un vero materiale vivente capace di generare un processo di mutamento, elemento anche terapeutico (a stregua del suo lavoro psicologico), funzionale a supportare la soggettività al fine di farla uscire dai meccanismi di alienazione causati da una soverchiante massificazione.

A ciò può essere ricondotto il tema centrale della ricerca di Guattari, la soggettività appena citata, che una volta presa di mira, è stata sottoposta a eviscerazioni, ricostruzioni, modifiche. La soggettività lega arte e psicanalisi in quanto modi diversi di produzione di essa. L'arte viene a configurarsi come processo di semiotizzazione non-verbale (Bourriaud, 2010), quindi non più come un'entità scollegata dai processi produttivi generale: se la soggettività punta in extremis a un tentativo di identificazione, allora il fare artistico sembra divenire un ottimo campo di prova per giungere alla meta, in grado di proporre modelli per il genere umano intero.

Ciò che sembra offrire Guattari, dunque, è una visione molto diversa da quanto si potrebbe inizialmente immaginare: egli sta parlando di una soggettività completamente de-naturalizzata, poiché non esiste nulla di altrettanto progettato, accurato, rifinito.

I metodi innovativi di soggettivazione possono essere assimilati all'operato dello scultore che, sfruttando la materia prima, inventa nuove curve e forme. In tal senso, l'analogia con l'arte si delinea dove risiede l'abilità dell'uomo nell'edificare strutture molteplici all'interno del sistema delle ideologie collettive.

Guattari vuole portare lontano da tutti questi rigidi schematismi la soggettività, che dal suo punto di vista si caratterizza invece come un qualcosa di caotico: il coacervo di condizioni che conducono un'entità singola ad aprirsi in quanto entità precisa e consapevole del proprio sé davanti ad altre entità parimenti formate, creando spazi di prossimità e interrogandosi su di essi.

Ecco che appare tale elemento caotico, ovvero l'avvicinarsi all'Altro, che stabilisce in prima istanza il bisogno di una definizione non univoca, ma basata sulla differenza. La soggettività perde senso se in posizione isolata, esiste unicamente attraverso la presenza di una pluralità, una rete di connessioni.

Guattari continua parlando di un "artista-operatore", che si evolve grazie a una serie di scambi, flussi tra persone e opportunità, sviscerando il concetto di artista come genio creatore, torre ineguagliata che tutto può, che firmando le proprie opere lascia un segno indelebile del sé. Proprio questo segno, però, limita un'area molto ristretta, dove di relazioni e incontri non c'è traccia, e l'artefice muore reificato. La soggettività del francese non conosce confini pre determinati da un dominatore in grado di giudicare. Tradotto in termini artistici, questo elimina il concetto di stile, aspetto che in un primo contraddistingueva il lavoro di ciascuno.

Nel progetto pensato dal filosofo, alla reificazione dilagante messa in atto da questo tipo di soggettività fa da contraltare un modello in cui essere coinvolti in procedimenti di eterogenesi. Qui si fonda il pensiero dell'*ecosofia* mentale propugnato da Guattari, in cui far espandere universi flessibili, che sviluppano la qualità della differenza in se stessi in primis, e poi la condividono con la società. Il cambiamento ecologico previsto per la soggettività costituirà la base per una futura trasformazione delle strutture sociali, aspetto che connette il pensiero di Guattari a molte altre avanguardie del medesimo periodo.

Fin dai dadaisti, i situazionisti, i surrealisti, vi era l'idea comune che se si voleva operare un rimodellamento radicale nei sistemi produttivi, tale mutazione doveva investire parimenti le sovrastrutture ideologiche.

Quindi anche la novità ricercata da Guattari, sotto gli aspetti del mentale, sociale e ambientale riuniti dal sigillo estetico, risponde all'eco diffusa delle utopie artistiche novecentesche. A questo punto, il paradigma estetico come lo visualizza lui deve inoltrarsi in ogni ambito del sapere, in modo da diffondere il virus dell'incertezza portata dalla creatività. Solo così si potrà giungere a una ricomposizione della soggettività.

A riprova del legame tra l'arte relazionale e il pensiero di Guattari, bisogna specificare che dalla prospettiva di quest'ultimo, l'opera d'arte rimane un oggetto a metà, parziale, che può svilupparsi soltanto il riferimento a un'azione che potrebbe essere portata a compimento dal senso attribuitole da colui che osserva. Trattasi di un gesto quasi inconsapevole di transfert, che dall'artista viene riposto nelle mani del fruitore, un gioco di scambi che dona all'opera quella fluidità utile per durare nel tempo e per inserirsi senza ostacoli nell'esistenza di chi ne usufruisce. In siffatta ottica, l'arte diviene uno strumento per comprendere il mondo.

Cercando di venire a un punto di tutta la dissertazione, la meta di Guattari si identifica nella pratica dell'ecosofia, un ensemble che riunisce sotto l'egida etico-politica il sociale, l'ambiente e naturalmente la soggettività. Proprio quest'ultima è stata la maggiore vittima negli anni del capitalismo imperante, in cui si sono venuti a creare vuoti dell'esistenza apparentemente incolmabili. Per l'ecosofia il nodo cruciale è inquadrato nella ricostruzione di tali terreni, creando nuove reti comunicanti e interdipendenti dove l'arte odierna può assumere un ruolo di primo piano.

Per la sua innata caratteristica di campo ibrido, disposto a contaminazioni ed esperimenti, l'arte si presta infatti a divenire uno spazio privilegiato nella ricerca di soluzioni alternative.

In fin dei conti, Bourriaud analizza gli artisti che gli stanno accanto vedendo in loro un'unità che si incarna nella loro costante ricerca di interazioni mediante le loro opere, opere che abbisognano di un Altro per evolversi, di una comunità con cui crescere. L'unicità di questi lavori diventa un'antitesi forte al proliferare di fenomeni di massa che tendono all'individualismo: per il fatto di essere singolari e irripetibili riuniscono attorno a sé una collettività inaspettata, che grazie all'evento impara a riconoscersi come un insieme, sviluppando un'alternativa. Lo spettatore diventa parte di un processo, si identifica per l'utilizzo che fa degli oggetti, con i suoi gesti.

In riferimento all'arte di Tiravanija, il critico afferma che è opportuno osservare i suoi lavori da una prospettiva tonda, che sappia unificare i diversi elementi che li compongono. Allora, le cose che il visitatore può manipolare, l'impronta data dall'artista e le conseguenze che questi due elementi producono sono il vero nucleo. Non tanto la convivialità dunque è il punto cruciale per Tiravanija, quanto ciò che è in grado di creare.

1.4 Gli sviluppi di Claire Bishop

Oltre a Bourriaud, un'altra eminente figura si fa presto largo tra la folla di curatori e pensatori moderni, cosciente delle proprie idee inerenti all'avanzata instancabile della suddetta arte. Critica londinese, Claire Bishop a partire dai primi anni Duemila non esita a dar voce alle proprie riflessioni, che fin da subito susciteranno reazioni contrastanti, a causa della loro perentorietà e del loro andare contro corrente.

Nel 2006 riunisce parte del suo pensiero in *Participation*, includendo una cospicua cornice teorica e alcuni scritti degli artisti su cui concentra la sua analisi. Le domande riguardano il rapporto tra l'arte e la democrazia contemporanea, i limiti di un'estetica rivolta al sociale nel mondo dell'arte, la valenza della partecipazione.

Fin dalle prime battute della prefazione, Bishop introduce tre elementi come perni entro i quali si snoda tutto il pensiero sviluppatosi dagli anni Sessanta in poi che invitava a un'arte più partecipativa. Attivazione, comunità e paternità. In riferimento a quest'ultimo, si intende guardare a un autore che non vuole controllare in maniera maniacale ogni singolo aspetto del proprio lavoro, per lasciare spazio a una creazione maggiormente condivisa. Fatto che, se da un lato sembra essere un sintomo di volontà democratica, dall'altro riguarda anche la possibilità di ottenere più imprevedibilità ed essere più rischiosa.

Il meccanismo di attivazione dell'osservatore è secondario per il critico, in quanto il cuore della questione risiede per lo più nella dimensione strettamente sociale della partecipazione, che, insieme al tipo di produzione collaborativa, mira a un'evoluzione di un modello sociale egualitario, dove non sono previste gerarchie e giochi di potere. Il che conduce al terzo punto.

In seguito alla sua analisi, ciò che percepisce Bishop è la presenza di un declino in seno alla comunità, alla responsabilità che da essa ne deriva. Per lei, dunque, tra gli obiettivi che l'arte relazionale fa propri vi è anche il desiderio di ripristinare saldi rapporti mediante una rinnovata formulazione collettiva delle questioni rilevanti per l'essere umano. Riscoprendo insieme ciò che contraddistingue l'umanità.

Tra gli svariati contributi che vanno a delineare il panorama teorico delle riflessioni di Bishop, un importante punto di partenza è senza dubbio il supporto di Umberto Eco, grazie alla sua discussione di arte come *opera aperta*.

Nel medesimo scritto del 1962, egli parla di un'opera che si configura come un sistema vivente, unico e irripetibile perché chiuso e compiuto, ma capace di essere simultaneamente anche aperto, disponibile alle numerose interpretazioni e sollecitazioni provenienti dall'esterno. Suscettibile sì, ma non al punto che ciò possa interferire in maniera integrale con la sua intima essenza. Ciò fa dell'opera un soggetto inestimabile, in grado di mutare forma in base al caleidoscopio prospettico cui viene sottoposta.

Tale dinamica si esemplifica nel momento in cui un'opera, creazione finita di un certo artista, pensata e realizzata secondo il suo specifico disegno, entra in contatto con gli occhi di un terzo personaggio. L'osservatore ha una sensibilità che gli è propria, che lo contraddistingue, mezzo che gli permette un accesso privilegiato verso l'opera.

L'accesso è un insieme di stimoli a cui il fruitore risponde per poter esperire l'opera attraverso il suo senso, la sua ottica particolare, che dà origine a una comunicazione specifica, donando all'oggetto la sua valenza estetica proprio in relazione alle molteplici visioni che incontra.

Il dato fondamentale è impedire che sia un'unica opinione a sovrastare tutte le altre. Consapevole delle possibili declinazioni di una simile dinamica, l'abilità dell'artista gli concede di guardare al lato aperto del suo lavoro non tanto come una mera imposizione dettata dalla natura stessa dell'opera, ma come un procedimento di produzione attivo e positivo. Si vuole dischiudere l'opera d'arte così da facilitarne l'avvicinamento con l'osservatore, che metterà poi a disposizione la sua singolare gamma di emozioni e capacità per rendere irripetibile quell'incontro.

Tuttavia, arrivando a questo punto, Bishop evidenzia un punto critico. Quando un osservatore si approssima all'opera ne scaturisce una performance in sé completa e definita, ma contemporaneamente l'opera si priva di una parte di se stessa, poiché non riesce a mostrare insieme anche le altre interpretazioni che ne costituiscono l'essenza. Sembra tornare utile, allora, un'altra definizione che Eco fornisce, ovvero quella dell'opera in movimento: una struttura fisicamente incompiuta, come lo sono le sculture aeree di Calder, che di volta in volta danno forma allo spazio per occuparlo sempre in modi differenti. Opere che si presentano continuamente rinnovate agli occhi dello spettatore. Questi lavori sono sì mobili, ma ciò non presuppone la presenza di un progetto amorfo alla base, un invito indiscriminato aperto a una partecipazione distratta e fugace. Piuttosto, si tratta di una sollecitazione presentata al fruitore dallo stesso artista, un vero e proprio compito da portare a termine. Ciò nondimeno, non si può ancora parlare di opera

nel suo senso stretto. Il carattere dinamico e aperto viene fornito da un'ampia gamma di altre compartecipazioni che si inseriscono nella già pulsante essenza dell'opera.

È necessario individuare tale cornice poiché in Occidente la tradizione estetica da sempre ammette l'opera come un prodotto di un'individualità particolare che può subire modificazioni da parte di agenti esterni, pur preservando nell'intimo un nucleo eternamente connesso al suo fautore. Eppure, l'opera non si può sottrarre al suo fato: nascendo dal disegno di una mano, resterà poi disponibile a innumerevoli incontri che le porteranno nuova vitalità e altri colori. Un'apertura completa.

Si può pensare all'opera d'arte come al risultato di un gesto da poco terminato: in un'ottica simile, però, il lavoro conserva in ogni caso infiniti significati nella sua limitatezza, che vanno a costituire sì un intero, quando anch'essi portano con sé una totalità che sanno donare secondo la loro collocazione. In questo modo si instaura una dialettica vorticoso tra i colorati modi di osservare il mondo tipici dell'artista e quelli rivelati dal suo lavoro.

Questo dialogo reciproco permette a una data prospettiva di manifestarsi in tutto il suo carattere specifico e personale solo quando viene colta nella sua caleidoscopica essenza. D'altra parte, quel medesimo singolare punto del lavoro può presentare la pienezza dell'opera ma sotto un'altra sfumatura se viene in contatto con un'angolatura fresca, portatrice di nuova vitalità.

Da tutto questo schema si può determinare un fatto incancellabile del lavoro svolto dall'artista, la sua precarietà. Ogni opera resta un elemento provvisorio nella strada intrapresa dal suo artefice, un cammino che ricerca la profondità, un più alto grado di comprensione. Tuttavia, questa peculiarità non deve essere letta come un qualcosa di intrinsecamente negativo, poiché è un fattore che pone ogni opera sul medesimo piano, cosicché ognuna possa sviluppare in parallelo alle altre il proprio significato e la propria ricerca, senza negare l'essenza delle altre (Bishop, 2006).

Ecco allora che la poetica dell'opera aperta riconosce in questo modo di essere e di fare un'attitudine che ben si adatta alle tendenze artistiche contemporanee. È una poetica che fa muovere nuovi rapporti e percezioni, conferendo uno status diverso che si delinea tra il prodotto artistico, il suo creatore e il pubblico; scommettendo su nuovi metodi comunicativi tra la contemplazione dell'opera e il suo scopo-utilizzo.

Un secondo contributo oltremodo rilevante nell'analisi di *Participation* lo si legge negli estratti di Rancière. Attraverso i suoi saggi inerenti alla concezione di cosa sia la partecipazione, egli introduce la nozione di “*spectatorship*” (spettatorialità), indicandola come la condizione a cui l'essere umano è abituato. Ognuna delle nostre azioni si riconduce a un comportamento da spettatore, in cui a ogni nuova immagine ne viene associata a una già precedentemente esperita, sognata. Proprio per questo motivo, non si può indicare qualcuno che goda di una posizione più privilegiata rispetto a qualcun altro, si è alla pari.

Rancière parte dal binomio attivo-passivo per parlare di un'inesatta divisione tra coloro che sono abili e coloro che non lo sono, cosa che evidenzia una apparente disuguaglianza nella società. Di contro, il filosofo ritiene che il tratto essenziale dell'emancipazione possa essere scovato nell'uguaglianza, esemplificata dalla capacità che ogni essere umano ha di interpretare a suo modo un lavoro artistico. La connessione di tale affermazione col dato spettatoriale può essere ritrovata notando che, da interpreti consapevoli, ogni osservatore diventa così capace di creare la propria unica traduzione, che a sua volta porta ricchezza alla politica partecipativa.

Così facendo, la separazione del pubblico in attivo e passivo verrebbe a mancare, poiché ognuno saprebbe contribuire in modo irripetibile. È dunque la distanza che vi è tra l'opera e il pubblico la misura del potenziale di riuscita dell'opera stessa, e non più un punto debole e scomodo. Proprio negli scarti Rancière discerne lo spazio per una possibile creazione di esistenza dello spettatore, processo valido parimenti al contrario: è lo stesso spettatore che sa come creare fratture e interstizi.

Ecco che queste incrinature sono i luoghi adibiti al soggetto, che si configura sempre più come un essere-insieme, un essere-tra.

Rancière riformula la domanda di partenza (cosa voglia dire essere uno spettatore), chiedendosi infine cosa possa essere-fare-divenire lo spettatore. Cerca il potenziale dello spettatore, liberandolo dalle catene di una logica della passività, in favore di una valorizzazione della sua comprensione delle percezioni. Il tutto in un quadro di alterazione degli schemi spazio-temporali che finora dividevano la realtà. Ci si trova di fronte a un momento in cui l'artista diventa un maestro ignorante, che non insegna ai suoi allievi ma comanda loro di avventurarsi nella foresta di immagini e significati.

In tal modo, lo spettatore viene condotto a scovare da sé la propria conoscenza, districandosi verso l'emancipazione. Essa prende l'avvio quando lo spettatore diventa cosciente che il guardare è un'attività capace di variare il senso delle cose, raggiungendo

l'apice solo all'aprirsi di una situazione di dissenso, dove si manifesti un disaccordo nella visione della realtà. Questo procedimento rende necessaria la presenza di un medium come strumento utile a mantenere intatta la distanza tra insegnante e studente: l'opera d'arte.

La pedagogia così rivoltata dà voce all'emancipazione, indicandola come un processo che ha posto fine alla divisione tra la società e la verità a essa relativa. Tuttavia, sembra anche che avere il controllo sulla verità non sia del tutto positivo, poiché c'è il rischio di trasformare codesta padronanza in qualcosa di oppressivo.

Se da un lato, l'arte può manifestarsi come lo strumento privilegiato dalla politica per marchiare le proprie azioni sotto una stretta bandiera onnicomprensiva, dall'altro potrebbe diventare il vettore latore di emancipazione politica, come prefigura la pedagogia propugnata dal francese.

In un simile scenario, allora, un'opera artistico-politica risulta capace di sospendere le conoscenze della comunità e dell'artista, per favorire un riassetto del senso comune da ambo le parti. L'estetica della politica e la politica dell'estetica devono essere in continua comunicazione e l'una non può soverchiare l'altra, pena la perdita della possibilità emancipativa, che assicura l'arte: essa lascia in sospeso, o indeterminato, qualunque nesso tra la redistribuzione del sensibile che nell'opera è all'opera e gli effetti che essa produce sullo spettatore. Per riuscire ad adempiere al suo compito, l'arte deve spogliarsi della sua veste inclusiva, portatrice di un sapere consolidato che non può essere scalfito, privilegiando la sua peculiare apertura al possibile.

Rancière prosegue il suo ragionamento affermando che l'arte relazionale sia rivolta alla produzione di cose tangibili, così come incontri tra le persone, situazioni che operino nell'ottica di avvicinamenti, nuove prossimità tra diverse entità.

L'imperativo che l'arte deve fare proprio, dunque, non riguarda più l'aumento delle cose, degli oggetti, ma la diminuzione di legami, di comunicazione. Compito dell'artista consiste nel risanare questa debolezza, come un sapiente artigiano che si prende cura delle piccole cose che rendono così prezioso il suo operato.

Il filosofo sembra essere molto duro dichiarando che quello che la società odierna ha perso non è solamente la civiltà e i modi in cui si dispiega, ma cosa ben più drammatica il profondo senso di appartenenza a un unico mondo, la consapevolezza di essere coabitanti, di intrattenere legami con i vicini e anche con le cose di questo mondo. Inoltre, la società di oggi pare essere attorniata da una serie di paradigmi estetici incongruenti tra

di loro. Tale fatto è basilare, non è semplicemente la conseguenza di un'era cosiddetta postmoderna e questa sospensione estetica può essere osservata sotto due punti di vista. L'aspetto unico dell'arte è connesso con l'assimilazione delle sue particolari peculiarità alle forme di esistenza e alle politiche attuabili.

Bisogna appurare, d'altra parte, che suddette politiche sono realizzabili in maniera completa soltanto abolendo la singolarità tipica dell'arte, o quella della politica o entrambe. Tale alternanza senza fine conduce a reazioni diverse. Chi guarda con melancolia verso un mondo pieno di ricchezza portata dall'arte, tradita poi da intromissioni politiche e commerciali. Chi, invece, si dice più consapevole rispetto alla limitata azione che l'arte è in grado di esercitare sulla società.

Ci si trova così di fronte a un paradosso. Potrebbe essere la stessa politica (deficitaria nel suo interno) a interpellare l'arte (altrettanto incerta dal punto di vista politico), chiedendole di intervenire in modo più pragmatico. Sembra essere stata proprio la politica il colpevole di aver fornito all'arte il suo lato politico, privandola dei luoghi pubblici in cui mostrarsi per esempio. Sentendosi offesa, l'arte ha reagito a queste provocazioni, facendosi carico di nuovi meccanismi, di altri obiettivi. Il punto a cui si è oggi arrivati consiste nell'afferrare da che parte l'arte deve dunque rivolgersi (Bishop, 2006).

Dopo questa corposa sezione relativa alla cornice teorica, che viene scandagliata a fondo da prospettive differenti, nella seconda parte di *Participation* Bishop si concentra sulle figure di alcuni artisti che, secondo la sua linea di pensiero, possono chiarire concretamente tali idee. Da una parte, ci sono figure che hanno segnato in maniera indelebile gli anni del cambiamento radicale avvenuto in arte dagli anni Sessanta in poi, personaggi come Allan Kaprow, Guy Debord e Joseph Beuys, il cui lavoro aveva risentito di una vasta gamma di interpretazioni, di cui tanto si era già discusso. La maggior parte dell'attenzione del critico, tuttavia, cerca di aprire nuove porte e nuove strade per la sua riflessione, andando a scovare il pensiero di artisti finora meno indagati, provenienti dai più diversi retroscena e sfondi internazionali.

Tra i primi, due artisti sudamericani vengono presentati nel libro, insieme. Helio Oiticica e Lygia Clark, infatti, durante le loro carriere hanno sempre condiviso un profondo dialogo riguardante le loro pratiche e le loro idee. Per entrambi, *vivências* è una parola fondamentale: significa esperienza vera, concreta, in cui la fisicità del corpo è presente nella sua interezza, in modo davvero autentico, così da poter essere libera da qualsiasi traccia di ideologia e teoretica, per vivere nel presente, nell'immediato.

Innanzitutto, Oiticica delinea una condizione diventata fondamentale per lui, quella della marginalità, vista non negativamente, ma come condizione privilegiata, una mancanza di spazio sociale dove l'artista riesce, però, a ritrovare la totalità di se stesso come essere umano e a sentirsi parte di un mondo nel senso più completo. Non parte di un gruppo, di una cerchia, perché il processo diventa totale, puntando alla totalità dell'esperienza umana.

In risposta a ciò, Clark esprime anch'essa tutto il bisogno del corpo umano per le sue ricerche, così come degli oggetti che fanno parte delle sue opere. Sembra essere restia a dover sottostare a etichette e confini teorici, professa semplicemente la sua intrinseca volontà in quello che persegue attraverso la sua arte, con le modalità e i mezzi che sente propri.

Quando discutono della questione della partecipazione in sé assumono un punto di vista davvero unico: si parla di deflorazione che avviene per mano dello spettatore sull'artista come un fatto drammatico ma al tempo stesso inevitabile, in quanto l'artista nel momento in cui agisce è ben consapevole di essere presente in prima persona, di non avere scampo in un certo qual modo. Da parte dell'artista, poi, sembra esserci il desiderio di uccidere questo fruitore, compiendo un atto liberatorio, di rinascita, che in sé diventa una cosa buona, poiché va ad alimentare una dinamica ancora più interna alla relazione.

Per entrambi, l'estetizzazione avvenuta sul problema della partecipazione per volontà di numerosi teorici è una questione che non esiste, dal momento che tale partecipazione resta una cosa viva, esperita da ogni singolo soggetto in maniera così diversa da vietare alcuna definizione, cosa che nemmeno l'artista può stabilire, immerso com'è nel suo agire.

Le loro opinioni sono parecchio estreme, in quanto difendono l'impossibilità per chiunque di giudicare le opere e tanto meno il pensiero di un artista, che fa quello che sente provenire dal proprio interno con un senso di sperimentazione, non di assolutezza; non accettare passivamente sembra dunque diventare più rilevante dell'accettare ogni cosa.

Clark sottolinea fermamente di credere nello scambio che intercorre durante una performance: se l'artista è colui che propone, il pubblico da parte sua ha le capacità per raccogliere ciò che gli viene proposto. Per lei, ogni cosa è collegata e il suo modo di vedere la partecipazione si traduce in un baratto costantemente aperto. Sta nell'apertura la caratteristica più cruciale dell'intera questione. L'artista non potrà mai essere certo di

cosa perverrà al pubblico-autore, i suoi sono segnali che vengono lanciati e acquistano senso solo nell'istante in cui vengono catturati.

Clark adotta una metafora davvero significativa, a ben vedere. Parla di un pozzo, dal cui interno proviene un suono che nasce non dal pozzo-arista stesso, ma da qualcuno che, dall'esterno, ha gettato una pietra e quel suono l'ha prodotto insieme al pozzo stesso. L'esperienza della deflorazione di Clark si configura diversamente rispetto a quella di Oiticica, poiché non è lei a subire l'atto, ma la sua proposta artistica in se stessa.

Così facendo, gli osservatori distruggono ciò che lei aveva creato, togliendole qualcosa e costringendola a cominciare nuovamente la costruzione di qualcosa di diverso. Più aumenta la sua produzione, più si espande la possibilità di partecipazione, nella speranza che arrivi qualcuno a colmare e comprendere il suo operato. Clark afferma con durezza che ogni qual volta si propone di entrare in contatto col pubblico attraverso uno scambio interpersonale, in realtà finisce col perdere una parte di se stessa, compiacendosi della possibilità di una comunicazione. Questi momenti, sebbene la investano in maniera feroce, violenta, col passare del tempo se ne vanno anche più velocemente, come se lei fosse riuscita a sviluppare un antidoto per queste occasioni.

Si comprende come la sua idea di partecipazione guarda oltre la mera creazione di legami o la manipolazione di oggetti: si potrebbe definire meglio come un rituale biologico, dove si assiste a un arricchimento senza confini, nella crescita delle connessioni tra le persone, che alimentano anche nuovi livelli di comunicazione. L'essere aperto diventa condizione sine qua non per prendere parte a un atto concreto di dialogo corporeo, che da soggetto a soggetto dilaga verso una totalità formata non più da punti isolati, ma da ponti che uniscono sponde diverse dello stesso percorso.

Altro artista centrale per le osservazioni di Bishop è certamente Rirkrit Tiravanija. Egli gioca con l'introduzione dell'elemento nutritivo (la prima esibizione del *pad thai* è del 1990 alla Paula Allen Gallery a New York) in posizione privilegiata nel suo lavoro, che diventa un mix di una rielaborazione dell'arte concettuale in chiave partecipativa. La galleria dove ha luogo questo pasto aperto a tutti non ha più l'aspetto di uno spazio espositivo, si abbandona allo scopo che è nelle intenzioni dell'artista, si lascia modellare. Alle teorie e alle definizioni prevalgono dunque gli odori, i colori, i sapori, le parole che vengono scambiate tra le persone del convivio.

Si legge qui una volontà di resistere a ogni artificio, imponendosi contro un'inefficace messa in scena di un qualcosa che reale non è.

Lo spazio diventa malleabile nelle mani di Tiravanija anche quando ricrea il suo appartamento in un'altra galleria (1996, esibizione al Kölnischer Kunstverein), lasciando accessibile il sito senza sosta per tre mesi (ventidue ore al giorno, sei giorni alla settimana, a causa delle restrizioni imposte dalle leggi tedesche) in cui ognuno poteva usufruirne secondo i suoi bisogni.

Untitled in parenthesis tomorrow is another day è il non-titolo assegnato dall'artista al suo lavoro, a evidenziare l'ineluttabilità della storia e della vita – che tra parentesi potrebbe indicare il desiderio di superare questa empasse rifugiandosi nei significati sottesi presenti in ogni azione che produciamo.

Un secondo esempio che segue questa linea è la rappresentazione in scale di una parte dell'abitazione di un architetto che per le sue idee fu di grande ispirazione per altri artisti. L'opera viene esposta alla Secessione di Vienna per circa due mesi e mezzo, ma arriva al termine solo pochi giorni prima della sua conclusione. Ai visitatori è concesso tornare sul sito una seconda volta col medesimo biglietto per poter seguire i lavori: da ciò, si può notare come Tiravanija fosse per lo più interessato ad analizzare il comportamento delle persone, anche perché lui non ha mai partecipato in prima persona alla costruzione della casa.

Per concludere il suo testo, Bishop decide di inserire alcune riflessioni provenienti da curatori e critici che si stanno muovendo nel campo dell'arte relazionale. Partendo dallo stesso Bourriaud, delinea due importanti figure, Lars Bang Larsen e Hal Foster.

È interessante l'esempio riportato di Tiravanija come curatore del progetto *Utopia Station*. Dalla collaborazione con Molly Nesbit e Hans Ulrich Obrist, nel 2003 la Biennale di Venezia ospita questo incredibile lavoro creato da oltre centocinquanta artisti, preceduto a sua volta da una serie di seminari in cui venivano presentate i presupposti teorici dell'esibizione. Le tre personalità decidono di chiamare il loro sito in maniera molto evocativa e forte. Ormai l'utopia è diventato un non-luogo, ricolmo di retorica ma vuoto di contenuto, un'isola vagamente esotica ma deserta. Il loro intento, dunque, va a inserirsi nello spazio del presente, dove deve essere re-inquadrata anche l'utopia, che può diventare uno strumento utile capace di produrre qualcosa di concreto.

Seguendo la loro definizione, la Utopia Station è una struttura flessibile, una stazione che non rimane rigida, ma sa muoversi nel non-spazio restando consapevole della propria fisicità. Quale sarà allora l'obiettivo produttivo di questa stazione?

Non è propriamente corretto parlare di prodotto, poiché la Stazione viene immaginata dai suoi curatori come un catalizzatore, capace di riunire personalità diverse per discutere il futuro della realtà in cui si vive, mirando alla definizione di un cambiamento sostanziale. Un viraggio che riguarda anche il sistema economico che tutto impregna.

È in tale prospettiva che l'Utopia Station sa radicarsi nella quotidianità, partendo dalle parole per inventarne altre, partendo dal sentimento di mancanza che pervade la vita di oggi, partendo dai legami di cui siamo intrisi. Una piattaforma per la trasformazione la cui base poggia su Venezia, un insieme di isole, un tutto divisibile in mille frazioni, che si muove, il cui futuro è incerto. La Stazione non abbisogna di architettura, solamente di incontri in cui il dissenso viene a galla, le incrinature si palesano, nascono, nei discorsi e nelle sensazioni.

Il progetto a cui fanno capo numerosi punti di partenza li rende liberi di esprimersi e svilupparsi dando origine a una "comunità sciolta", che apre le porte infinite volte verso un altrove, andando alla conquista di nuovi spazi e nuove menti. L'Utopia Station mostra le sue radici aeree che non affondano con sicurezza nel terreno, ma si librano sensibili ai mutamenti delle correnti, al desiderio dei suoi partecipanti che si auto organizzano attivamente, seguendo un procedimento vagamente politico.

Curatore dell'area scandinava, Larsen inquadra come estetica sociale quell'attitudine dell'arte che trova il suo obiettivo nel mondo delle azioni concrete. Non parla, però, di attivismo in senso stretto, ma di progetti che intendono sondare i problemi e le prospettive dell'utilizzo di spazi artistici e istituzionali.

La sua analisi parte dall'idea di fondo che la dinamica finora usata per comprendere e tenere assieme il fare artistico e tutto ciò che è inerente al mondo sociale fallisce, non riesce a penetrare i segreti da esse racchiusi. Ecco perché, secondo Larsen è possibile far funzionare situazioni in cui una pratica sociale viene introdotta nel campo dell'arte sotto forma di progetto artistico vero e proprio, in modo da favorire una contaminazione fruttuosa tra queste due aree.

In questi contesti novelli, la dicotomia arte-realtà potrebbe essere superata, in nome di un modo di vivere la realtà in maniera unica. Secondo questo filone di pensiero, anche la differenza tra spazio istituzionale e non viene meno. Infatti, sia l'arte sia la sua istituzionalizzazione diventano una semplice cornice entro cui esperire la realtà, senza il pesante fardello di un quadro teorico rigido e privo di possibilità. Invece, il vero nucleo da cui partire risiede nel lato pratico e utile che viene fornito dall'opera d'arte sociale,

oltre che puntano a un coinvolgimento in prima persona del fruitore. In tal senso, l'estetica sociale funge da ponte di collegamento durante l'edificazione del legame tra soggetto e cultura, investendo tutti i vari campi che possono definirsi artistici.

Così facendo, l'arte non solo si impone come strumento capace di favorire un allargamento della partecipazione alle pratiche sociali, ma estende i propri confini, esplorando nuove declinazioni e aspetti di se stessa in quanto arte.

Anche Foster torna a parlare di utopia in riferimento ad alcuni lavori di Tiravanija e Hirschhorn, in cui essi tentano una via per coinvolgere ancora una volta gli astanti secondo una pedagogia vitale, piena di fervore, in cui irradiare idee. Il loro è un metodo di studio dell'altro inteso proprio come modo per conoscersi, ma in maniera collaborativa, dialogante. Discutere è uno strumento fondamentale per fare arte, secondo gli artisti cosiddetti relazionali: fanno arte per potersi esprimere a riguardo in un contesto di socializzazione, di confronto aperto.

Il contributo di Foster è di rilievo, in quanto egli è capace di avere una chiara analisi delle riflessioni proposte da Bourriaud, soprattutto in merito alla questione di una presunta intromissione della politica nell'arte. Gli artisti spesso palesano il loro bisogno innato verso la quotidianità, una dimensione etica del vivere, per cui l'arte diventa per loro un modo per vivere meglio, uno strumento per ritrovarsi nel presente con gli altri, un modello per scrutare nuove vie di scambio.

In tal modo, siffatte figure vogliono opporsi al tipo imperante, alla propaganda per la tecnologia e il visuale, al pop, insomma all'economia capitalista. Quello che ne risulta, secondo Foster, è però un quadro piuttosto confuso, una babele di propositi, che faticano a trovare un reale riscontro in questa presunta comunità e nuova socializzazione di cui gli artisti si fanno portavoce. Il sostrato probabilmente non è pronto, oppure la comunicazione ancora vacilla.

Il rischio potrebbe essere quello di incappare nuovamente nella figura dell'artista come protagonista indiscusso della scena, cancellando la morte dell'autore assieme alla nascita del lettore. Il fraintendimento è sempre dietro l'angolo.

Come è stato osservato in precedenza, l'arte ha da sempre inquadrato nei suoi intenti un discorso tra l'opera e l'osservatore, anche se a livelli diversi; pertanto si può ritenere la collaborazione come una conseguenza logica di tutto questo procedimento, e non più un carattere distintivo solamente degli anni Novanta. Foster si chiede se il dialogo di cui

l'arte ha una brama sì forte non sia una semplice reazione al fatto che nel resto delle manifestazioni che circondano l'essere umano stia via via scomparendo. Proseguendo con la sua riflessione, Foster arriva a ipotizzare che oramai il senso che fa da significante al termine di comunità si sia rivestito di utopia. Allora, anche il pubblico viene di volta in volta evocato dall'opera che ha bisogno dell'elemento di paragone per rispecchiarsi, per sentirsi viva e utile, il tutto con la forma di un rito magico.

La questione dei legami sociali diventa così un fatto roseo, da vivere nell'arte ma non altrove, un fatto che sembra essere un mero contentino per gli artisti, che riescono nei loro intenti solo attraverso piccoli gesti, che mai saranno sufficienti per colmare il vuoto della società vera, che resta là fuori da qualche parte, senza entrare davvero e confondersi con le opere.

Una commistione mancata dunque.

In tal modo, gli incontri, la convivialità, lo scambio, ogni cosa acquista un sapore interattivo, dove proprio quel contatto tanto agognato viene a mancare. Le tesi di Bourriaud finiscono per essere mistificate a tal punto che l'intero saggio conduce verso un'analisi cruda dell'arte relazionale. Come un'arte giunta alla sua fine, o come un'arte che si pone al completo giogo della società odierna dei servizi, da cui tanto aveva cercato un allontanamento.

1.5 Pareri contrastanti e criticità

L'aspetto dell'arte degli ultimi anni generalmente definito relazionale è un fatto ormai riscontrabile ad ampio raggio, sia dagli artisti stessi sia dai critici. Tuttavia, è ben lontana la meta di una precisa definizione di questi movimenti, date le molteplici forme delle manifestazioni artistiche in primis, così come dalla forza con cui certe menti tentano di teorizzare tali pratiche secondo precisi canoni, alle volte parecchio dissonanti fra loro.

Già durante la stesura di *Estetica Relazionale*, Bourriaud era consapevole dei pareri che sarebbero insorti contro le sue teorie e pertanto aveva ben specificato che le sue erano delle interpretazioni legate a un determinato ambiente. Per lui, l'arte di cui stava offrendo una visione aveva un carattere perturbante per definizione, andava letta in base alle conseguenze che poteva provocare, non a partire dalle radici.

Egli fin da subito riconosce come uno dei primi determinanti a sfavore delle sue tesi consista già nel fatto che essendo circoscritte alle gallerie e in generale ai musei, suddette pratiche si scontrerebbero con la presunta partecipazione insita nelle loro prerogative. Si dice di loro che eliminino la diversità, le incrinature sociali, la possibilità di rapportarsi in uno spazio libero. Il tutto giovando un'idea di compartecipazione relegata a livelli elitari ed effimeri, in cui queste pratiche andrebbero a costituire un mero svago dalla quotidianità ripetitiva. L'arte relazionale si configura semplicemente come un modo melenso di critica alla società.

Bourriaud si difende parteggiando per un'analisi dell'arte relazionale che deve tener conto del suo rapporto con la storia dell'arte, attraverso l'estetica e la forma, poiché non è giusto per il critico valutare solamente il lato politico di un'opera dopo aver eliminato la sua componente estetica. È una cosa che non è mai successa per le restanti correnti artistiche.

Tali punti sarebbero poi stati sviluppati in modo severo da Claire Bishop. All'edizione italiana dell'Estetica, tuttavia, fa da postfazione un saggio molto chiaro di Roberto Pinto in cui si possono già individuare alcune di queste incrinature.

Secondo Pinto, Bourriaud ha il merito di aver tentato per primo un'analisi di questa situazione, giostrando in modo ottimale la parte pratica con quella teorica. Infatti, sovente le riflessioni prendono l'avvio dalla presentazione di alcune opere, anche grazie all'esperienza diretta che il critico poteva vantare, basandosi sull'amicizia che intercorreva tra lui e gli artisti di cui si fa portavoce nel saggio. Percorrendo i suoi pensieri, Bourriaud non si nasconde dietro la smania di un obiettivo assoluto da raggiungere; di contro, egli presenta le opere relazionali continuamente costrette alla mediazione, tra i materiali e il significato, tra il processo e il prodotto finito, tra se stesse e il pubblico che si trasforma (e che le trasforma). Il fine di questi lavori non ricade nella sfera dell'intimo di colui che li produce, ma si risolve nel creare una convivialità attraverso l'incontro.

A tal proposito, emergono in superficie gli antefatti marxisti cari a Bourriaud, che lo aiutano nell'inquadrare la sua come un'arte che non punta a una sua totale autonomia, ma anzi cerca un radicamento attivo nel contesto e nella società.

Dopo qualche anno dalla pubblicazione, alcuni pareri puntano il dito proprio contro la supposta dipendenza del fare artistico dal contesto. Queste voci rimproverano a Bourriaud un'analisi che sfiora solo in superficie la questione, sottostimando le ripercussioni implicate dal disfacimento dell'arte nelle relazioni e, dunque, nella vita stessa.

Pare, così, che il critico non abbia avuto il coraggio di guardare ai suddetti processi da una prospettiva diversa, capace di legittimare o meno il sistema di valori presente. Prendendo poi in esame la virata attuata dalla politica globale verso una maggiore repressione si può osservare come sia possibile per l'estetica relazionale ricalcare i procedimenti basilari dei cambiamenti economici dovuti al capitalismo. Se prima l'economia si configurava come un'entità, un modello il cui scopo era produrre dei beni, dagli anni Novanta questa stessa economia è diventata un'economia dei servizi.

Roberto Pinto appare fornire una lettura abbastanza sincera del testo di Bourriaud, nel dichiarare che tentare di costruire un modello di riferimento per l'indagine delle pratiche relazionali sembra essere una sfida davvero ardua, soprattutto dal punto di vista di un curatore. Poiché la curatela incarna il momento espositivo e non tanto quello del vero e proprio studio minuzioso dell'artista e del processo che sottende al suo lavoro, confinandolo a mansione secondaria, che, se svolta, risulta comunque non esauriente. Resta il pregio di un libro che ha saputo sondare per primo gli scenari contemporanei, trovandosi a camminare su un terreno instabile e flessibile, che lo ha lasciato scoperto a critiche provenienti da ogni corrente e prospettiva, in un periodo in cui era anche sotto accusa il museo come istituzione e come spazio, elemento che aggravava ulteriormente la posizione di Bourriaud.

Un'annotazione curiosa. Pinto sarà poi tra i primi in Italia a proseguire la strada intrapresa dal collega francese, con la *Forme di Relazione*. Avvenuta nel '93 a Bologna, la mostra presenta gli esiti delle ricerche di alcuni artisti accomunati dalla volontà di entrare in contatto con il prossimo, un altro che si definisce a sua volta attraverso la presenza di vedere nella comunicazione l'unica soluzione allo scenario presente.

Proseguendo con la valutazione degli artisti presi a modello dal critico francese è possibile osservare un dato che li accomuna. Avendo tralasciato la comunità artistica d'oltre oceano, Bourriaud si concentra primariamente su personalità che durante la loro carriera acquisiscono di frequente l'appoggio delle istituzioni, che concedono loro pubblicità e ampi spazi riconosciuti dove poter tenere le loro mostre.

Così facendo, l'apporto sincero che un'opera relazionale può dare al panorama artistico rischia di essere compromesso nel suo intimo, tramutandola in un evento mediatico dai lussureggianti colori. Questo fenomeno segna un profondo distacco con la storia delle avanguardie, che soprattutto nel dopoguerra aveva sempre esplicitato la loro ricerca di

un'area autonoma in cui poter esprimersi liberamente, invertendo gli schemi di curatela, espositivi, relativi all'economia che ruotava intorno al mondo dell'arte.

Pare, invece, che gli artisti di Bourriaud abbiano la sfera sociale solo nei propri intenti, ma che alla fine non si sporchino mai le mani con quello che è il mondo fuori da una vetrina in un museo.

O almeno questa è la storia come la racconta il critico.

Venendo al nodo arte-politica è utile sottolineare ancora una volta il pensiero di Rancière, secondo cui il modo in cui l'arte relazionale sta esprimendo e sviluppando i traguardi storico-artistici della sua tradizione è davvero debole e poco convincente. In particolare, egli ricollega la questione alla spettacolarizzazione che il critico porta a galla più volte. In tal senso, le pratiche relazionali fanno da eco a una storia artistica che mirava a far parte della vita stessa, apparendo come un elemento reale, capace di incidere nel quotidiano. Questo modo di operare è ravvisabile soprattutto durante il periodo della rivoluzione russa, dove i pittori non erano considerati semplicemente come degli artigiani, ma grazie alla loro abilità potevano trasmettere vere e proprie forme di vita, dare corpo e anima alla tela e ai suoi risvolti.

L'arte di cui tratta Bourriaud, però, non sembra figlia di una tale tradizione. Se non bisogna sottovalutarla come forma, modo di espressione, è bene riconoscere quanto la sua prorompente non basti a destabilizzare la società. O comunque, quanto i tentativi di inquadramento suscitino soltanto grandi bufere teoriche senza dare risultati tangibili.

Nel 2004, passato qualche anno dal primo saggio di Bourriaud, Claire Bishop inizia a sviluppare le sue tesi che si oppongono alle teorizzazioni principali. Nella famosa pubblicazione *October* viene edito un suo scritto, *Antagonism and Relational Aesthetics* che mette in chiaro tutti i punti scomodi di questo filone di pensiero.

La domanda di fondo che Bishop si pone è chiedersi di quale tipo siano i rapporti umani che l'arte relazionale porta avanti, visto che tale è il suo scopo. Ci si chiede, in altre parole, se il dialogo (e anche qui, quale tipo di dialogo) sia sempre la soluzione migliore – o necessaria al miglioramento di una situazione attuale.

Inoltre, un secondo argomento alquanto dibattuto riguarda la presunta democrazia che serpeggia in quei tanto decantati legami interpersonali. Bishop sostiene che una simile considerazione è pervasa di illusione, dal momento che tali rapporti trovano il loro ambiente in una società che tende all'unisono per natura, in cui ognuno può dar sfogo alla propria soggettività senza pericolo. Il compito che oggi ognuno si deve sobbarcare è,

invece, un'attenta analisi dei processi che inducono l'arte contemporanea ad adottare un certo tipo di comportamenti con il pubblico, sottendendo e insieme portando avanti una nozione di democrazia molto diversa dal suo senso tradizionale.

Attraverso degli esempi pratici, Bishop procede la sua valutazione, sulla scia di ciò che ella interpreta essere il senso centrale che Bourriaud assegna alla politica connessa alla sua estetica relazionale, ovvero la filosofia del fai-da-te e di un'etica valida nei suoi interstizi.

Il Palais de Tokyo è il primo sintomo concreto della pratica del francese, rivolta a un marcato senso del processo, piuttosto che del prodotto e quindi al suo essere perpetuamente immerso in una corrente che lo rende mobile; all'interattività e all'apertura.

Si evidenzia qui il contrasto tra un'opera che per sua natura è barcollante e flessibile, e un'opera non completata, contrasto che Bourriaud non supera. Inoltre, il Palais de Tokyo sembra assumere un contenitore dedito all'intrattenimento, alla prevalente assenza di sostanza, dove bar e spazi comuni vivono in stretta relazione ad altrettanti spazi che li contrastano, tradizionalmente dediti all'arte. Secondo Bishop spesso è incoerente quale dovrebbe essere l'esperienza che l'osservatore dovrebbe acquisire mediante una visita in siffatti posti.

La critica inglese procede affermando che gli artisti sotto l'ala del francese non dicono niente di nuovo nell'ambito dell'arte che suscita connessioni. Altri movimenti come Fluxus e gli Happening avevano già dato il via a tale strada. O forse, questi artisti non sembrano così innovativi per colpa di Bourriaud, che non ne sa presentare gli ideali e le conquiste in maniera convincente.

Rispetto al confronto tra Eco e Bourriaud si evince una distanza di fondo. Se il filosofo italiano vede il lavoro artistico come lo specchio naturale dei presupposti che sono alla base della vita umana, il collega francese trova che sia la stessa opera d'arte a fungere da artefice di tali presupposti. L'interazione che costituisce il fondamento di quest'arte si dimostra essere in primo piano rispetto all'atto contemplativo. La contemplazione si presta con un'opera disimpegnata, mentre in questi casi le opere sono forme sociali il cui intento è costruire connessioni tra soggetti, così da farli maturare. Unico esito possibile di tale asserzione: l'opera e il processo che porta alla sua formazione sono connotati politicamente.

Tuttavia, Bishop non conclude il suo ragionamento portando il lettore a una considerazione fattuale e fattibile. Resta aperto il dilemma di quanto siano positivi e democratici i legami che fioriscono dalle opere.

Terminate le analisi del suo concorrente, Bishop si trova a presentare il concetto che fa da svolta al suo intero pensiero. Riprendendo le tesi di Rosalyn Deutsche, dichiara che una politica democratica può dirsi tale solo nell'istante in cui vi è la possibilità di dissertare intorno a temi latenti di esclusione e conflittuali. Elementi come la discordanza, la lotta e la divergenza rendono la democrazia sana e migliore, ne edificano il basamento medesimo. Un simile antagonismo di fondo racchiude il cuore delle opere relazionali, togliendo l'alone di incertezza causato da una precedente finta utopia per una società che agisce come un unico corpo.

Come portavoce delle sue idee, Bishop chiama a deporre Santiago Sierra e ancora Thomas Hirschhorn, i quali mettono in mostra dei rapporti attraverso le loro opere, ma ricorrendo a elementi che tendono la situazione, in grado di scattare e far crollare l'esibizione.

Per esempio, Sierra spesso ingaggia degli attori, per lo più persone comuni, per attivare i suoi lavori, dando loro un compenso. I contesti sì creati riescono a far emergere in maniera evidente le contraddizioni che spesso attanagliano la società, dal punto di vista della disparità salariale, così come della contraddizione interna all'opera. Un'opera vista come lavoro, per cui sembrerebbe corretto essere pagati, ma dunque si può ancora parlare di arte o si sta assistendo a una trasformazione. Forse davvero l'arte diventa un mercato come un altro.

Sierra si professa cosciente della sua incapacità di mutare l'intero mondo col suo lavoro. Adempie al suo compito perché si sente chiamato a farlo e perché sa che questa opera deve rispecchiare la realtà per poter essere compresa. Tuttavia il suo è un infinito disincanto. Per lo meno se è l'unico a muoversi.

Hirschhorn, parimenti, sostiene con veemenza l'autonomia della sua arte. Egli sfrutta la scultura per ridisegnare scenari passati che hanno subito un cambiamento, cercando di invogliare i propri osservatori a essere osservatori in ascolto, aiutandoli a ragionare. Dice di non voler obbligare all'interattività coloro che si approssimano al suo fare, non opera su un Altro la costrizione alla partecipazione. È se stesso che auto obbliga a donarsi, impegnandosi affinché il proprio lavoro sia di stimolo.

Agli occhi di Bishop queste due figure possono dirsi più attinenti con i propositi dell'arte relazionale non tanto perché sappiano comportarsi in modo migliore, quanto perché sanno riconoscere i confini che le loro opere hanno oggi e continueranno ad avere domani.

In conclusione, nelle prossime pagine saranno affrontate altre questioni teoriche in grado di dividere opinioni e modi di essere un artista o di fare arte. Finora è possibile affermare che partendo dal presupposto che l'estetica relazionale guardi al soggetto come portatore di un'unità, unità che poi si rilegge nell'intera comunità, allora gli ultimi due artisti pare sappiano offrire episodi che si confanno meglio all'Io odierno. Un soggetto che non è una totalità vive incompleto.

La sfida proposta dall'arte dei legami si gioca sull'esposizione dell'entità alla sua manchevolezza, che solo insieme ad altri soggetti di questo tipo può ambire a creare una realtà di dialogo. Ecco che l'antagonismo si può definire come l'instaurazione di un rapporto tra soggetti imperfetti. La presenza di un Altro implica un successivo senso di vulnerabilità nell'identità del soggetto che gli sta accanto, provocando una messa in discussione delle credenze di entrambi.

Non è detto che la definizione sia il culmine ultimo della ricerca dell'arte.

Capitolo secondo

QUANDO L'INTERAZIONE LASCIA UN SEGNO

2.1 Guardando verso il Palais de Tokyo

Per rintracciare le origini del Palais bisogna correre nel passato, più indietro di quanto facciano pensare le sue pareti moderne. Già, perché è dal '37 che questo palazzo vive nel cuore di Parigi, frutto di una delle tante esposizioni universali.

In seguito agli sviluppi conseguiti dalla museografia nell'ambito del museo come spazio, il Palais subisce una trasformazione davvero profonda: dall'esibizione di un numero esagerato di quadri appesi ai muri, spogliati dei loro veri significati, da un luogo adibito a ospitare menti elitarie e raffinate, questo edificio sposta i suoi orizzonti altrove, promuovendosi come spazio prettamente sociale. Forse non è neanche corretto usare il termine museo per descriverlo, poiché vengono ricercate altre strategie che puntano ad avere un luogo dinamico, effimero addirittura, contrario alla stabilità e alla continuità, che apre le proprie pareti alla realtà che finora è sempre rimasta fuori. Un'esperienza dove la fusione tra interno ed esterno diviene centrale.

Nel progetto originale, il Palais avrebbe dovuto incarnare un nuovo tipo di museo, che rompesse con il pesante fardello della tradizione, sia dal punto di vista dei contenuti, sia dal punto di vista architettonico. Il risultato, però, si dimostrò ben lontano dal poter essere definito uno contesto d'avanguardia. Eliminati dalla scena Le Corbusier e la sua idea di un "museo a crescita illimitata" (Nicolin, 2006), vinse una soluzione più volta al compromesso, capace di sbandierare ancora la potenza e il prestigio della repubblica francese. Da una simile increspatura teorica, tradottasi poi fisicamente, si è evoluta la fragilità che contraddistingue il Palais, che senza sosta ha cercato in tutti gli anni successivi alla sua nascita di radicarsi nel paesaggio culturale della capitale.

Saltando da un'altalena a un'altra, si arriva alla nomina curatoriale di Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, che aprono le porte del loro museo il 22 gennaio 2002.

Sperimentare, laboratorio, creatività, reinventarsi sono alcune delle parole chiave per questo tipo di istituzione che sta riscoprendo se stessa. In mano a un'equipe autonoma di architetti e professionisti, l'edificio presenta la sua nuova proposta, candidandosi a

diventare fulcro di manifestazioni artistiche fuori dagli schemi. La commistione tra arte e vita, a lungo decantata nella storia dell'arte, sembra essere la base da cui si ispira l'attività del Palais di Bourriaud e Sans, un sito di creazione contemporanea in balia delle sue forme e dei suoi personaggi, avendo scovato nella propria naturale instabilità un nuovo punto di forza, una prospettiva da cui ripartire.

Aperto alla possibilità del molteplice significato, l'edificio ha un ingresso occupato dal ristorante, con grandi vetrate che impongono da subito il desiderio di comunicazione tra dentro e fuori, una soglia che permette non solo l'entrata e l'uscita, ma soprattutto il passaggio ibrido. Ci si sente immersi in una corrente, una zona franca dove il giudizio non vale in quanto tale, ma solo in un'ottica di dialogo costante, quasi a volersi proporre come punto d'incontro tra istituzioni e luoghi alternativi.

Le opere d'arte che vi trovano casa fanno parte di una piattaforma creativa, che riassumono entro i loro confini la millenaria diatriba tra contenitore e contenuto. Nelle intenzioni dei curatori, il Palais trova la sua vocazione configurandosi, dunque, come milieu vivant, in cui affrontare dibattiti non per risolverli, ma per cercare nuove domande, altri interrogativi da sviscerare e discutere, di cui i capolavori possano esserne le testimonianze vitali, con il loro carattere evanescente ma penetrante al tempo stesso.

Altro caposaldo perseguito dall'istituzione è stata la ricerca di una proficua immedesimazione del museo all'interno delle sue mostre, intendendo i due termini come equivalenti. La coppia curatoriale ha tentato di studiare la precarietà di installazioni e performance in stretta connessione con la difficoltà di percepire lo spazio secondo le tradizionali tassonomie disegnate dalla museografia. Costruendo un ricettacolo di ogni tipo di pratica artistica, senza una collezione permanente, senza un archivio (o meglio, con un archivio solo digitale), il Palais è stato capace di chiamare a sé un numero infinito di frammenti artistoidi, già classificati da una severa critica post-moderna per farli rivivere in un sito completamente diverso. Al Palais vige la regola che i rapporti tra gli oggetti vincono sugli oggetti stessi.

Cuore del museo è la relazione.

Così, anche la mostra in senso classico è stata superata, per trovare il modo di far diventare anch'essa una rete, un intrigo di opere e ambienti in cui il soggetto si trova immerso, che va costruito in maniera personale, senza seguire un ordine cronologico, ma permettendo a ognuno di seguire il proprio istinto, il proprio gusto.

Inoltre, è bene sottolineare come ogni opera abbia una storia a sé, risultato di una ricerca intrapresa dal suo fautore, che in essa ha riposto parte del suo spirito e della sua conoscenza. Nel momento della pianificazione, il curatore si trova quindi a dover giostrare la propria idea dell'esibizione con quella pregressa insita in ogni lavoro. In tal senso, il Palais gioca un ruolo fondamentale anche nella sfida tra committenza e artigiano, una sfida che può farsi relazione quando si tramuta nell'indagine che lo spazio attua su se medesimo studiando la propria identità.

Riassumendo i concetti finora descritti, si può affermare che essendo la vocazione del Palais de Tokyo volta al presente e non più a un senso temporale di lunga durata, anche le opere si inseriscono in questa prospettiva fulminea: un'istantanea sul presente di cui i visitatori possono sentirsi parte o meno, dipende da loro.

Il pubblico ha la possibilità di entrare al Palais da mezzogiorno a mezzanotte, un orario strano rispetto ad altri musei. Tuttavia è stata una delle scelte critiche dei curatori, decisione attuata pensando ancora una volta al museo come a un luogo facile da raggiungere per chi lavora, per esempio, un luogo in cui la cultura sia effettivamente accessibile a tutti. A tal proposito, Bourriaud parla (Delaney, 2002) di una mostra in due sensi, come uno scrigno pieno di preziosi che si può ammirare solo a condizioni ben precise o come un bazar, un luogo caotico, ricolmo di gente e colori, in cui tutto cambia velocemente, ma che si vive appieno. Nel parteggiare per questa seconda strada, il curatore si dimostra convinto di dover seguire i comportamenti delle persone adeguando il proprio lavoro a essi (Chris Cobb, 2002).

In ciò, è ravvisabile un atteggiamento in costante evoluzione, sia da parte del gruppo alla guida del sito, sia da parte del museo stesso, che d'altra parte sembra assimilare lentamente la lezione dell'economia moderna. Il centro di ogni azione intrapresa sono i rapporti. La struttura in cui tutto ciò accade si sottomette alle logiche di cambiamento e velocità che sono proprie di un'economia capitalista, fondata sulla produzione e sull'ostentazione di una parvenza di vita spettacolare.

Si parla ancora certamente di binomio arte-vita, ma da quale prospettiva allora?

Inoltre, alla situazione sopra descritta si aggiunge l'elemento architettonico che dopo la ristrutturazione si configura come l'aspetto visivo del contenuto a cui sarebbe stato votato. L'architettura aperta e le opere relazionali, sebbene avendo posto tra loro un obiettivo di complementarità, a bene vedere vanno a rendere più intricato il panorama. Vi è un tentativo di superare le idee di arte decorativa e architettura scenografica,

cercando una legittimazione per entrambe. Il Palais incarna un'architettura generata per i comportamenti e fatta di essi, in cui lo spazio così libero e autonomo diventa strumento per definire un metodo di operare alternativo. Ecco che, al pari dei rapporti studiati e interpretati dagli artisti, anche il passaggio delle persone nel luogo diventa esso stesso un'articolazione pratica dell'architettura.

Jérôme Sans non fa semplicemente da coadiuvatore, anch'egli crede fermamente nell'idea di uno spazio come cantiere, che non sia rilevante solamente per le sue pareti da adobbare, ma che ricrei un laboratorio in cui gli artisti si trovino a loro agio per vivere e lavorare. Essi sarebbero, quindi, capaci di ridare nuovo spirito all'intera istituzione, diversificandola dalle altre, portandola ad avere una scala a misura d'uomo, senza confrontarsi più con la pratica del white cube. Sans, a distanza di qualche anno dalla riapertura del Palais, si dice stupito del fatto che tale spazio si sia espanso in così poco tempo, attirando intorno a sé un folto via vai di persone. A dimostrazione del dato che è possibile individuare una strada alternativa alla tradizione e seguirla alimentando le proprie idee, creando un qualcosa di essenzialmente effimero ma duraturo come una tale istituzione permanente.

Caratteristica peculiare del progetto è ravvisabile proprio al principio di tutto, ovvero nella ristrutturazione. Non si tratta di una riqualificazione avvenuta nella banlieue, ma di allestire un progetto in un quartiere già molto ricco di esperienza artistiche, fulcro da decenni della vita creativa della città. Su sollecitazione del Ministro della Cultura, che voleva vedere completato a breve il lavoro, cinquemila metri quadrati vengono aperti al pubblico, definendosi ben presto come *Kunstverein interdisciplinare* (Simpson, 2001).

Ancora prima dell'apertura, curatori e architetti (Anne Lacatone e Jean-Philippe Vassal) si trasferiscono all'interno del Palais con lo scopo di concepire il più vicino possibile la commistione tra progetto e realtà, così da assorbire appieno ogni tipo di stimolo che potesse arrivare dall'edificio. A detta dei professionisti, questa fase di condivisione fu indispensabile per realizzare lo stile dello spazio, dove la loro attenzione poteva focalizzarsi su ogni minimo aspetto del quotidiano per farlo poi rivivere in maniera unica, attraverso le luci, il soffitto, l'atmosfera delle sale.

La grammatica di fondo prevede un continuo scambio tra vecchio e nuovo.

Il dialogo tra la dimensione spaziale del museo e il tempo fa da sfondo a ogni azione.

Le opere ivi esibite non trovano ostacoli (né si identificano forzatamente) nell'architettura, nel modo usato dalla curatela, negli alti obiettivi sociali del Palais.

Quello che sembra essere davvero importante è la capacità di mostrarsi assieme, in una simultaneità che diventa origine dell'unicità del progetto, dove la moltitudine caotica è esternalizzazione visibile di quella contaminazione tra arte e vita così tanto bramata.

Un simile cambiamento interno ha potuto verificarsi senza modificare i propri connotati estetici. La facciata principale è rimasta la stessa del 1937, col suo imponente colonnato classicheggiante e manierista, grandiosa eco di un'epoca ormai conclusa. Lasciandola intatta, si è andato a operare sul suo significato: da struttura pesante è diventata struttura di passaggio, capace di rendere più fluida l'accessibilità dell'interno. Una serie di scorci ininterrotti per favorire il dialogo tra in e out.

Se l'esterno non subisce grandi variazioni, vittima sacrificale è l'interno. Prima dell'arrivo di Bourriaud e Sans erano già stati demoliti molti soffitti, pareti e decorazioni, per restituire una struttura esile, solo portante, svuotata. Il budget scarno a disposizione degli architetti diventa per loro non sinonimo di restrizione e ostacolo per un buon lavoro, ma viene visto come qualcosa di positivo, capace di far risaltare gli elementi già presenti nel Palais, bisognosi di ritrovare una diversa collocazione. I materiali poveri utilizzati rafforzano gli spazi, volumi sottoposti a straniamenti perpetui dai passi di chi li attraversa. Ancora una volta emerge il carattere di luogo che deve essere sommamente vivibile, al pari di uno spazio privato, di una vera e propria casa.

Il vuoto delle grandi sale ha assunto un colore, lasciate libere per l'espressione di visitatori e opere, in una forma che verte sull'assemblaggio di contrasti.

La strategia sfruttata dagli architetti ha seguito l'idea dell'importanza assegnata ai processi, in modo da affrontare una sala alla volta, una zona dopo l'altra, senza aver chiaro ogni singolo centimetro. Il materiale privilegiato resta il cemento armato, con la sua crudezza espressiva, a cui fa da contraltare il vetro del soffitto e delle grandi aperture luminose. La ricerca di una soluzione altamente illuminata al naturale ha aiutato a valorizzare la nudità del cemento da una parte, e a valorizzare le sfaccettature dei lavori. Col motto "creare porosità" le soluzioni architettoniche, per quanto libere dagli schemi, hanno comunque un fisso caposaldo. La progettazione diviene più che altro un lavoro dialogico, una visualizzazione collettiva di immagini, in cui la chiave di volta è costituita dall'incessante movimento di persone.

Lo spazio non deve presentare divisioni nette. Vengono eliminati i muri non portanti, il soffitto cerca costantemente l'altezza e la luce; non esiste una biglietteria in senso stretto, ma una simpatica roulotte è posta vicino all'ingresso, dove poter avere informazioni utili;

il bar è un prato fiorito, dove sedersi su un pavimento dipinto. La libreria ha una siepe di filo di ferro e tavolini barcollanti ricolmi di cataloghi e dépliants. Le sale stesse diventano stanze in cui socializzare su divani, arredate personalmente dagli artisti. L'auditorium è delimitato solo nel momento in cui le tende che lo circondano vengono distese, ma i drappi restano comunque un elemento permeabile.

Ogni spazio è intriso di arte, ideato per favorire il nascere di rapporti. Sono i volumi stessi a connettersi.

Nelle intenzioni dei curatori non vi è mai stata l'idea che un determinato spazio debba conservare una data specificità, conservandola nel tempo. Tale unicità è inesistente per loro, poiché anche l'architettura è in continua evoluzione, basti pensare agli usi che possono essere ospitati in essa. Con tali asserzioni essi cercano di trovare una mediazione tra pubblico e privato: se per definizione il museo è un luogo della comunità, tuttavia ognuno deve avere la possibilità di abitarlo secondo la propria sensibilità, e in quest'ottica si tramuta in sito privato. I curatori optano per ottenere una struttura temporanea, di esistere in concomitanza con la quotidianità caotica, di cui vuole comprendere le relazioni, permettendo loro di svilupparsi anche al suo interno.

Riprendendo un po' del significato del progetto mancato di Le Corbusier, il Palais diviene un collettore di esperienze, utensile della contemporaneità, conscio della relatività degli oggetti che in esso venivano creati.

Altro precursore del metodo curatoriale del Palais potrebbe essere Henri Focillon, che già negli anni Venti propugnava un'idea di museo come istituzione per conoscere e far crescere il proprio interesse per la vita e la storia, mediante tutte le diverse culture. I *milieux vivants* reperibili nella città si potevano ritrovare nella fucina del museo, una piattaforma della conoscenza, dove comunicazione e senso civico supportano l'evolversi delle forme. Forme come esseri vivi e vitali, capaci di crescere per effetto della metodologia comparativa, ovvero la cui base sta nel continuo paragone tra opere, artisti e istituzioni museali stesse.

Altre voci concordano nel bisogno insito negli ambienti museali di progredire verso una concezione eterogenea degli spazi, scontrandosi con la politica più classica del white cube. Museo come *kraftwerk*, una centrale capace di apportare energia al sistema teorico e alla città stessa attraverso gli eventi e le opere che vi prendono parte: questo spazio diventa latore di un'identità multidimensionale, che si muove in avanscoperta come un vero pioniere e allo stesso tempo che costituisce un incrocio di civiltà e tra civiltà e arti.

Si diffonde la consapevolezza di aver a che fare con un istituto che non deve prendere assolutamente le distanze dall'ambiente dove si colloca, ma in esso deve captare gli spunti per aderire e proliferare, per mettere in scena una visione del mutamento, della dinamicità.

Ci si trova davanti a una manifestazione di dinamismo biologico, dove gli elementi processuali si riflettono nella realtà stessa. A causa della sua deperibilità, un evento artistico diventa più fruibile di una mostra statica, poiché risponde aderendo in modo più proficuo alle necessità degli uomini di oggi. Si tratta di un cambiamento sul piano evolutivo, nelle facoltà cognitive oltre che emozionali della specie umana. E in questo scenario entrano in gioco in maniera prorompente le tecnologie, estreme difensori della componente visiva e riformatrici nel campo della produzione stessa delle opere d'arte.

Proprio in tale solco si inserisce l'aspra critica mossa al lavoro di Bourriaud e Sans di coloro che trovano questa virata nel metodo della curatela un'astuta mossa nel campo della spettacolarizzazione. In un museo in cui gli spazi sono liberi, liberi sono i comportamenti, libere le persone di incontrarsi, l'accusa è quella che, in fin dei conti, tutto questo dinamismo e questa libera circolazione di pensieri e corpi finisce per ridursi a mero svago, un divertimento che trova una legittimazione.

La paura è di aver creato uno spazio per il libero sfogo del visitatore, che vi si dirige senza la volontà di confrontarsi con l'arte e le persone, ma semplicemente per se stesso.

Per Bourriaud la presenza degli artisti nel suo museo può essere d'aiuto in tal senso. Spesso, infatti, gli artisti dopo aver creato un lavoro lo lasciano in mani altrui, senza più prendersene cura. Anche sotto quest'aspetto è interessante che il mondo dell'arte si evolva: se l'artista si trova in sala può avere un rapporto diretto col pubblico, ascoltare e osservare le reazioni, sentire e rimanere coinvolto nei pareri di chi si relaziona per la prima volta con un lavoro.

Come accennato qualche riga addietro, il rapporto tra creatore e tecnologia sta diventando sempre più intrigante. Gli artisti si ritrovano a essere utenti delle tecnologie, ma pochi ne fanno argomento di dibattito; tuttavia, resta il fatto che internet ha pian piano modificato sia i modi di produzione, sia l'oggetto stesso dell'arte. L'influenza operata dal web è un punto di vista interessante per leggere anche il modo in cui gli artisti pensano al proprio lavoro come novità.

In riferimento a ciò, per Bourriaud gli artisti odierni lavorano come dei programmatori, che non creano più forme a partire dal nulla, ma ne usano di già esistenti per affermare il loro pensiero. Questo sembra rinnegare il concetto di artista a cui si è abituati.

Seguendo questo cambiamento nell'artista, anche il museo deve adattarsi a nuovi contesti, poiché ci si trova a fare i conti con ambienti interdisciplinari, dove l'arte e l'intrattenimento smaniano per nuovi posti dove poter stare insieme. Ormai sono diventati inseparabili l'una dall'altro.

Come un cerchio che si chiude, vedendo la storia come strumento, l'artista non più onnipotente demiurgo, il museo si apre a nuove strade da intraprendere, e le forme vanno a occupare il suo spazio, ma anche il suo tempo. Un'evoluzione che vede l'essere e lo scorrere del tempo come un'entità unica, il cui scopo è rapportarsi al visitatore per instaurare relazioni intersoggettive.

Non tutte le opere, però, sono pensate per fondersi e dialogare in armonia col loro contesto – in questo caso il Palais. Alcune vogliono resistere allo spazio: è da questo atto che scaturisce la forma artistica.

Si è detto in apertura che il Palais è un luogo composto da comportamenti, in cui la dinamica di curatela mantiene la propria autonomia dal tempo, dallo stile. Questa distanza si traduce logicamente in un'impossibilità di corrispondenza tra il lavoro artistico e l'ambiente circostante, imponendo dunque un duello tra di esse. Sfida che non esclude l'annientamento di una parte.

Un esempio che pare utile citare per comprendere ancora qualche tassello dei fatti che capitano al Palais de Tokyo è senza dubbio *24h Foucault*. Nell'ottobre del duemila quattro, Thomas Hirschhorn mette in scena un festival di riflessioni non stop, proprio durante la notte dei musei parigina. Trattasi di simposio per omaggiare Foucault attraverso una serie di articolate discussioni a cui prendono parte letterati e filosofi, riuniti in una caotica tavola rotonda.

Il lavoro viene suddiviso in otto partizioni, ovvero l'auditorium, il giornale, il centro di documentazione, il negozio di gadget del museo, l'archivio Peter Gente, l'esibizione, il bar, la libreria audio-visiva. Questa è una separazione apparente, che mira a evidenziare maggiormente il carattere di simultaneità con cui le cose avvengono e finiscono, scandendo il tempo in modo inequivocabile.

Tutto si trasforma in una tempesta di parole, immagini, sul cui sfondo scorrono rari video di Foucault installati da Hirschhorn, affiancati da altrettanti preziosi documenti autografi, che vogliono avere un effetto destabilizzante. Ascoltare significa partecipare, mettere in gioco i propri pensieri e le proprie convinzioni, lasciandosi cullare dalla magia della confusione del posto. È l'artista stesso ad affermare con veemenza il desiderio di instillare

il cambiamento nei visitatori, permettendo loro di cogliere e di vivere il flusso di energia incessante che deriva dai discorsi del filosofo, quasi collocandosi nel suo cervello mentre è in moto.

Già l'aver ribaltato gli orari del Palais indica quanto il progetto sia stato attuato con potenza. Il limite temporale viene abbattuto, come a voler indicare che vi è sempre una possibilità.

In realtà, la maratona di ventiquattr'ore è l'avanguardia di un altro lavoro, il Foucault Art Work, che avrà luogo nelle settimane successive dentro il museo. A differenza di Bataille Monument, quest'altro lavoro si sviluppa dunque all'interno di un'istituzione, in cui l'elemento fondamentale per realizzare una differenza consiste nella presenza costante dell'artista nel luogo. Egli non vuole semplicemente avere uno spazio in cui produrre, ma soprattutto intende disseminare l'operato del filosofo. Il suo obiettivo non è quello di discutere prettamente di temi filosofici, quanto più confrontarsi gli uni con gli altri al fine di forgiare una resistenza.

Ogni contributo esposto nel progetto è stato scelto unicamente per il suo valore politico, per poter rendere ogni partecipante consapevole della responsabilità che inserisce alla sua esistenza. In quest'ottica gli otto spazi sono stati architettati per poter riconoscere la complessità del pensiero, le porte che può aprire il suo nutrimento.

A mio parere, risulta anche significativo come Hirschhorn dichiarare che tutto questo lavoro non è il suo lavoro, ma deriva dalla somma di singole entità, moltiplicando emozioni e azioni, in grado di far nascere vere storie di prossimità. Questo in contrasto col lavoro in sé, facendo parte dei cosiddetti monumenti progettati dall'artista per alcuni grandi pensatori della storia. Il rapporto tra la rappresentazione del personaggio di spicco con la dichiarazione precedente di Hirschhorn può sembrare disarmonica, se non si tiene conto dell'umanità intrinseca di ogni protagonista, da Foucault all'ultimo visitatore della mostra, dato che fa dell'equazione un'equivalenza.

Lo spazio creato nel museo dà origine a un altro spazio. Ritornando alla celebre definizione di Foucault delle eterotopie, Hirschhorn ne attualizza il significato facendolo proprio. Tra le mura del Palais edifica un non-luogo, un posto dove parlarsi, il cui prodotto istituisce un rapporto parallelo con la realtà. L'eterotopia come insieme utopico che racchiude tutti i posti immaginabili, reali, al di là di loro stessi che pure sono effettivamente circoscrivibili in una mappa immaginaria.

Attraverso la raccolta di una quantità considerevole di documenti su Foucault, l'artista non pensa tanto all'interazione tra di essa e gli astanti, non prevede una sua partecipazione poiché l'opera vive della sua identità definita. Serve, invece, l'attivazione del pubblico, che autonomamente si deve servire del lavoro già compiuto a monte. Grazie a questo attivarsi si concretizza una sorta di scultura secondo Hirschhorn, secondo cui la reazione del soggetto o la sua assenza vanno a influire sulla forma scolpita stessa. Non vi è influenza alcuna del contesto sull'opera, i pubblici si somigliano sia per strada sia in un museo, in quanto non pre-selezionati. È il tempo a essere un ascendente per il fare artistico ed è con questo aspetto che Hirschhorn gioca.

Tali convinzioni incontrano pienamente le idee dei curatori del Palais, rendendo possibile la creazione di un salotto in cui ognuno può entrare, senza limiti di sosta.

A ben vedere, quello che è il risultato di una simile azione è un lavoro in evoluzione, dove la dimensione filosofica si disperde nel contesto in maniera incontrollata, richiedendo impegno e attenzione.

La dimensione spaziale fornisce un'ulteriore prospettiva per la lettura: se Hirschhorn ammette che il contesto non sia così fondamentale, tuttavia con il Palais si trova a fare i conti con un edificio ibrido, senza un tetto solido, ancora in cerca dei suoi confini. Per l'artista questa sfida si configura, quindi, diversamente da altre: la transitorietà del Palais fornisce un florido supporto per mostrare le qualità più pure dell'opera e l'aspetto didattico insito in essa.

Se anche il Palais de Tokyo, nelle mani di Sans e Bourriaud, ha avuto difficoltà nel costruire un legame vivace e forte tra se stesso e la città, certamente sono state le pratiche messe in atto dagli artisti ad attuare questa relazione, sapendo superare in modo convincente le pareti del museo, richiedendo nuovi spazi capaci di comprendere appieno le istanze di cui erano portatori.

2.2 Lo spazio come punto di partenza e di continua ri-definizione

In ogni lavoro che inerisce alla sfera delle partecche relazionali, lo spazio è certamente uno degli elementi con cui l'artista deve confrontarsi.

Come è già stato evidenziato, l'arte relazionale non prevede un unico modo con cui esplicitarsi, ma sono previsti incontri, installazioni, performance di ogni tipo, esibizioni

inusuali, che per forza di cose occupano dei volumi, si espandono cercando spesso di raggiungere un altrove.

Inoltre, poiché l'orizzonte semantico e d'azione della suddetta arte sono i legami interpersonali, molto di frequente lo spazio investito dall'opera coincide con uno spazio che diventa anche sinonimo di socialità, di insieme di persone che per dei momenti riesce a costituire una comunità a sé, riunita intorno a un'esperienza.

Inoltre, altro connotato da non dimenticare, il luogo diventa pubblico nel momento in cui vi si può accedere senza vincoli di alcun tipo. Basta pensare alla piazza di un paese: è aperta in ogni ora e per chiunque, è predisposta a ospitare discussioni e avvenimenti che coinvolgano gli abitanti, abitanti che sono caratterizzati da interessi e vite diverse, ma accomunati dal fatto di essere cittadini del medesimo posto, cosa che li unisce sotto un cielo che per quanto colorato e variegato è pur sempre lo stesso per ognuno.

Spazio come carta bianca, dunque, su cui l'artista interviene abbozzando le linee del suo progetto, che si definiranno soltanto nel momento in cui ad agire non sarà più solo, ma circondato da un'eterogena collettività, pensante e imprevedibile.

Tra i primi movimenti a porre in rilievo la questione dello spazio esterno, è doveroso accennare alla cerchia dei situazionisti. Per Debord e compagni, lo scopo principale era creare situazioni in cui vivere interventi concreti mediante la coniugazione tra la struttura materialmente esistente e gli atteggiamenti in essa insiti. Essi guardavano all'elemento urbano nella sua dinamicità, influenzata proprio dai diversi stili di fare delle persone, che si riflettevano infine nell'architettura, intesa come unione delle molteplici componenti che si rapportano con il paesaggio circostante.

La conclusione di tale processo si inquadra nel momento in cui anche l'aspetto urbano include e fa risaltare le realtà emozionali che nascono nella città, rivoluzionando la sua routine ordinaria. Questo può accadere solo se non vi è un unico procedimento, quanto più un insieme di azioni che si svolgono e accadono simultaneamente senza lo stretto controllo di uno schema prestabilito. L'orchestrazione avviene da più punti allo stesso tempo, per mano di diverse menti che collaborano ognuna col proprio punto di vista. Si ha l'impressione di assistere, così, allo scardinamento dell'ordine preesistente in favore di un cosmo caotico.

Ancora, forse i primi a poter essere considerati i padri di un rinnovato senso del paesaggio (genericamente inteso) sono stati i geografi (Detheridge, 2012). Non più semplice orizzonte estetico, l'ambiente diventa un territorio da sondare nel profondo, scoprendolo

attraverso le sue connotazioni naturali e culturali, i cui confini spesso si mostrano ibridi, poco visibili a occhio nudo. Col loro lavoro si inizia a valutare l'impatto dell'urbanizzazione, presto divenuta globalizzazione, sulla natura precedente, ma anche in un'ottica più microscopica, indagando gli spazi della città, delle case stesse. Così, si è andato notando che l'organizzazione prevista dalle economie moderne ha privilegiato uno sfruttamento dello spazio. I luoghi in precedenza adibiti allo spazio, costieri e montuosi, si trasformano in spazi eccessivamente controllati dall'uomo, fino al parlare di city users e non più di residenti.

A ciò fa da contraltare il mito dell'abitare immersi nel verde, che impone l'edificazione di condomini come grattacieli attornati da un'esigua aiuola incolta. Il paesaggio, essendo lo specchio di un processo più generale, suggerisce allora una drastica virata anche nelle relazioni interpersonali. Sembra che ogni movimento venga già previsto in precedenza, sembra che non ci sia alternativa per una mente che vuole essere libera o quanto meno creativa.

C'è chi afferma che un modo possibile per uscire da questa prigione lo si possa trovare nelle operazioni dei fotografi. Come archeologi in cerca di preziosi reperti, capaci di leggere gli strati della storia, anche questi artisti usano la loro abilità per scovare nelle immagini che sviluppano i processi storici e decisionali che hanno portato al presente. Nella loro analisi profonda, vi è l'intenzione a rileggere codeste stratificazioni, per saperle meglio interpretare e poi decostruire.

Di seguito, il cosiddetto movimento della Land Art ha rimesso in primo piano la questione dello spazio, riscuotendo grande successo con le sue altrettanto invasive opere sul paesaggio. Probabilmente i geografi si sarebbero comunque trovati in disaccordo per un approccio simile, capace di far riflettere e scuotere le coscienze di certo, ma al punto da causare trasformazioni troppo dolorose per l'ambiente. Gli artisti optano per vivere appieno il paesaggio, dall'interno, tentano di riformulare la peculiarità del legame con ciò che li attornia. Quest'arte crea opere con del materiale puro, invitando il pubblico a riconoscerne il cambiamento intrinseco. Si vuole anche evidenziare lo stato in cui versa il pianeta, la sua entropia portata in gran parte dal lavoro umano, in uno scenario in cui gli artisti cercano di porsi talvolta come figure mediatrici tra le istanze ecologiche e le nemiche economiche.

Ecco allora che l'arte comincia a fungere da mediatrice tra mondi diversi, cercando di creare un ponte, delle connessioni che verranno presto rivalutate dal mondo dell'arte

relazionale. Si intravede anche il bisogno di ricercare un dialogo tra molteplici discipline, spaziando dalla formazione e la ricerca, per arrivare a una più ampia consapevolezza degli strumenti disponibili all'artista.

Sul finire degli anni Settanta si fa largo il concetto di *expanded field*, con cui Rosalind Krauss individua tutti quegli spazi amorfi e incerti che occupano la distanza tra architettura e arte. Tali discipline, sempre più antagoniste tra loro, vedono compiersi operazioni che invadono spazi diversi dai musei e dalle gallerie, in cui le menti creatrici possano liberare le loro idee. Si susseguono artisti che usano lo spazio come novelli architetti, e architetti che difendono i loro confini senza tregua.

Un radicale esponente fu certo Gordon Matta-Clark: nel paesaggio egli nota una profonda coabitazione della dimensione sociale tanto quanto di quella culturale, essendo il paesaggio una realtà sottoposta a incessanti trasformazioni, fatta di stimoli e immagini. Ogni suo lavoro è pervaso da una concezione della vita come instabile, complessa, segnata dall'interdipendenza di fattori casuali. Fa proprio il concetto di spazio come entità generatrice e non un semplice contenitore di oggetti, in cui esplorare tutti i lati della vita, da quello comportamentale all'atto del cibarsi come gesto alchemico, di mutamento infinito.

Il suo scenario prediletto è la città, luogo dove regna la precarietà, dove ogni cosa è polimorfa, in una perpetua altalena tra entropia e armonia, capace di rigenerazione.

A cavallo tra anni Ottanta e Novanta si fa strada una nuova corrente, detta New Genre Public Art che, distanziandosi dalla Public Art, focalizza il proprio campo di ricerca nell'audience e nelle dinamiche sociali che possono nascere dal suo operato. Il nodo cruciale della sua ricerca risiede proprio in tutte quelle forme artistiche che si attuano lontano dai luoghi classici di rappresentanza.

Così facendo, l'arte diventa un tutt'uno con lo spazio in cui si estrinseca, zone di confine in cui gli artisti sono liberi di dar vita ai loro laboratori. Non ricercano più architetture già consolidate e riconosciute, ma necessitano di luoghi altrettanto autorevoli e senza vincoli. Se l'opera cosiddetta *site specific* prevede un posizionamento in uno spazio a cui viene comunque data una sacralità, con un alone protettivo, la Ngpa incarna una sfida alle istituzioni. Svicolando le strutture, decide di occupare con coscienza dei luoghi marginali, vedendoli come opportunità e per niente affatto limitanti. Lì sarà possibile contaminare, discutere e porre sotto accusa concetti come quelli di comunità e di cultura stessa.

Si delinea il bisogno di agire attraverso lo scambio e il concorso tra la collettività e i suoi rappresentanti civici e gli artisti, in una prospettiva che chiede un supporto a quel pragmatismo di Dewey in cui l'educazione ha un posto di primo piano.

Secondo gli esponenti della Ngpa (fatto interessante che si tratti per la maggioranza di donne) il significato ultimo del lavoro di questi artisti non è più costituito dall'opera stessa o dal posto in cui si colloca, ma dai legami che essa sa costruire, chiamando in causa i sentimenti delle persone.

In simili considerazioni di partenza sono riconoscibili certe caratteristiche del progetto curatoriale descritto per il Palais de Tokyo, e altre peculiarità si avvicinano di molto ai progetti che stanno per essere presentati in tale capitolo, che peraltro, citano espressamente il contesto situazionista come valido predecessore.

2.3 Favara, un polmone urbano

L'incontro con Favara è avvenuto in maniera quasi inconsapevole, durante la visita della quindicesima Biennale di Architettura nell'estate dell'anno scorso, al Padiglione Italia nell'Arsenale nord. Due progetti erano presenti, entrambi riguardanti uno spazio cittadino e il benessere delle persone. Il primo, *Gangcity*, si sviluppa insieme all'università torinese e il Museo del Cinema, tentando di esaminare il fenomeno dei cosiddetti cluster urbani che sono stati tolti dalle grinfie di traffici illeciti, per poter essere riportati nelle mani di chi sa riattivare processi per un riutilizzo positivo di questi spazi, sia pubblici sia privati. Attraverso un simposio a partecipazione globale e una mostra fotografica, a cui si affiancano altri laboratori scientifici e performance, viene in luce l'integrazione tra le gang con le loro particolari dinamiche e le narrazioni di architetti, artisti, scienziati, che usando intrecci metodologici volti all'inclusione hanno riabitato ghetti e zone degradate. *Move! Do Something. People and Places that are changing the world* si basa sulla sinergia tra il sapere e il saper fare che, nell'ottica dei suoi pensatori, è il fondamento per guardare a una società costruita sulla cultura, attiva e dinamica, in cui gruppi di persone decidono di divenire protagonisti del cambiamento, verso un'economia sostenibile e città altrettanto vivibili. Anche in questo caso, le operazioni che sono state condotte vedono esibizioni, incontri formativi, workshop e residenze per artisti, miranti a raccontare la gente e gli spazi abitati.

Già da queste breve sinossi è possibile individuare alcuni dei punti salienti della ricerca messa in atto a Favara: utilizzo di tecniche ibride, coinvolgimento di persone con background anche molto distanti fra loro, valorizzazione delle competenze, alleanze col territorio in tutti i suoi aspetti, voglia di cambiare il presente guardando concretamente al futuro.

Otto anni fa, Antonio Bartoli e Florinda Saieva decidono di dare una svolta alla loro vita. Era da qualche anno che vivevano a Parigi con le due figlie, facendo la spola con la Sicilia dove mantenevano i contatti e parte del lavoro, lui notaio, lei avvocato. Da sempre grandi amanti dell'arte contemporanea, nella capitale parigina avevano avuto modo di frequentare assiduamente il rinnovato Palais de Tokyo e pian piano si erano lasciati coinvolgere da questa nuova strada che l'arte stava cercando di intraprendere. Un'arte che si apre alle strade, si contamina con un'alterità da cui si è sempre difesa, cercando di saldare il contatto con il pubblico, ora non più mero osservatore, ma nuovo compagno di giochi.

Mai avrebbero pensato di ritrovarsi a fare i curatori, di lì a quattro anni (intervista a Andrea Bartoli, 2017). A Favara, nel cuore della provincia di Girgenti, paese natale della moglie, hanno stabilito il loro quartier generale. Famoso per commerci illegali, clan mafiosi e un'edilizia all'insegna dell'abusivismo, il paese era raggelato da un tempo immutabile, senza niente di nuovo, nessun turista, nessuna attività culturale. Senza arrendersi davanti a una normalità abbacinante, la coppia si è convinta di poter cambiare le cose, facendo leva sui sentimenti come unica arma, affidandosi alla consapevolezza di una possibile inversione di rotta, con un concreto obiettivo da guadagnare, un sogno raggiungibile.

Dice Florinda che l'aver visitato così tanti luoghi diversi li ha aiutati nel cominciare a progettare realmente il loro spazio, lasciandosi ispirare dal suddetto Palais parigino, oltre che da Place Jemee El Fna di Marrakech, e il mercato londinese di Camden Town, il tutto inquadrato da un imperativo. Quello di contaminare. Lingue, cibo, arte, vivere il museo come un mercato allegro e pieno di colori, tolleranza riscoperta e alcuni vecchi palazzi come scenografia. Sono stati capaci di trasferire un pezzo di mondo in Sicilia, invece di scegliere un altrove come casa.

Un primo tentativo era già stato fatto nella masseria di famiglia a Butera, denominata *Farm Ospitalità di Campagna* nella provincia nissena, ancora nel '94 quando Andrea stava ancora studiando da notaio. Sulla scia del fratello, collezionista e presidente a

Cagliari della Fondazione Bartoli-Felter, nel 2001 riesce ad aprire l'azienda ospitando menti a lui affini, come designer e artisti contemporanei, organizzando addirittura una mostra del calibro di Terry Richardson, di cui parecchie opere restano oggi a Favara. Attualmente, quella di Butera è diventata una residenza per artisti, dove si fanno esperienze di arredo urbano e di architettura.

Come in una favola, per amore nel 2010 inizia la storia di Favara, ovvero quella di Farm Cultural Park. I primi anni si trattava di un ufo, qualcosa di ancora informe, per lo meno dal punto di vista dei vicini di casa, che faticavano a comprendere cosa stesse accadendo. Si riferivano al progetto come ai *Sette Cortili*, straniti e ignari, guardando alla Farm come a un'isola privata del notaio, che aveva ben poco da spartire con il resto del paese.

Oltre che per affetto, la scelta ricadde sul paese perché fin da subito si è dimostrato una buona occasione: il Cortile Bentivegna, che a sua volta è costituito da un insieme di altri vicoli e piccoli cortili, sta nel pieno centro storico di Favara, i cui edifici versavano in una situazione così disastrosa che il prezzo richiesto per l'acquisto pareva irrisorio di fronte alle innumerevoli opportunità che poteva offrire. Il fatto di essere il cuore della città, poi, sembrava essere un ottimo punto di partenza per la creazione di un progetto che potesse divenire motivo di rigenerazione per l'intero abitato.

Pian piano, edificio dopo edificio i Sette Cortili hanno iniziato a prendere forma, in cui i due fondatori si sono improvvisati architetti, direttori artistici, creativi e carpentieri, seguendo l'immaginario fornito loro dai numerosi viaggi in giro per il mondo. Le pareti delle case, di un immacolato bianco che riprende il Cretto di Burri, in apparente contrasto con la desolazione presente nel luogo, forniscono una prima istantanea della novità che si sta instaurando, urlano a chi le vede il clamore, la gioia che si dipana da un centro così piccolo. Non si vuole essere discreti qui, ma dirompenti, sapendo coniugare questa ritrovata attività con un fare sensibile e attento all'ambiente circostante. Inoltre, un colore così puro è la superficie perfetta per le future immagini e gli strani usi portati dagli artisti.

Aiutati da amici e dalle famiglie, riuniti prima in una fondazione e nel 2016 in *Farmidabile*, la prima Cooperativa di Comunità, i due coniugi stanno portando avanti la loro svolta nella Sicilia tradizionalista e lenta, volendo sovvertire lo stato delle cose non per se stessi, ma per le loro bambine e la comunità, di Favara intanto. Senza spendere soldi pubblici, Farm sta collaborando con la gente del posto, che pur facendo inizialmente fatica, dopo i primi anni ha compreso la potenza del progetto. Si sente dire spesso dai favaresi che prima nessuno arrivava a Favara, mentre ora in ogni periodo dell'anno ci

sono turisti di tutti i tipi che vengono al paese, lo visitano, animano le strade e i locali. Insomma il riscontro concreto è ben visibile.

Ciò che caratterizza orizzontalmente il progetto di Farm è la costante presenza di ironia e di nonsense in ognuna delle attività proposte, allo staff piace giocare tra quello che è arte e le prese in giro, attingendo da progenitori quali Cattelan e Manzoni. Sono nate così l'*happy flag*, ricolma di pois bianchi su sfondo rosso e un capitello votivo dove è ospitata la *Happy Mary*, il cui velo richiama ancora una volta il drappo simbolo dei Sette Cortili. Il linguaggio spesso usato non prevede unicamente quello artistico, che anzi vuole essere svecchiato dal team: sorgono iniziative come dei festeggiamenti per l'elezione di Obama, accompagnata persino da una banda musicale e da un concorso, la nascita della rivista Settecortili che offre uno sguardo sull'operato della Farm, la lingua veicolare è soprattutto l'inglese, sia per l'internazionalità degli ospiti, sia come motivo di vantaggio per far crescere chi prende parte a Farm. I fondatori sono molto propensi verso l'America con un ideale ponte che connette le loro idee alle possibilità offerte oltreoceano. Da pochissimo è stato vinto un premio in denaro da una fondazione americana, e grazie a un'altra associazione statunitense è potuto nascere SOU (di cui si parlerà in seguito).

Florinda, durante il TEDx di Torino avvenuto pochi mesi fa, ha affermato che durante l'inaugurazione a giugno del 2010, con due anni di anticipo rispetto alla loro pianificazione iniziale, i Cortili si sono riempiti di tremila persone che come alieni hanno dato il via a un processo di continuo miglioramento che perdura fino a oggi. Molti abitanti inizialmente restii a capire cosa stesse succedendo, ora fanno parte di quella comunità di Farm che è la vera forza del progetto. Il primo anno il parco poteva ospitare una ventina di persone, ora ha a disposizione circa duecentocinquanta posti grazie al sistema dell'albergo diffuso e ad altre strutture di accoglienza, che sono sorte grazie a Farm. Altri hanno aperto locali e pub, o ancora esercizi commerciali che pian piano stanno rendendo più vivibile l'intera città. La piazza centrale ha riscoperto la vita giovanile nelle sere, lontano ricordo quasi sbiadito dal tempo. Il mercato immobiliare sta tornando a essere produttivo; ci sono artisti che dopo l'esperienza al parco hanno deciso di comprare casa a Favara, alcuni giovani che da anni lavoravano all'estero sono tornati nell'isola.

Molti ragazzi di Agrigento aiutano la fattoria durante le sue attività quotidiane. A essi si affiancano le figure esperte dei volontari, che con una call vengono selezionati e a ognuno assegnato un ruolo in base a competenze e desideri. Non si tratta di supereroi, ma di

persone che dedicano parte del loro tempo gratuitamente per far crescere un progetto, una buona modalità per allargare le proprie abilità e stringere nuove amicizie.

Un altro punto forte del parco è costituito dalle numerose collaborazioni con università sparse un po' in tutto il globo, partendo dalle siciliane, per arrivare a Venezia, Torino, Roma e Milano. Fino a Bruxelles, Parigi, Berlino, Tunisi, Boston e Tokyo. Mediante corsi di formazione, master ed esperienze di altro tipo, con la loro grinta danno una scossa piena di energia ai Cortili. L'appoggio da parte delle Università col passare degli anni sta divenendo una colonna portante dell'intero progetto, a riprova concreta del concreto perseguire un obiettivo che guarda innanzitutto i giovani e i giovanissimi. Fornendo loro possibilità uniche e costruite, aprendo loro opportunità internazionali e anche locali, con uno sguardo volto alla sostenibilità e alla conoscenza di scenari culturali diversi, i fondatori di Farm hanno sempre stabilito il loro mirino nelle nuove generazioni, vero motore del presente e del futuro.

Seguendo questa strada arrivano i primi riconoscimenti, come quello di Federculture del 2012, quello del progetto ARS promosso da Accenture e un altro concorso indetto dal Consiglio d'Europa nel 2013. Lo stesso anno, Farm fa parte dei progetti esposti alla Biennale di Venezia, cosa che si ripeterà anche nel 2015; vengono invitati a parlare a meeting sovra nazionali, come a far parte di Trans Europe Halles, un network che mette in comunicazione manifestazioni come quella siciliana. Una serie di traguardi notevoli, capaci di rendere orgogliosi i favaresi in primis, che finalmente sentono parlare del loro paese soltanto da un punto di vista positivo, un sentimento inaspettato da molti.

La parte delle istituzioni pubbliche, invece, non fa altrettanto. La politica non avrebbe mai investito in un sogno simile. I fondi europei sono arrivati solo per la ristrutturazione di un palazzo, facente parte però di un progetto di più ampio respiro con capofila gli Stati Uniti; inoltre il Comune nel 2013 chiede espressamente a Farm di occuparsi della sistemazione del Castello Chiaramonte, che apre le sue porte in occasione del terzo anniversario di Farm con tre importanti esibizioni. È stato il Fun, Favara Urban Network, a prendersi la responsabilità dell'allestimento artistico. All'insegna di una progettualità condivisa, il Fun riunisce sotto la guida di un architetto giovani designer e professionisti, tutti volontari, che con una campagna di fundraising hanno saputo riprogettare il giardino e gli interni, che poi hanno ospitato una casa a grandezza di bambini, disegnata su progetto dell'abitazione di Buster Keaton, un'installazione firmata Vanessa Alessi e alcune architetture create dal siculo-giapponese Salvator John-Liotta. Dopo la meravigliosa

mostra, il Castello è tornato nelle mani del Comune, che tuttavia non ha saputo ricollocare le sue funzioni, restando indietro rispetto ai passi compiuti dalla fattoria.

Ciò che è visibile e che è passato per la Farm è stato possibile grazie a investimenti personali. Partendo dai trecentocinquantamila euro della famiglia Bartoli, a questi pian piano si sono aggiunti altri contributi provenienti da altre menti che hanno creduto e sostengono tuttora il parco. Sostanziosi sforzi vanno, poi, nella ricerca di fondi privati e nel convincimento degli sponsor, che aiutano offrendo i materiali necessari per ogni esigenza, dall'arredo degli spazi, all'occorrente per i laboratori e il giardino.

Parlando di numeri, l'obiettivo del notaio è quello di far arrivare a Favare almeno il dieci per cento di tutti i settecentomila visitatori che raggiungono la Valle dei Templi. L'anno scorso le facce nuove che sono approdate alla Farm sono state settantottomila, davvero un grande risultato. Alla fine, oltre a discorsi che spaziano in valori quantitativi, la sfida odierna è ravvisabile nel sostenere la già presente comunità riunita attorno al progetto per far sì che possa continuare a generare valore essendo sostenibile. Al momento attuale, Farm produce sostenibilità, e anche molta, ma ancora non è capace di sostentarsi autonomamente.

Volgendo uno sguardo alla situazione generale, ciò che è nei propositi del parco è sostanzialmente ripensare la ricchezza in termini non monetari. Guadagnare, dalla loro prospettiva, è un'azione strumentale al guadagno di altro. Senza la condivisione materiale e dei saperi non si raggiunge alcun traguardo. Dice Florinda, condividere è un gesto che non implica una sottrazione, ma una moltiplicazione, che influisce sulle persone che lavorano attivamente nella comunità e poi su chi entra in contatto con questo mondo, senza alcuna pretesa, per curiosità.

Si tratta di un contagio e non di una contaminazione virale. Giovani e meno giovani, persone in carne e ossa trasmettono conoscenze gli uni per gli altri, attivando pratiche di conquista della legalità, cambiando il territorio, introducendo sperimentazioni che mai avrebbero visto nascere nella Sicilia di cui tutti parlano, investita dall'azione della mafia, dei tribunali corrotti e delle amministrazioni nullafacenti. I poteri forti da sempre sono nemici dell'isola, boriosi per la loro incompetenza e negligenza. Proprio tenendosi ben lontani da tali processi a consentito alla Farm di divenire ciò che è, anche se questo non li ha esclusi da minacce e attacchi. I protagonisti di Favara stanno cambiando la loro storia, increduli essi stessi, ma tenaci nell'alimentare la speranza.

Nell'alveo di questa politica orientata al domani, da avviarsi però concretamente nella quotidianità ha avuto origine uno dei progetti che Florinda porta nel cuore con più fierezza. Il suo nome è SOU e sarà una scuola di architettura.

La sua storia inizia nel 2015, anche questa volta da un sogno della coppia, avere un Children Museum a Favara, uno spazio completamente pensato per i bambini. Con la classica visione globale che li accomuna, i due si ispirano ai musei dell'infanzia americani, dove queste istituzioni sono attive già dall'Ottocento. Lo stile pedagogico qui applicato si incentra sulla formazione del bambino attraverso le esperienze dirette, in modo da sviluppare i piccoli dal punto di vista cognitivo senza tralasciare il nutrire la creatività.

Dopo aver presentato il progetto, la statunitense Association of Children's Museums ha offerto a Favara di entrare come *emerging museum*. Per l'intera realizzazione è previsto il dispendio di un milione di euro, una somma davvero ingente, ma non tanto da sconfortare i favaresi.

Con l'acquisto del nobile Palazzo Macciché adiacente ai Sette Cortili, che diverrà la casa del museo, uno spazio enorme, tutto da adattare alle dimensioni dei bambini, le menti di Farm sono passate all'organizzazione della campagna di crowdfunding. La frase di Nelson Mandela "Education is the most powerful weapon which you can use to change the world" è stata il monito di questa raccolta fondi svoltasi nel territorio, in modo da sensibilizzare le comunità limitrofe soprattutto, che potranno poi usufruire della scuola.

I risultati ci sono stati, ma nell'immediato non si sono rivelati sufficienti. Dandosi un termine biennale, Florinda ha deciso di non fermarsi e aprire una divisione della scuola negli spazi che già erano disponibili. Ecco che una sezione della galleria XL è stata riallestita con piccole case, ambienti adatti ai bambini per le loro lezioni, le pareti sono state ravvivate da una narrazione a mo' di fumetto, ogni cosa è pensata per loro. Inoltre, con la collaborazione del direttore della scuola di Orticoltura newyorkese, un orto ha cominciato a crescere nei Cortili. Amabilmente curato, le sue erbe hanno aiutato i piccoli creativi a preparare una cena per i loro genitori.

Nella scuola si parla inglese e francese durante i moduli in cui una figura formatrice presenta una tematica, che poi verrà sviluppata attraverso disegni o modellini, con cui i bambini potranno fare pratica e dar voce alle loro idee. Le lezioni trattano di agricoltura e design urbani devono essere intesi come campo in cui poter imparare, ma oltre a ciò fungono da incentivi a creare mondi migliori, situazioni inventate dove esprimersi con libertà e allegria, che aiutino anche i più piccoli a sviluppare uno sguardo critico.

Attraverso il medium del sogno, del gioco, è insita nella pedagogia di queste scuole la volontà di instillare fin dall'infanzia la propensione alla responsabilità civica, alla coscienza verso l'ambiente terrestre con uno spirito ecologico. Il tutto per portarli a crescere nella speranza che sappiano rendersi protagonisti delle loro vite e del cambiamento di cui la società ha bisogno, in tutte le forme che una mente creativa può riuscire a pensare e realizzare.

Sebbene si proponga degli ideali così alti, parte esattamente dai valori e dalle intenzioni che da sempre animano la vita di Florinda e Andrea, non per niente soprannominato "notaio pazzo". E cominciano anche da una situazione che loro vivono nella routine di tutti i giorni, il rapporto con le loro due bambine. Principalmente pensando a loro, al loro futuro, i due hanno voluto un posto così a Favara e per lo stesso motivo se lo coltivano con fiducia e anche sacrificio. Se dunque i propositi sembrano estremi e situati nell'alto dei cieli, nascono nella prossimità più stretta, di una famiglia che poi ha saputo coinvolgere altre famiglie nel loro progetto di vita.

È interessante sapere che quando la scuola sarà completata, vi troverà posto anche un laboratorio per adulti, *The Farm Institute of Art*, in cui si susseguiranno esperienze di cucina e inerenti all'arte in tutte le sue molteplici declinazioni, sempre all'insegna del "do it yourself". Anche qui si legge il desiderio di costruire una scuola capace di cambiare la città e magari anche la Trinacria tutta.

Dedicata all'architetto nipponico Sou Fujimoto, la scuola non si dà un'identità troppo stabile e facendo leva su processi non convenzionali che si traducono il più delle volte in un gesto manuale, si configura come una mostra in permanente evoluzione, proprio nella Farm che non possiede una collezione stabilmente presente. *Who we are*, il motto di SOU, ben identifica questo incessante cambiamento a cui è sottoposta sì la scuola, ma alla fine incarna la vita stessa, in particolar modo quella dei bambini.

Se molti fanno parte del gruppo della Farm, perché hanno saputo aprirsi all'adattamento, condividere spazi e oggetti, restando a vivere nell'hub d'influenza del progetto, c'è anche chi non ha avuto la medesima reazione.

Diversi sono, quindi, i livelli di fare comunità, di sentirsi una comunità. Quella più vicina è formata dai giovani che grazie al loro volontariato danno un contributo indispensabile, rendendosi consapevoli e fieri di vivere un'esperienza simile. C'è chi è tornato ad abitare nella città. Tuttavia, alcuni non credono nel progetto, non gli si avvicinano neanche, forse

a causa di un panorama storico personale troppo piccolo e univoco. Ad ogni modo, secondi i fondatori il relazionarsi con la cultura è di per sé una cosa buona.

Tra i personaggi chiave della storia, ci sono le cosiddette zie della Farm, signore locali che da sempre abitano i cortili, che nonostante l'età si sono lasciate coinvolgere in modo genuino nelle diverse attività: curano i balconi, preparano il caffè, danno indicazioni, sorvegliano le viuzze e accolgono i nuovi arrivati. A detta degli organizzatori, si stanno dimostrando delle ottime mediatrici culturali, con quello spirito tipicamente siculo aperto e giocoso che non ha mai deluso.

Attraverso i numerosi video reperibili sul web e le interviste fatte o ai coniugi o ad altri visitatori, si afferra subito la veridicità di quanto si dice della Farm, che sia un "museo delle persone". Vengono citati nomi di tantissimi personaggi passati per i cortili, ognuno portando con sé la sua storia, lasciando a Favara un pezzo di sé e portandosene via uno nuovo. A chi rimane, invece, viene offerta la possibilità di comparire, di parlare, di raccontare cosa lo ha portato a fermarsi in questa città magica. Si accorciano così quelle che sono distanze anagrafiche, relative alla professione e alla storia personale e le distanze geografiche, che ti fanno scoprire nella persona del tal Paese conosciuta a pranzo un amico.

In tal senso, spesso Andrea parla di Farm come di una galleria dove non sono preziose le opere che vi transitano, ma le persone che sono accolte, in esse sta il valore del parco. Qui l'arte diventa un mezzo per attivare meccanismi di scambio e di socialità genuini, invitando chi vi prende parte di favorire la crescita di progetti positivi, cercando nuove strade, senza paura di sporcarsi le mani.

A Favara, col tempo il singolo cittadino ha imparato ad apprezzare lo spazio in cui vive, cominciando a considerarlo davvero pubblico, ad uso e consumo di tutti quelli che lo camminano e che lo hanno caratterizzato come crocevia di pensieri e azioni. Tra gli abitanti della città, si è resa manifesta la fiducia nel cambiamento, attuabile proprio per mano loro, grazie alle loro proposte e al loro contributo.

Forse anche questo aspetto rientra nello SROI di cui ultimamente si discute. Farm è stata chiamata a raccontare la propria esperienza in merito durante un convegno europeo tenutosi a Budapest di recente. Questo social return on investment è uno di quei nuovi parametri utili a misurare un diverso tipo di ricchezza, che prevede un guadagno in termini di crescita personale e collettiva e, perché no, della felicità.

Favara è un posto per tutti, con un occhio di riguardo per i giovani e ultimamente i migranti. Unendosi al senso di comunità ivi creata, il secondo fattore di successo è individuabile nella continuità, secondo il notaio.

Essere costantemente presenti nella Farm, che resta aperta tutta la settimana fino a tarda sera, dove puoi trovare sempre qualcuno che risponde al telefono, è un segno di importanza epocale. Così facendo, ai cittadini si dà un altro segno tangibile di cosa voglia costituire il parco per la città, che vi siano delle intenzioni reali e verificabili empiricamente. Farm è un *polmone urbano*, che per tenere in vita il proprio essere non deve smettere mai di lavorare, di lavorare per le persone, volendosene prendere cura veramente. Per questo motivo, l'operato della fattoria assume quasi la connotazione di una rivoluzione sociale, un novello rinascimento per ripensare il presente di un luogo che stava lentamente ponendo fine al suo passato, così come al suo futuro.

Alla mia domanda riguardo l'unicità di Farm, il notaio risponde chiarendo la sua posizione a riguardo. A suo dire, il modello di Favara è esportabile altrove, a patto di avere alle spalle una solida organizzazione e dei propositi altrettanto validi. Anche altri località hanno certamente le carte in regola per veder nascere esperienze intelligenti. Quello che resterà comunque elemento di diversità è la specificità del territorio, che con la sua storia da tempo immane influenza la gente che vi abita, che ragionando mette in atto processi legati in maniera intrinseca all'immagine che ne uscirà.

Una dinamica certamente utile allo sviluppo di realtà simili è il mantenere forte il legame con manifestazioni attinenti, basandosi sul dialogo e il confronto rispetto a pratiche e competenze coinvolte.

Nel corso dell'incontro tra importanti nomi dell'architettura tenutosi alla Farm, un altro aspetto è stato messo in luce come elemento positivo. Si sostiene che dovrebbe essere fondamentale la presenza di soggetti sia pubblici sia privati, che lavorino compartecipando per supportare esperienze quali quella di Favara, di modo che non restino forme isolate e che nel lungo periodo si sfascino a causa della scarsa sostenibilità. A oggi questo quadretto rimane uno dei tanti buoni propositi nell'infinita rosa di idee di Andrea e Florinda.

Nella loro Farm oggi ci si trova immersi in un paese delle meraviglie, una kasba sicula dove regna l'inaspettato, l'ironia e le risate. Come già accennato, le pareti inizialmente a tinta bianca volevano proprio essere dei canvas su cui ridipingere un pezzo della propria storia, l'incontro con qualcuno, i profumi del cibo mai assaggiato, le emozioni provate.

Dalle prime gallerie presenti, il villaggio si apre a ogni forma artistica, ospitando ovunque innovazione. Si passa così da un ragazzo ideatore di una strat-up a un altro che ha creato una piattaforma digitale per lo sviluppo di competenze legate alla questione della cittadinanza, a musicisti e artigiani del vintage, ad agricoltori urbani e food designer, e ancora a direttori di altri festival e giovani professionisti della moda.

Un angolo che colpisce poi in modo particolare è la 'Nzemmula, dove la cucina diventa un salotto in cui esperti chef e cuochi alle prime armi si possono esprimere. Insieme a un bar, un locale che prepara unicamente sandwich e Ginger, dove si gustano speziate pietanze africane, la 'Nzemmula dona ritrovato sapore alla Farm, poiché è anche grazie a un buon cibo che si possono fare importanti dibattiti di arte e politica. Ritorna qui un po' di quell'amore per il cibo che con la sacralità che gli aleggia intorno è peculiare di tutta la sicilianità sparsa per i vicoli della Farm.

E come il cibo, anche le opere vanno e vengono, le mostre ogni quattro mesi si trasferiscono altrove e i Cortili devono cercare una nuova identità. In questo fare si estrinseca nuovamente l'importanza assegnata ai processi e non alle cose. Poiché le cose traggono in inganno, si crede di possederle, ma l'unica cosa di cui abbiamo proprietà è alla fine la nostra vita, il suo tempo. Per questo, i fondatori spingono Farm a puntare sulla condivisione del tempo, nel flusso creativo che porta alla nascita di uno spazio pubblico o di un'amicizia tra vecchi e meno vecchi.

La tradizione che alla luce dell'arte contemporanea sa stupire e trovare il suo perché anche tra tecnologia e nuove mode. Una riqualificazione che riesce a scovare bellezza tra le macerie per riportarle a uno stato di autenticità. Farm come esempio di multinazionale che della sua località fa vanto, dove i trend internazionali e personaggi di fama vivono insieme a vecchi saggi e un po' speciali, tra bambini con la voglia di crescere negli occhi, dove tutto si fa occasione unica per imparare. Un luogo dove si è liberi di inventare e provare, dove gli errori ci sono ma nessuno ti giudica. Perché Farm si sviluppa in ogni gesto, di cui non è possibile conoscere ogni minima conseguenza, la pianificazione si fa un po' alla volta, tenendo sempre le porte aperte. Un po' come si fa con i bambini, che alla fine sono l'ispirazione di tutta la Farm.

Nelle parole dei genitori, che mai in questi anni si sono lasciati vincere dai prepotenti pessimismi che inducono a convincersi di non poter far nulla, di essere vittime impotenti, si legge una sincera fiducia negli strumenti messi in mano ai loro figli. Immaginazione e voglia di ingegnarsi senza arrendersi mai costituiscono le basi del lavoro che di giorno in

giorno si evolve a Favara. Dal momento che nessuno ha una soluzione per le disgrazie del mondo, neanche i leader che sembrano più influenti, una via praticabile è data dall'educazione dei bambini, abituantoli alla bellezza, al dialogo e alla condivisione.

2.4 Topolove: tra storia e incontri inimmaginabili

Quando per la prima volta ho sentito pronunciare il nome Topolò mi ricordo di aver subito pensato che una parola del genere fosse davvero buffa, un suono così evocativo non se ne sarebbe andato tanto facilmente dalla mia testa, ma sarebbe rimasto annidato tra i miei pensieri.

Incastonato tra le montagne e quasi divorato dal bosco, Topolò è un luogo misterioso, dove ormai dal lontano 1994 ogni anno accade qualcosa di magico.

L'anno precedente, una domenica di settembre, Moreno Miorelli (futuro direttore artistico del progetto) viene presentato all'uscita dalla messa da un notevole del paesino, l'architetto Renzo Rucli. Insieme agli abitanti, si fece una presentazione dell'idea di Miorelli attraverso la visione di una videocassetta per dare una linea generale di cosa egli avrebbe voluto fare a Topolò. Molti dei presenti si dimostrarono aperti a questa iniziativa, e qualcuno fin da subito si disse disponibile per offrire un fienile, una stanza, un prato dove poter ospitare creazioni e persone.

Da questo incontro un po' traballante è nata quella che oggi è la *Stazione di Topolò – Postaja Topolove*, un laboratorio per i pensieri e le arti.

Fin da queste pochissime righe si possono già evidenziare alcuni tratti esemplificativi della manifestazione di Topolò: il carattere spontaneo della maggior parte degli abitanti, contro ogni aspettativa, la semplicità con cui ha preso avvio il progetto e che poi lo ha sempre contraddistinto, il voler salvaguardare il luogo, il posto in sé.

Dopo aver recepito qualche vaga informazione dal web, sono riuscita a mettermi in contatto con le due menti che da ventitré anni portano avanti questa sfida, e attraverso delle lunghe chiacchierate fatte con loro sono riuscita a captare qualcosa in più su quello che capita a Topolò.

A mio avviso, il primo punto da affrontare è l'avvicinarsi di più al luogo stesso, alla storia intimamente connessa alla terra e agli abitanti che a essa sono avvinghiati.

Lo afferma lo stesso Miorelli, senza Topolò la Postaja non avrebbe potuto esistere. Da tempo era alla ricerca di un posto dove poter dar forma ai suoi propositi, aveva girato

diversi paesini delle valli del Natisone, senza che nessuna riuscisse a convincerlo. Aveva già gli artisti con cui lavorare, il materiale su cui operare, ma il dove sembrava farsi introvabile.

Nel '95 Moreno si trasferisce con l'intera famiglia a Topolò, per poter seguire passo passo la Stazione e per comprendere il posto fino in fondo. Egli dice che il paese racchiude in sé tutte quelle caratteristiche che stava cercando: il nome in primis, un nome così buffo che ti rimane fisso in testa e ti obbliga quanto meno a cercare che posto sia, la dimensione così ridotta e il suo essere periferia estrema, essere in montagna, ma in quella zona dove non si scia, i ritmi quasi paradossali dell'abbandono, il silenzio e i silenzi degli abitanti che non sono sloveni né italiani. A Topolò la strada finisce, non ci passi per caso, ma devi decidere con consapevolezza e sforzo fisico di recarti in questa parte di mondo, metafora di una fine che però riesce a essere uno stimolo per tutte quelle persone che nell'ultimo ventennio vi si stanno pian piano approssimando.

Per l'appunto, questa fine del mondo geografica, non temporale, può essere raggiunta ma solo con dedizione, ci si deve predisporre già alla scoperta e alla curiosità. Per tanto tempo relegato ai margini della storia, a ben vedere Topolò l'ha fatta una parte di questa storia. Posto al limitare tra Italia e Slovenia, ha subito i terribili anni della Guerra Fredda vivendoci dentro, con un confine a qualche centinaio di metri, che veniva pattugliato senza sosta dai soldati, che li aveva privati di terreni, di rapporti commerciali con i paesi vicini, insomma, aveva tolto parte della vita stessa. A ciò si aggiunge il presidio militare presente dal 1954, anno di fondazione della base NATO ad Aviano, che aggravò in maniera drastica la situazione di sospetto nei confronti della popolazione di origini slovene.

Ultimo elemento che si aggiunge al quadro che incespica già di per sé è da riscontrare nel terremoto del 1976, che lasciò dietro di sé devastazioni e nuove rotture, costringendo altre persone a trasferirsi. La marginalizzazione era ormai cosa non più contingente, ma sistemica.

La dicotomia tra le montagne e la pianura è andata poco alla volta aumentando, col dilagare dei poli industriali e dei centri per i servizi nella seconda, mentre la montagna si spogliava di abitanti, il cui abbandono portava a un accentuato inselvaticarsi del paesaggio, abbozzando una situazione insostenibile nel lungo raggio.

In molte dei lavori che si sono susseguiti alla Postaja si legge anche questo complicato rapporto con la storia e con la questione della marginalità, di un sentimento di

localizzazione al di fuori di ogni mappa mai concepita, al di fuori dei grandi discorsi della politica italiana e non, che diventa esclusione dell'identità stessa. "Topolò si trova sul confine nord-orientale dell'Italia, nel sud dell'Europa, e la Norvegia, come nazione, rappresenta il confine settentrionale dell'Europa. Siamo entrambi periferici. A scuola, molto tempo fa i nostri maestri ci dissero che se avessimo puntato un compasso su Oslo e l'avessimo aperto fino a toccare il nostro confine settentrionale, il cerchio risultante sarebbe passato esattamente attraverso il Colosseo a Roma. In altre parole i bambini norvegesi imparano che sono il centro del loro mondo – la periferia è solo una questione di definizione! Questo è vero anche nel mondo dell'arte e della musica. È destino di entrambe le nostre genti quello di essere circondati da boschi, montagne, intemperie, creature mitologiche, fantasmi ed una storia piena di avversità politiche e culturali. In questi luoghi intensi condividiamo la gioia di nuove imprese artistiche e anche questioni fondamentali della vita. Topolò è l'epicentro della periferia. Che questa ambasciata sia simbolo di ciò che un piccolo gruppo di persone amorevoli può raggiungere insieme, su una scala 1:1. Piccolo è bello" Con queste parole l'artista, nonché ambasciatore norvegese Per Platou esordisce nell'inaugurazione dell'ambasciata del suo Paese a Topolò. Magnifico.

Parte della Benečija, ovvero di quella regione montuosa e liminare chiamata anche Slavia Italiana o Slavia Friulana, dalla dominazione della Serenissima ha trovato già nel nome lo stigma di individuare un "altro", molto spesso in accezione negativa, o comunque che sottolinea la distanza, la differenza. Se questa regione doveva fungere da cuscinetto e proteggere la cosiddetta civiltà, nel tempo ha invece saputo instaurare floridi commerci e relazioni con coloro che dovevano essere i nemici.

Nella denominazione attuale si possono intravedere ancora gli strascichi di una matrice slovena, sottoposti a quella italiana durante gli anni del Fascismo, che vedeva nell'italianizzazione lo strumento più efficace per garantire l'unità e lo sviluppo. Così facendo, la cultura della Benečija doveva scomparire, e con essa i rituali simbolici che la custodivano e la tramandavano, insieme all'idioma tipico di quelle zone.

Tra l'altro, se agli abitanti della Benečija non veniva riconosciuto il saper parlare italiano, non veniva neppure riconosciuto il loro sloveno dagli sloveni. Insomma, tale è la situazione di confine e di miscuglio che sembra non avere fine e che col passare dei secoli ha fatto sì che gli abitanti sviluppassero nei loro stessi confronti un sentimento di

vergogna, di imbarazzo per la loro condizione, che li ha ulteriormente condotti verso l'isolamento e una sorta di auto cancellazione.

Nelle voci degli abitanti di Topolò, questo aspetto rimane fortemente sentito. Il fatto di non potersi esprimere con l'idioma che ti è stato insegnato priva i soggetti dei loro pensieri e delle loro emozioni, che non potendo uscire e prendere una forma, restano solo all'interno, acquistando quasi un sapore impuro e proibito.

Mi è parso doveroso delineare lo scenario suddetto, perché proprio dalla storia passata per queste valli, tormentata, in un intrico di etnie e linguaggi diversi, incapaci di comunicare per volere altrui, da tutta questa incredibile costellazione è sorto il progetto di Moreno e Donatella. Senza un simile quadro di radici forse la Stazione non sarebbe esistita, o sarebbe stata qualcosa di completamente estraneo.

Alla Postaja viene dato il merito di inserirsi nello spazio della storia come un modello diverso tra i diversi tipi di sviluppo del territorio. Proprio l'operare per dar vita a nuove relazioni sul posto può essere la chiave di svolta per andare oltre i confini e i problemi portati dalla marginalità. Il tutto senza grandi eco mediatiche, pubblicità di grandiose opere e artisti, ma mediante un'impresa fatta di artigiani, che insieme lavorano per una rivoluzione culturale. Si tratta per queste persone di offrire un nuovo senso alla propria condizione, percorrendo una via di decisioni collettive, in cui riscoprire il passato per puntare a un domani concreto, focalizzando le azioni proprio sul territorio. Un terreno di soglia che diventa laboratorio attivo per la nascita di nuovi rapporti.

Qui si manifesta anche quello che è il fare dell'artista, che però fa uso del suo sapere così particolare e in apparenza fuori dal contesto, per agire in un risvolto dialogico, incalzando per un rinnovamento culturale e dimostrandosi capace nel ricevere e nel donare. Una dinamica che diventa bilaterale e costruita da ambo le parti, in cui non si verifica più quel passaggio ostile dall'alto colto al basso, ma dove si esperisce una volontà di compartecipazione sincera. Si genera, così, un movimento che conduce al risveglio dell'autocoscienza degli autoctoni, che per l'appunto non va inteso come il volere di qualcuno imposto attraverso un'azione prepotente, ma che cerca di riportare in superficie i valori di un luogo che dovrebbe tornare ad autogestire la propria tradizione e cultura ricorrendo ai suoi abitanti in primis.

È bello accennare in tal proposito come nel tempo questi cittadini abbiano acquisito un nome, una loro identità. Sono diventati *topolonauti*, unici veri protagonisti del cambiamento, che col tempo hanno saputo generare una solida rete di rapporti,

coinvolgendo differenti attori sociali locali e non con una modalità bottom-up, per far rifiorire la loro casa, il loro intorno.

Nella tal modalità, agli artisti viene chiesto di abbandonare il proprio ego e di mettersi in ascolto, per poter diventare interpreti appieno del luogo e agire su di esso. Così facendo, si abbandona l'idea di artista come mente autonoma e senza vincoli per offrire, invece, una visione diversa, in cui l'artista è portatore di una responsabilità che deve dar voce ad altre persone, ad altre storie. L'adesione che Moreno e Donatella chiedono agli artisti è lo specchio di una relazione che nel momento stesso in cui nasce, già si connota per una prospettiva di lunga durata, consapevole della portata di cui si fa carico.

Molto spesso, infatti, l'opera dell'artista è il fatto in sé di salire fino a Topolò, ammette Moreno (intervista a Moreno Miorelli, 2017). A lui non è richiesta un'opera concreta da alcun contratto da eseguirsi entro sette giorni, per il tal pubblico alla tal ora. Non esistono schemi precostituiti. La cosa più importante per i due direttori è racchiusa dall'atteggiamento di perdita di ogni confine esterno, per disporsi col corpo e con la mente a sentire i rumori del posto, i silenzi che in esso abitano.

Altrettanto di frequente, l'opera non nasce durante la venuta dell'artista alla Stazione, ma parte a qualcosa di altro, di diverso dalle logiche preconfezionate del mondo. In questo modo si instaura un rapporto vero e pieno di senso, che diventa latore di identità fresche che germogliano tra il borgo e la famiglia allargata che vive alla Postaja.

Sembra difficile capirlo capirlo a parole, ma anche se ancora non ho avuto l'occasione di vivere la Stazione (cosa che spero di poter fare quest'estate) in prima persona, leggendo testi che la riguardano e sentendo le storie di Moreno e Donatella, è come se ci fossi già dentro, almeno un pochino.

Penso che questa forza centripeta, quasi magica oserei dire, sia uno dei punti di forza del progetto. Topolò di anno in anno si sta colorando di attori così estranei gli uni agli altri che hanno elaborato grazie alle loro diverse abilità altrettante forme di dialogo con il posto. È proprio il luogo a fornire così tanta energia, che sta continuando a creare idee nuove partendo dai limiti di un ambiente che per molto tempo fu invece ostile e invisibile da una parte o da un'altra. Sembra che camminare e invadere questi limiti sia una cura per il domani.

Racconta Moreno che durante le prime edizioni, alcuni artisti avevano previsto con le loro azioni di recarsi lungo il confine e agire in quelle zone, come a tentare una catarsi, una redenzione dal passato e sconfiggere antichi fantasmi. Gli anziani di Topolò risposero

restandosene a casa, troppo spaventati dal ricordo di giorni passati ancora tanto vividi. Con lo scorrere degli anni, però, queste camminate transfrontaliere si sono susseguite senza sosta e hanno saputo sfociare con successo in rapporti ritrovati, riavvicinando molte persone. Tra queste, c'è stata la sistemazione del sentiero che collegava Topolò a Livek (Luicco), villaggi che avevano intrattenuto rapporti economici e amicizie da sempre, i cui cognomi si trovano in entrambi i cimiteri, fino al piombare della Guerra Fredda e dei suoi divieti. Con tre ore, percorrendo un aspro sentiero tra crinali e boschi dimenticati, si può raggiungere uno dei due paesetti. Ogni anno, durante la Stazione, il Circolo Culturale Recan organizza la "Camminata oltre la linea immaginaria". Nel '94 il confine era ancora una zona impercorribile e si fece questa passeggiata. Donatella ne parla ancora con grande emozione (intervistata da Anja Medved per il documentario "Stazione di Topolò 2009". A. Medved, Kino Atelje, 2009), ricordando i regali e le grappe fatte in casa che si erano portate, il punto del sentiero dove avvenne l'incontro tanto agognato, gli abbracci infiniti che riunirono amici mai più rivisti, che erano i primi a tentennare per quello che stava accadendo. Fu insomma una grande festa.

Riguardo alla modalità generale messa in atto dalle due menti organizzatrici, gli artisti vengono selezionati con grande cura, in base alle proposte che fanno per Topolò, e successivamente ogni anno Moreno o Donatella accompagnavano lo straniero in giro per il paese per un sopralluogo, per conoscere gli abitanti e avvicinarsi pian piano al posto e ai suoi segreti. I rapporti sono stati curati e costruiti con grande cuore fin dal principio insomma, con un'attenzione volta alla salvaguardia del posto in tutti i suoi aspetti. Questi incontri, nati in punta di piedi, si sono trasformati in vere amicizie e col passare delle edizioni non è più stato necessario una presenza così costante di Donatella e Moreno, perché anche negli abitanti si era instillata ormai una forma di accoglienza verso un estraneo che però veniva portato da due persone di cui avere grande fiducia. Un circolo virtuoso ecco.

L'atteggiamento generale che è andato a formarsi può essere denominato come ecologia, per il suo legame intimamente connesso agli oggetti del posto e per il suo innato bisogno di unicità. Nella sezione *Progetti realizzati per il paese di Topolò*, all'artista viene chiesta una riflessione profonda sui cittadini e sul paese da costruire attivamente prima della Stazione, idea che diviene concreta durante la manifestazione. In tal senso, l'hic et nunc sono prerogative imprescindibili. Il carattere irriproducibile dell'opera è tale proprio perché il messaggio finale è autenticamente interconnesso al luogo e alla sua funzione, che ne determinano la natura stessa. Le modalità artistiche così sperimentali messe in atto

diventano per forza delle invenzioni, perché portano nuovi rapporti sfruttando il linguaggio universale dell'arte.

L'evento in sé diventa dunque un'orma tangibile di quel modo di fare, di produrre un'altra territorialità in scala ridotta.

Questa dimensione alla portata di tanti aiuta anche gli altri abitanti della Stazione, i viaggiatori che lasciano traccia di sé nel borgo, imparando a comprenderlo nelle sue molteplici sfaccettature. Entrando in contatto con gli abitanti e lo spazio sono liberi di decidere se far parte o meno della Postaja, dei suoi tempi e delle sue attività, divenendo anch'essi personaggi che calcano un palcoscenico alquanto atipico.

Nessuno è più importante di altri, non esistono gerarchie nel paese. Tra artisti e abitanti scorre un'aria libera da preoccupazioni di questo genere, crescono legami stretti, basati sulla condivisione di spazi ed esperienze, prima di tutto quotidiane. Come per esempio andare a fare la spesa al paese più vicino, andare a prendere in stazione o in aeroporto qualche nuovo arrivato, aggiustare le panche o sistemare il chiosco. Il tutto si fa con grande naturalezza, avendo l'impressione di stare a casa, immersi in un ambiente dove ci si rispetta e si collabora. Si condividono le idee, i pranzi, e le camere.

Tornando a esaminare gli attori coinvolti nel progetto, è rilevante notare come l'azione dei suddetti protagonisti locali abbia funto da motore d'avvio per operazioni più traslocali. In un momento in cui il confine perde il suo senso primo, si ha la possibilità di far fiorire nuove situazioni in cui a vincere sia una struttura sovra nazionale di cui si sta sempre più parlando, ovvero dell'Alpeadria, una macro regione formata dal Friuli, dalla Slovenia e dalla Carinzia. Questa, assieme all'Unione Europea, ha supportato forme di incentivo non tanto nel senso di una sistemazione degli spazi, quanto più mediante la crescita di modalità di rivitalizzazione del territorio in senso culturale. Il tutto è stato reso possibile da una fitta rete di agenti sia pubblici sia privati locali, configurandosi come un flusso di floridi scambi dal traslocale al locale e nel senso opposto, che ha saputo consolidarsi senza interferire con l'intimità originaria di Topolò.

L'appoggio delle suddette entità sovranazionali è stato dal punto di vista finanziario, nell'ambito di questioni riguardanti zone transfrontaliere e montuose. In secondo luogo, è stata la comunità locale a seguire passo passo la ristrutturazione di moltissime case di Topolò, che pur seguendo le normative in merito, ha saputo mantenere una fedeltà nei confronti dell'aspetto precedente. Grazie alla supervisione di un unico architetto, nonché abitante di Topolò, Renzo Rucli, le vie e l'illuminazione sono state sistemate, sono stati

creati degli spazi volti all'accoglienza dei visitatori e altri necessari per la Stazione. Alcuni abitanti hanno fornito le proprie abitazioni per ospitare artisti, in riferimento alla modalità dell'albergo diffuso. Ogni fase ha visto il susseguirsi di forme di collaborazione orizzontale, nel locale e nel quadro più allargato delle istituzioni.

Questo modo di fare, anche per questioni che non ineriscono prettamente alla sfera artistica, caratterizza costantemente l'agire della Stazione, andando a costituire quasi un modello pedagogico improntato all'attivismo e alla collaborazione senza remore. Non si tratta di un fare neutro, ma come elemento formante che riesce a portare verso la costruzione di una comunità che pian piano sta riacquistando una consapevolezza di sé andata dimenticata, un sé che è privato ma collettivo insieme. Una comunità che ridefinisce se stessa a partire dalle innumerevoli contaminazioni che entrano a farne parte, avvalendosi di competenze e personalità del tutto diverse. In tale prospettiva, l'agire comunitario che avviene nel paese non è da ritenersi semplicemente locale. Ognuno, gli abitanti e coloro che provengono da altre nazioni, apportando la propria identità al progetto, lo compone in un'ottica che è negoziata senza sosta e malleabile nel tempo.

Il paesino adesso non si concentra più solamente sui rapporti che vi trovano spazio, ma preferisce indagare quell'area di confronto che può ingrandirsi in base all'abilità di tessere relazioni più ampie. Sono le novità portate da simili connessioni a essere reinvestite nel progetto della Stazione. Una Stazione che con Topolò sta vivendo un costante processo di evoluzione, riponendo grande valore nelle proprie peculiarità territoriali per volgerle verso una maggiore autonomia. Il territorio diventa così strumento di mediazione principale in quella che è un allargato desiderio di relazioni sociali autentiche, per espandere sempre più le entità che lo compongono e le identità che lo fanno vivere.

Topolò è diventato un piccolo mondo nel mondo e del mondo, un luogo in cui poter ricomporre il sé, imparando ad apprezzare se stessi nel posto e per mezzo di esso, poiché qui è possibile farlo. In ciò, riaffiora anche la presenza di un legame tra la fisicità e il territorio. Attraverso i movimenti, i dialetti, il bosco e i silenzi, ogni vibrazione produce un riscontro evocativo nello spazio, che avvicina magicamente il terreno al corpo. Con il fisico si costruisce una soglia per accedere a ciò che sta fuori di noi, che può essere valicata o meno. La Postaja si fa metafora di un dove che guarda all'intimità unica di ognuno dei suoi topolonauti, forse giunti fin lì alla ricerca delle proprie origini, o scovandone un pezzo lì per caso. Un crocevia che si anima di compartecipazione, in cui diventa sempre più visibile la consapevolezza che ogni soggetto è perduto senza radici multiple a cui aggrapparsi.

Un esempio che si ricollega a tanti degli input lanciati fin qui è rappresentato dall'*Archivio dello Spazio e del Tempo*, ideato da Massimo Croce, Carlo Andreasi e Alessandro Ruzzier. Suo obiettivo è quello di avere un archivio in cui siano presenti tutti i suoni di Topolò, delle sue case, con immagini e rumori. Un progetto non sulle persone, ma sugli spazi, che vengono analizzati dai ragazzini un poco alla volta. Secondo il Manifesto dell'Archivio, il compito principale dell'esploratore è quello di scovare domande negli universi quotidiani racchiusi nelle particelle di vita e catalogarle. Tutta questa scoperta va fatta durante una normale giornata a Topolò, mentre in casa si cucina, si guarda la televisione, si discorre. La bellezza dei suoni raccolti stupisce i suoi ideatori, che si dicono allibiti dalla diversità di cose registrate, che sotto queste nuove spoglie danno voce alla storia del borgo. Il metodo scientifico seguito dai ragazzi è stato molto scrupoloso e dettagliato, fatto che ha garantito la serietà del lavoro e una partecipazione così coinvolta da parte degli investigatori. Inoltre, per il successo dell'operazione, è stata indispensabile la collaborazione dei topoluciani, di cui molte case sono state aperte e disponibili all'accoglienza. Questo aspetto è basilare nella riuscita della Postaja in tutti i suoi aspetti. Dall'accoglienza parte l'ampio spettro di significati che si concretizzano nella Stazione, che, come è appena emerso, si dipana in primis dall'apertura verso il vicino, il bambino che vive accanto a te o nella valle a fianco, non un vero straniero quindi.

Durante la Stazione, viene allestito un chiosco nella piazzetta principale del paese, per rifocillare i topolonauti. Alcuni giorni si arriva ad avere oltre seicento persone da soddisfare. Ogni anno questo compito lo svolge la famiglia di Carla Loszach che insieme ai figli ormai cresciuti, decidono di dedicare le loro ferie per nutrire la Stazione. Si legge qui uno dei nodi cruciali attivato dalla Stazione: ogni azione a Topolò è realizzabile perché è un po' nello spirito del progetto, ma soprattutto perché deve avere un significato ultimo, deve costituire una necessità dell'intimo. Deve avere un valore per se stessa ma anche per il borgo. Il fare è in perenne dialogo con il luogo e la gente che vi abita, mai si erige a gesto narcisistico (intervistata da Anja Medved per il documentario "Stazione di Topolò 2009", A. Medved, Kino Atelje, 2009).

Tra le attività degne di nota, inoltre, vi è l'importante compito dell'imbiancatura dello schermo del cinema di Topolò, che è una sorta di simbolo che denota la riapertura della Stazione. Un cinema clandestino, dove registi e attori hanno incontrato le persone, finendo poi per fare una prova segreta col loro nuovo film, davanti a un pubblico molto particolare. È un'altra azione che fatta insieme porta ad avvicinare tra loro le persone, che

per quanto semplice e di breve durata può portare alla formazione di dinamiche positive, in cui trova posto quella complicità tipica delle azioni quotidiane condivise, capaci di far ridere e far scoprire nuovi vicini.

Il cinema invita spesso grandi personaggi, che arrivano a Topolò senza squilli di trombe, ma si immergono appieno nell'ambiente. Il tutto segue una strategia non propriamente mediatica, ma basata per lo più sul passaparola. Moreno mi dice che in tutti questi anni la Stazione non ha mai pagato per fare pubblicità, niente cartelloni, niente visibilità classica. La manifestazione ha altri canali, si occupa certamente di inviare i propri comunicati stampa, che regolarmente arrivano a importanti testate, ma si cerca di mantenere intatta quella località che da sempre caratterizza il paese. Si tratta di un evidente limite imposto dalla geografia stessa del posto, che è percorribile solamente a piedi, la strada che lo collega al fondovalle è stretta e tortuosa, una serie di limiti fisici che non hanno portato solo marginalità, ma che continuano a proteggere questa oasi. Sempre secondo Moreno, ciò che funge da veicolo pubblicitario è piuttosto il nome stesso, questo Topolò che ti si conficca in testa e non se ne va più. Attraverso la rete di rapporti internazionali che si è formata negli anni, ogni nuova edizione viene diffusa dalle parole degli artisti che vi hanno partecipato, che nel loro Paese parlano di Topolò e così via, in un passaparola sottotono infinito ed efficace, a quanto pare. La sostenibilità del paese è sempre stata posta al centro di tutto, con le sue risorse e i suoi limiti, mai così limitanti.

Un altro elemento che mi ha colpito è stato scoprire che a Topolò non esistono orari. Ogni giorno il programma viene scritto e appeso in centro al paese: si diventa attenti, perché “nel primo pomeriggio”, “con il buio”, “al crepuscolo”, “a seguire” o “nella notte” ci sarà una performance o verrà proiettato un video. Il tempo della Stazione non vuole essere frenetico, ma va vissuto intensamente. Anche questo fa parte dell'impronta informale e tendenzialmente libera e liberatoria che chi sta dietro le quinte vuole far vivere. Se un evento viene rimandato lo si può sapere unicamente dalle voci che girano per il paesetto, nessun post sulla pagina facebook, nient'altro se non la voce e le persone che se lo trapassano. Sono gli spazi, ancora una volta, a determinare questo tipo di andamento, per cui è la stessa organizzazione che deve essere elastica e non deve farsi condizionare da quelli che in altri contesti potrebbero essere imprevedibili insormontabili. Quattro anni fa, per via del grande afflusso di pubblico giunto a Topolò per incontrare Pif, la proiezione del film Grigia come la Mafia è iniziata un'ora dopo, per far sistemare tutte le persone nel cinema. Invece un film horror come Oltre il guado girato proprio a Topolò da Lorenzo Bianchini è stato ripetuto più volte, sempre vista la numerosa affluenza. Gli stessi luoghi

che si rendono protagonisti per le performance vengono designati con nomi aleatori, come “in diversi luoghi del paese”. Si ha a che fare con una vera e propria toponomastica trasformata dalla presenza della Postaja, diffusa ormai anche tra gli anziani, che si riferiscono all’ambasciata, alla posta, al cinema come se fossero i medesimi luoghi che frequentavano loro da bambini. La riterritorializzazione, in tal senso, ha davvero compiuto un ridisegnamento del paese e dei suoi spazi, segnandolo attraverso i laboratori, gli incontri, le performance che per le sue viuzze e nei suoi prati sono passate. Anche questo fa parte della riattivazione culturale e delle esistenze che sta accadendo a Topolò.

Per i primi anni, seguendo quella che era l’idea fondante di Moreno, gli artisti che si sono succeduti alla Stazione hanno arricchito il paesaggio topoluciano con una serie di installazioni, tutte nascenti dalle storie e dalle suggestioni del posto. L’unico obiettivo di Moreno era quello di creare qualcosa che non fosse una mostra, lontano dalle logiche delle gallerie, delle biennali e di scenari di questo genere.

Per alcuni anni Moreno aveva partecipato in qualità di artista alla manifestazione di Portici Inattuali a Sitran d’Alpago. Senza i Portici la Stazione non sarebbe potuta esistere.

[2.5 Breve interludio a Sitran

Come descrivere una manifestazione simile? Si potrebbe azzardare affermando che in realtà tutta Sitran diventa un grande happening, in cui prendono vita forme d’arte evanescenti e transitorie, installazioni pensate, allestite, osservate, agite e smontate nell’arco di un lungo fine settimana.

La prima edizione, datata incredibilmente 1989, venne da un’idea di Giorgio Vazza, Roberto Da Re Giustiniani e Daniele Bortoluzzi, il cui obiettivo era quello di invitare alcuni artisti in grado di operare degli interventi artistici non meglio specificati negli spazi aperti del paese, mantenendo alto il rispetto nei confronti del piccolo insediamento rurale. I portici erano inattuali in quanto non più in atto, non attivi. Fin da subito, sia per gli artisti sia per i curatori, la manifestazione palesò il suo carattere estemporaneo, imprevedibile e spontaneo, che nel tempo seppe guadagnare proprio per questo aspetto l’affetto sincero dei compaesani e di coloro che per Sitran sono passati in quei freddi weekend di novembre. Il termine che più si avvicina a definire questo lato è esperienza, per quanto quei giorni fossero pensati per essere colti al volo, per essere vissuti, fatti, per il senso di sperimentazione sottesa e per la frequente incognita che aleggiava attorno al risultato finale. Molto

spesso, le installazioni andavano ad abbracciare la bellezza così intima del posto senza aggiungere qualcosa di diverso, vista la connotazione naturale così prospera e semplice al tempo stesso.

Anche in questo caso, gli artisti venivano introdotti mesi prima dagli organizzatori, per mostrar loro il posto e far conoscere le persone. Le opere nascevano nell'occasione. Poteva essere difficile reperire i materiali, ma gli abitanti aiutavano gli artisti; il clima era ostile il più delle volte; bisognava capire nel profondo il senso del luogo, la sua spontaneità ed eterna calma. Tuttavia, il coinvolgimento fu sempre positivo e allegro tra la popolazione locale, e molti artisti si dissero sorpresi nel trovarsi in stretto contatto con altri artisti con cui raccontarsi e discutere, cosa molto rara nel mondo oltre l'Alpago. Al termine di tutto, ogni cosa veniva riportata al suo stato originale, per consentire la ripartenza delle attività quotidiane.

Vi presero parte artisti delle zone limitrofe inizialmente, per poi allargare il panorama all'Italia tutta e oltre, fino al Giappone e alla Nuova Zelanda, con un cospicuo gruppo proveniente dalla Jugoslavia in fiamme. La qualità sociale, di collaborazione e complicità tessuta tra gli artisti, fu riconosciuta come elemento unico per Sitran, oltre naturalmente alla qualità culturale.

Il paese della bicicletta (Comar, 2009) mise in luce un altro aspetto così significativo e caratterizzante dell'esperienza. Sebbene non siano rimaste opere dai Portici, ciò che rimane ancora oggi vivido nei ricordi e nel presente è il rapporto instauratosi tra alpagotti e artisti, che a sua volta fu capace di far fiorire negli abitanti una conoscenza immediata dell'arte. Immediata nel senso letterale del termine, non mediata, vissuta con mano, nelle stalle e nei cortili. Pian piano i paesani si abituarono a leggere le opere che intralciavano le loro viuzze, ne scoprirono il linguaggio e divennero gli aiutanti degli artisti in persona. Si trattava di una sorta di itinerario tra le case, attraverso i prati, che si fa mediatore per comprendere l'ambiente così vivace della sua umanità, ma può diventare anche una metafora per quel percorso che conduce alla conoscenza del sé, grazie a un'arte che si inoltra per sentieri poco battuti che non tutti hanno voglia di affrontare.

Altro aspetto atipico, a Sitran esisteva un critico, ma non classicamente parlando. Si parla qui di "presenza critica", nel senso che il critico c'è, è presente e gioca al gioco dell'artista. Può conoscere o meno il posto e gli abitanti, ma di certo non cosa capiterà quell'anno. Scrive e presenta le opere a scatola chiusa, magari avendo

visionato qualche progetto, ma prima dell'effettiva realizzazione. Ecco che, allora, si può dire avvenga più un laboratorio critico, in cui sono elaborate delle modalità di approccio al fare artistico, una vera e propria critica militante, anche nei confronti del sistema più generale che inerisce all'arte. I critici sono messi a dura prova con queste variabili, lo testimoniano i loro scritti, il loro imbarazzo, facendosi ulteriore veicolo dell'originalità dei Portici e delle sue installazioni che segnano la dicotomia così evidente impresso nel destino ramingo dell'arte contemporanea. In un'effimera rinascita di spazi e creature, che lascia il posto al ritmo eterno della quotidianità.

Fin dagli inizi, la rassegna aveva evidenziato la questione, elaborandola sempre diversamente, se si possa fare arte in un legame simbiotico con la società, restando oltre i confini di un sistema imposto dal mercato del denaro e del potere. Consolidatasi negli anni come appuntamento fisso, che prevedeva un grande supporto istituzionale, la manifestazione perse di soppiatto il carattere estemporaneo che l'aveva resa così amata e sentita. La creatività, vista come naturale attività umana, condivisibile tra tutti, senza un riscontro quantitativo dovette scontrarsi sempre più con l'opposta mercificazione dilagante. In aggiunta, anche una seconda criticità si fece strada. Sitran non incarnava uno scenario incontaminato, anzi, si trattava alla fine di un villaggio che non stava riuscendo a mantenere il passo coi tempi moderni, e una continua esaltazione del suo aspetto rurale e puro sarebbe finita col divenire retorica a tutti gli effetti. La sua era invece una battaglia contro lo spopolamento e la dimenticanza.

Per alcuni anni, il dibattito si è susseguito, grazie ad artisti che hanno saputo coniugare da prospettive diverse tali problematiche, a cui, però, non si è saputo dare risposta. I Portici restano dunque Inattuali ancora oggi, nelle memorie di chi li ha vissuti o nell'immaginazioni di coloro che ne leggono le testimonianze.]

Il desiderio era quello che gli artisti riuscissero a porsi in ascolto di Topolò, pre sviluppare nel tempo un progetto per Topolò, fatto dell'aria lì respirata, delle sensazioni percepite, degli incontri capitati. Le sculture dovevano essere in dialogo con lo spazio circostante, portatrici di domande e di emozioni, prettamente site specific. Erano una forma d'arte temporanea e contemporanea insieme (intervista a Donatella Ruttar, 2017). Nel loro essere effimere risiedeva il carattere forte, poiché tu, topolonauta, davanti a esse dovevi soffermarti e restare a pensare, a tentare di capire la lingua parlata dalla scultura, che presto sarebbe stata portata via. Dovevi metterti in ascolto tu stesso, pronto a ricevere.

D'altra parte, le installazioni si trovavano in posti che poi dovevano essere riutilizzati, fienili, campi da coltivare. Era tutto così evanescente e al tempo stesso così radicato.

Le forme non sono mai state urlate, ma sempre discrete, che richiamavano l'atteggiamento di artisti sensibili, capaci di aver saputo vedere tra le righe di quel panorama. Durante la Stazione, "tutto è molto più liquido a Topolò. Diventa lui una grande comunità operosa, una stazione di arrivo e partenza" afferma Donatella durante la nostra prima chiacchierata. E ancora ella dice che le sembra di abitare un posto permeato come da qualità perdute, oltre che dalla gente vera, che ti portano a provare una sensazione di sospensione, di vivere in una città tra le nuvole, che si muove sopra il mondo, fuori da parametri temporali e spaziali, rendendoti capace di condividere e vivere esperienze non realizzabili altrove. Usando un neologismo di Roberto Paci Dalò, un artista di Cesena, *topolare*, ovvero un modo di stare al mondo ecco. Questo fa un po' la differenza.

Non si può parlare di Topolò in riferimento ai suoi traguardi, sarebbe un nonsense, poiché il solo scopo era quello di abitare a Topolò e viverlo come un punto di scambio, un centro di produzione e di formazione di una consapevolezza particolare per farti stare al mondo. Un modo di fare contemplativo e lento, ma pure agile e attivo. Un proposito delle prime edizioni che però non è andato affatto perduto.

Tra gli artisti di Sitran che hanno preso parte alla Postaja, il concettuale Donato Maria Bortolot di Zoppè di Cadore, che da sempre lavora con oggetti minimali, arrivato a Topolò chiede di poter avere delle cartoline del paese. A causa del divieto di fotografare imposto dalla Guerra Fredda, come affisso in numerosi cartelli della zona, queste immagini sono introvabili. Sconcertato, si reca a Cividale per comprare una polaroid che poi consegna a un bambino chiedendogli di fare una foto al cielo. Intanto prepara un cippo di cemento, in cui rinchiudere la polaroid e incastonare la fotografia sulla superficie coperta da un plexiglas. Alle pareti del parallelepipedo, poi, scrive con lettere bronzee, quelle stesse lettere tipiche dei monumenti alla patria e per onorare gli eroi di guerra EL CIELO NO TIENE FRONTERA. Il cippo prova a simboleggiare quel divieto che molti hanno vissuto sulle loro storie, di cui si sono sentiti privare di un ricordo, un'immagine affettiva; tenta una sintesi dei conflitti etnici e geografici di quest'area così tormentata, le aspirazioni della sua gente così a lungo incatenate. Nelle parole di Moreno si sente ancora forte l'insieme di emozioni che questa lapide ha portato.

Un secondo superstite dei lavori site specific dei primi anni guarda invece al futuro, pur serbando in sé moltissime cose del passato. *El baul de los secretos* viene costruito nel 2001 dal cileno Ricardo Vivas. Per giorni cammina per il paese, entrando nelle case elemosinando un oggetto, un qualcosa da riporre nella sua saccoccia, che a sua volta verrà incapsulata in un'arca, da aprirsi soltanto all'alba del 2125. Incredibilmente, ogni abitante di Topolò gli ha donato qualcosa, chi anelli, chi ha lasciato messaggi privati, chi audio cassette. Il lavoro ha riscontrato un successo strepitoso e ha suscitato emozioni dirompenti, persino nell'uomo che aveva portato la sabbia per costruire l'arca del futuro e che non sapeva nulla di quanto stava accadendo in quel paese sperduto. Non si trattava del pubblico di una rinomata galleria di una capitale, ma di persone normali, che davanti a gesti così evocativi si sentivano sopraffatte dai pensieri e dalle emozioni, gesti semplici come un'offerta venivano compresi appieno, in tutta la loro autenticità, così come erano genuini i sentimenti dei topolonauti.

Del rapporto col futuro narra anche una delle prime installazioni nate a Topolò. Nel '94 inizia il fecondo rapporto tra Topolò e la Nuova Zelanda. In quell'occasione Julian Dashper riesce nel compiere un'impresa a dir poco sensazionale sotto più punti di vista. Innanzitutto opera sugli abitanti a distanza, restando a casa sua, in Nuova Zelanda. Durante i suoi sopralluoghi era rimasto colpito dalla questione della marginalità, avendo solcato terreni così immersi in una storia fatta di ombre e di sospetti che avevano risvegliato in lui domande intorno al confine, concetto davvero inusuale per lui e la sua terra, completamente circondata dall'acqua. Così, dopo aver fatto installare un telefono nella piazza del paese, ogni weekend durante la Stazione egli chiama alle cinque del pomeriggio, col pienone di gente, e il telefono deve essere lasciato squillare per venti minuti, senza che nessuno possa rispondere. Una chiamata dal futuro insomma, poiché lui chiama in verità alle cinque del mattino. Cosa sorprendente, le signore anziane del paese accerchiano il telefono e lo tengono sotto controllo, perché quella era una chiamata importante, dal domani e da un personaggio misterioso. Una sorta di proiezione del passato nel futuro, con la speranza che possa essere un po' più pacifico e leggero. E così entra anche la globalizzazione a Topolò, o la globalità.

Negli anni a venire, il tutto ha subito dei cambiamenti. Il pubblico cominciava ad avvicinarsi proprio a quello tanto odiato delle biennali e gli organizzatori hanno deciso di cambiare rotta. Continuando a rifiutare grandi progetti di altrettanto grandiose personalità, si è tolto l'aspetto meramente espositivo, puntando a un ritorno all'ascolto,

al suono, da sperimentare attraverso altre tecniche, sviluppando una mentalità più orientata ai cantieri, al saper fare insieme. In questo quadro, anche la Stazione è divenuta a sua volta un'entità diversa, una forma con cui relazionarsi. In ciò risiede ancora oggi, dopo ventiquattro anni, la modernità della Postaja, capace ancora di fornire materiale di ricerca, nuove persone da trovare, altre idee da concretizzare.

Tra i tanti esempi di questa rivolta interna, è da evidenziare l'esperienza avvenuta nello spazio della vecchia scuola elementare, ad oggi adibita a laboratorio musicale e artistico, punto cruciale della resistenza del paese all'abbandono sempre più dilagante. Quando era ancora frequentata, la scuola era lo spazio privilegiato dai bambini, il loro microcosmo che di colpo è sparito, mutando radicalmente quello che era la loro idea di spazio per la socializzazione.

Nel duemila, ispirandosi a un movimento sviluppatosi in Francia a Nevers, viene organizzato il primo cantiere di percussioni per i bambini. Diventando un appuntamento sempre più atteso, i giovani si costituiscono nel gruppo de *Les Tambours de Topolò*: usando i classici e dimenticati bidoni di petrolio come strumenti, scuotendoli con forza vanno a produrre delle sonorità indiscrete, che si ripercuotono sulla natura circostante in modo dirompente. Specializzandosi poco alla volta, i ragazzi scoprono nuovi oggetti di scarto industriale per creare nuovi rumori. Creando performance site specific, il gruppo propone la ricerca e la scoperta di spazi ed entità altre, attraverso dei pellegrinaggi come capita nelle stradine di Topolò, e anche nel mondo al di fuori delle Valli del Natisone.

Nell'ambito musicale, un altro progetto corre in parallelo, che di anno in anno contribuisce a rivitalizzare ancor di più la rete di rapporti tessuta dalla Stazione. Tutto parte da un progetto collaterale alla Postaja, l'Officina Globale della Salute, nato da un'amicizia profonda di Moreno con Mario Ravaglione, uno dei maggiori esperti di tubercolosi al mondo e grande appassionato di arte. Il concerto *To be continued* si iscrive nell'Officina come campo di ibridazione tra la musica e la ricerca scientifica, collegando più di quaranta paesi, i cui musicisti sparsi nel mondo si impegnano a suonare senza sosta per ventiquattro ore consecutive. Questo concerto (disponibile in rete) è solo una delle tante manifestazioni che pian piano si sono fatte strada nell'alveo infinito della ricerca della Stazione, che oramai ha ramificazioni in ogni disciplina, grazie soprattutto alle sincere amicizie che ha saputo coltivare nel tempo.

Uno dei simboli della rinnovata Stazione si può dire sia la casa Juliova, le cui pareti verde acqua colorano l'atmosfera del paese. attraversata da una lunga storia, la casa viene donata al comune di Grimacco che a sua volta ne fa dono alla Postaja. Dopo il meticoloso restauro, riacquista tutte le sue funzionalità. Durante la Stazione diviene fulcro della vita, animata dai visitatori che ne fanno uso di foresteria, aperta a ogni ora del giorno; qui hanno luogo le prove della Topolovska Minimalna Orkestra, incontri e presentazioni. Sede dell'Ambasciata della Nuova Zelanda, ospita anche la PUT (Pinacoteca Universale di Topolò) e l'Earth Water Institute. Insomma una vera fucina da cui escono idee e persone nuove.

Questo breve preambolo funge da introduzione per quella che è stata la svolta verificatasi a Topolò dopo il no alle installazioni e alla modalità mordi e fuggi. Conseguentemente a ciò e anche come ulteriore forma di resistenza alla forza dell'isolamento, si sono creati dei servizi e delle istituzioni che sviluppano in modo collaterale all'originaria Stazione i loro progetti. In una prospettiva ancora più disponibile all'incontro con entità diverse, culture e ibridazioni in campi non propriamente artistici, la Postaja ha anche riscoperto un passato mitico e pieno di storie incredibili.

Se alcuni si sono basati sull'inedito stupore di visitatori attoniti per favorire giochi utopici, altri sono diventati realmente delle diramazioni attive e funzionanti, che operano sulla scia di quello che la Stazione ha fatto finora.

Nel paese non esiste alcuna acropoli, nessun bagno termale, ma di essi vi sono le tracce in targhe sparse nel terreno qua e là, difficilmente individuabili, la cui collocazione è più che altro metaforica. Creando una mitologia nella storia del paese, la Stazione ha cercato una strada che fosse percorribile per aiutare i suoi abitanti a superare il loro (altrettanto) vero passato, non smettendo mai di sbalordire i visitatori, che credono a queste storie quasi più degli stessi topoluciani.

Tra gli episodi a mio avviso più intriganti c'è senz'altro la nascita delle ambasciate. Non sono identificabili attraverso edifici, ma sono posti simbolici, i cui protagonisti sono gli artisti che partecipando alla Postaja si impegnano a portare il mondo a Topolò, così come Topolò nel mondo. Del '98 è quella olandese, con Jan Van Der Ploeg come riferimento; qualche settimana dopo è la volta di quella ceca, il cui portavoce sarà Miroslav Janek, il tutto come risposta naturale alla loro costante presenza a Topolò. Così, anche loro avrebbero avuto nel loro paese un pezzo simbolico della Stazione, da far fiorire e da curare. Dieci anni fa viene aperta anche l'Ambasciata della Nuova Zelanda con William Hsu, mentre l'anno prima era stata inaugurata quella dei Cancellati, un'esperienza unica

al mondo, per dar voce e sostegno a quelle particolari persone a cui erano stati negati tutti i diritti dopo la proclamazione dell'indipendenza slovena. Una situazione così prossima e parimenti sconosciuta da guadagnarsi a buon titolo una sede da cui poter ricominciare. Insomma le ambasciate portano a ogni edizione i loro progetti e le loro novità, invitando altri artisti a immergersi nel paese e nella natura che tutto divora.

Infine, nel 2012 apre l'ultima ambasciata per mano dell'artista Per Platou, quella norvegese.

Van Der Ploeg si è rivelato fondamentale per Serafino, un anziano topoluciano segnato da una paralisi quasi completa a seguito di due ictus. Dopo una simile disgrazia, ha cominciato a disegnare con le poche dita che erano rimaste salve. In totale arrivò a produrre oltre millesettecento disegni. L'artista olandese si innamora del suo lavoro, organizzando un'esibizione delle sue opere ad Amsterdam nel 2004 dedicata all'utopia. A Topolò storie del genere sono realizzabili, capitano grazie alla magia e al costante impegno di chi sa credere ancora oggi nell'importanza dei desideri, di una ricerca artistica improntata alla naturalezza e alla generosità degli incontri.

Oltre alle istituzioni sovra citate, a Topolò si annoverano anche un Istituto di Topologia, che studia tante cose ma soprattutto Topolò, resti invisibili di tre sinagoghe e del cimitero della comunità ebraica che abitava la parte inferiore del borgo, il cui rabbino era un certo Kelmann, la Biblioteca V. Gariup dove trovano spazio soltanto i libri del cuore, il Sentiero Neiwiller, la Posta degli stati di coscienza, la Stazione dei treni con i suoi indiscutibili orari, una sala d'aspetto a uso di scrittori e poeti, l'Istituto di Paesologia che afferisce alla nota Università di Topolò e l'Aeroporto di Topolò. Il punto centrale non è discutere di Topolò, ma usufruire di tutta la gamma di significati che in questi anni Topolò ha rappresentato e continua a fare.

Per concludere penso sia emblematica la storia della nascita dell'aeroporto, fatta di ritrovamenti, coincidenze incredibili e personaggi lunari.

Corrado Della Libera, di professione cantastorie della Topolò parallela, che intravede nei topoluciani una naturale disposizione nei confronti dell'altitudine e nel sapiente controllo della rapidità quando si percorrono i sentieri impervi, inizia a pensare alla possibilità di un vecchio aeroporto, posizionato poco distante dal paese. Mette in pratica la sua idea durante la Stazione, con una performance teatrale in cui a fare da protagonista è una ricercatrice di Kassel, che trova negli archivi documenti e foto che attestano la presenza di un aeroporto militare situato a Topolò e l'incredibile storia di un aeronauta, Marino

Filipic, che ha preso parte a tante imprese. Dopo questo evento gli organizzatori della Stazione iniziarono a riferirsi all'aeroporto come a una cosa reale, effettivamente presente nel territorio, anche con la stampa e le istituzioni.

Nel frattempo, a Monaco di Baviera, l'artista Res Ingold, che in realtà impersonava la compagnia aerea Ingold Airlines, affrontava una nuova sfida del suo ambizioso progetto inerente al volo, volendo mappare gli aeroporti militari della Jugoslavia che si apprestava a uscire dalla guerra. Si imbatté anche in Topolò e venne a sapere qualcosa a proposito di uno strano aeroporto. Attraverso uno scambio di mail con Donatella, il rapporto si consolidò e l'artista decise di venire a Topolò per le sue perlustrazioni. Inconsapevoli dell'equivoco, Donatella parlava della vera Topolò, mentre l'artista si riferiva alle tracce dell'aeroporto militare Topol=F4 (frintendimento dovuto a una trascrizione della "ò" con computer diversi probabilmente). Arrivato a una decina di chilometri dal paese iniziò a chiedere informazioni per l'aeroporto Topol=F4, senza trovare qualcuno in grado di aiutarlo,

una signora di Topolò che gli indicò il paese, ma non l'aeroporto. Finalmente a Topolò Res Ingold incontrò Moreno e Donatella e l'equivoco fu chiarito. L'artista si disse entusiasta come non mai, perché finalmente la vittima del gioco era stata lui, e non le persone che era solito designare. Durante il primo appuntamento ufficiale alla Stazione, l'artista, in quanto delegato della compagnia aerea, presentò alla cittadinanza, al sindaco e all'amministrazione comunale il progetto disegnato per Topolò, che prevedeva la costruzione di un aeroporto. La conferenza fu molto seria, e tutti presero sul serio questo tedesco dall'elegante portamento che chiedeva il supporto ad agenzie locali nel diventare partner di questa grandiosa impresa. Il progetto era definito in maniera minuziosa: sarebbe stato il primo aeroporto di frontiera posto in un'area interessante turisticamente parlando, una località vicina alle Alpi, affascinante dal punto di vista naturalistico, in cui si è sviluppato un turismo attento, ecologico, in stretto contatto con le comunità e le istituzioni locali. Tutti accettarono.

Nel corso della seconda venuta della Ingold Airlines a Topolò si passò alla fase concreta, in cui alcune luci lampeggianti vennero posizionate sui crinali delle montagne che contornavano il paese, visibili anche dai comuni vicini. L'aeroporto di soli arrivi prese vita così e continuò a vivere nelle parole delle persone, negli sguardi increduli dei turisti. Tutte queste esperienze racchiudono una Topolò parallela, mai grottesca ma sempre verosimile, capace di evolversi e crescere, portando nuova energia anche alla Stazione,

grazie a questa serie infinita di incontri e di personaggi che costellano le storie della Postaja.

Si può affermare, dunque, che la Stazione rappresenti davvero una fermata di un viaggio più complesso, non ne è solo una metafora. E il percorso che segue iscrive in se stesso gli innumerevoli panorami formati dai rapporti che vengono tessuti tra topoluciani, visitatori e artisti. I topolonauti insomma, che diventano essi stessi dei paesaggi. Ambiente come portatore di un elemento visivo che dà valore puramente estetico si fa espressione del nostro personale sguardo, che a sua volta diventa una lente per capire il nostro posto nel mondo e il mondo delle relazioni che nel tempo costruiamo.

Altri paesaggi realizzabili si possono intravedere grazie ai cantieri di ricerche sperimentali, vero tavolo di prova, esercizi didattici per possibili risvolti. Negli eventi della Stazione, le idee dei singoli topolonauti acquistano una forma più grande, costruendo mappe di connessioni tra gli uomini e i paesaggi che non smettono mai di espandersi, sconfinando in un al di là tutto da scoprire. L'immagine prodotta non è mai casuale, ma sa selezionare un modo di operare rispetto a un altro. È qui che si può leggere la prospettiva politica che assume la produzione dell'ambiente. L'immagine è una realtà concreta e costruttiva, non una mera superficie riflettente dei propositi del suo creatore. Il carattere politico è racchiuso quindi nelle azioni medesime, che nascono da relazioni uniche e solide, localizzate nel reale. L'essere locale in maniera così specifica rimanda alle eterotopie di memoria foucaultiana (Del Monte, 2013), che si spiegano mediante lo specchio. Un dove e un quando che rimandano al mittente la sua ombra, che si vede dove non è, che vede la sua identità nell'assenza.

Capitolo terzo

DISCOVER

3.1 Antefatto in una Riserva Artificiale

Per comprendere appieno il suo significato è corretto risalire la corrente fino ad arrivare a un progetto svoltosi nel 2003, coordinato dall'artista Cesare Pietroiusti. Alla guida di un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Pietroiusti aveva individuato un'area strategica in cui mettere in pratica il suo progetto. Trattavasi di una zona di confine, piena di sbarramenti, utile per nessuno, ma dove vi transitavano accanto moltissime persone ogni giorno. Una landa fantasma, un piccolo triangolo dimenticato e comunque ancora capace di mantenere la sua strana storia. Tutto questo nel porto di Marghera, dove proprio i confini così incerti e diversi caratterizzano l'abbandono di quest'area. È una sorta di darsena per i rimorchiatori, con un bar, alcuni uffici e delle officine, materiali di deposito sulla banchina, circondata da strade in cui camion corrono veloci, le industrie sono a due passi, il transito fugace è all'ordine del giorno. Riserva Artificiale è diventato il nome del progetto, un laboratorio dove vengono individuati dei percorsi per ripensare gli oggetti, rari e in via di estinzione, da proteggere come in una riserva per l'appunto, unici protagonisti rimasti su una scena la cui natura è artefatta, metallica, in apparenza senza storia.

Nello specifico, ai visitatori che entravano nelle sedi centrali della Biennale veniva dato anche un coupon che offriva la possibilità di recarsi nella riserva. Gli studenti poi, come vere guide, prelevavano le persone da Piazzale Roma per accompagnarle fino al luogo prescelto, dove poi erano organizzati i diversi percorsi. Questo significava da parte dello spettatore la presenza, a monte, di una scelta libera e consapevole per abbandonare i lussureggianti Giardini e l'Arsenale e addentrarsi come esploratori moderni in una giungla di relitti e cose non ben identificate. Tra tutti i visitatori della Biennale, dunque, questi gruppetti formati da una dozzina di personaggi alla volta potevano essere indicati come i soggetti veramente interessati a dinamiche fuori dagli schemi istituzionalizzati e pervasivi, costantemente alla ricerca di forme altre, di un'arte capace di manifestarsi là dove un luogo non ha qualità, sapendo leggere il sostrato.

Molto spesso capitava di dover camminare lungo un cavalcavia, scavalcare parapetti, attraversare nel pieno del traffico, muoversi in bicicletta per raggiungere la Riserva. Fin da subito si instaurava un clima diverso da quello percepibile nei Padiglioni, in cui a muovere la macchina era l'attivazione concreta dei partecipanti, che sebbene avessero scelto liberamente di visitare questi luoghi, non avevano scelto altrettanto liberamente la modalità per raggiungerlo. Avevano accolto la sfida e si erano messi in gioco ancor prima di usufruire dell'arte. Inconsapevolmente facevano già parte del progetto.

Arrivate nella darsena, le persone venivano invitate a percorrere sei sentieri diversi, che incrociando una chiesa, un archivio, un'aiuola accanto a un metanodotto e alcune barche terminavano puntualmente in corrispondenza di pareti, mura colme di crepe che lasciavano intravedere altri orizzonti, mantenendo intatta la soglia senza via di fuga.

Ogni azione era pensata e agita non per rivoluzionare lo stato delle cose, ma per comprendere nel profondo lo scenario, catalogando gli oggetti, ascoltando le storie dei lavoratori che sono passati per la darsena. L'arte così vuole indagare l'esistente, guarda alla sua eterogeneità nell'ottica di una sua salvaguardia. Attraverso il documentare, si cerca di agire per creare collettivamente nuove possibilità di interpretare le sottese dinamiche di complessità presenti in loco, a volta affiancate da inaspettati sguardi poetici, semplici e taglienti, capaci di leggere la realtà in modo sottile.

Inventando nuovi metodi di comunicazione, l'arte è come una novella colonizzatrice, che positivamente cerca di far riemergere il sito proprio mediante il suo essere anonimo, per molto tempo negato a un pubblico che ora sembra voler partecipare alla sua rilettura. Una specie di capolinea a cui donare nuova forza motrice.

Intervistando Viviana, ciò che lei ricorda con maggior interesse è l'incipit di tutta la storia. Come lei e gli altri studenti si sono trovati a fare un sopralluogo sul posto: le visioni degli oggetti, gli odori respirati, i rumori percepiti sono stati gli elementi scatenanti di un'intensa discussione che, avendo saputo recepire ogni stimolo possibile, è poi riuscita a innescare l'intero progetto. Il fatto che per lei fu strabiliante va a iscriversi nella pratica messa in atto da questi studenti, che sotto la guida di Pietroiusti in una giornata avevano già definito la forma del progetto, semplicemente condividendo idee e conoscenze, sapendo di dover sporcarsi le mani per dare forma concreta ai propri desideri.

Prendere parte a questo disegno fu per lei la fondamentale nell'arrivare a delineare l'embrione del suo personale progetto. Assistere e agire in prima persona all'interno di un contesto diverso, più sincero e autentico, senza dover sottostare a pesanti schemi e

linee guida, aiutò nel trasporre queste stesse basi per un'altra idea, parimenti legata a un luogo e ad altri volti.

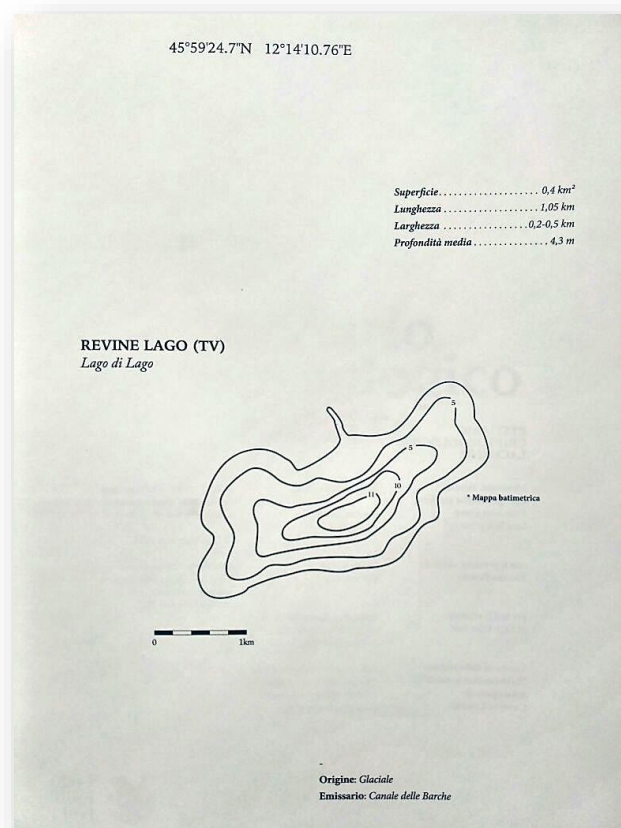
Ulteriore aspetto da precisare è la presenza di Cesare Pietroiusti come mentore della Riserva. Il suo lavoro di fonda in buona sostanza sull'elaborazione dei comportamenti della gente in maniera non convenzionale. Secondo il suo pensiero, l'arte funge da opportunità che va colta per sperimentare e provare emozioni nascoste, pensieri indicibili, un'occasione con cui conoscere a fondo se stessi. Senza seguire, però, strade già battute, ma nutrendo il pensiero laterale, riscoprendo una fantasia bambinesca. Nel mondo che si percorre ogni giorno, a fare da padrone sono le convenzioni, le logiche di potere e la mania incontrollata per il consumo.

Quello che sta a cuore a Pietroiusti è scardinare queste situazioni, optando per un'ottica dell'insensatezza. Crea binomi impensabili, eventi fuori posto, dove sembra tutto senza senso. Soltanto da questa situazione paradossale si può arrivare a misurare la positività delle risposte delle persone, il loro disorientamento. I limiti previsti dalla nostra mente, con tutti i suoi meccanismi psicologici interessano molto l'artista, il quale ha una formazione medica specializzato in clinica psichiatrica. Mette in atto dei gesti con cui cerca di provocare lo spettatore, introducendo formule logiche nei rapporti interpersonali e osservando il decorso del processo, la manifestazione di un paradosso.

Per Pietroiusti la scoperta di poter fare l'artista è diventata la sua modalità di vivere, esplorando il suo essere e i legami tessuti con gli altri, indagando tali dinamiche sapendo che la pratica artistica fosse il punto di partenza da cui innescare il movimento generale ed anche il movimento di per sé, nel mezzo del quale collocare il proprio intervento. Con ciò si intende il significato di arte *eventualista*.

Dall'ambiente del laboratorio artistico è passato poi a proseguire le sue sperimentazioni all'interno di una cornice più ampia, come quella della Riserva Artificiale, in cui far confluire e agire spettatori ignari del piano stabilito in precedenza. Il contesto urbano ha fatto così il suo ingresso, permettendo a Pietroiusti di andare a fondo della sua ricerca inerente allo spazio. Uno spazio che non presenta la sola dimensione fisica, ma che prevede quello sociale inteso come sistema e quello psichico, il pensiero. Tra questi spazi sono poi possibili rapporti di scambio e di movimento, collegamenti tra un interno e un esterno e forse si potrebbe parlare di esplorare anche ambienti finora ritenuti non praticabili. Pietroiusti guarda all'arte in tale prospettiva, come un fare capace di creare spazio e rendere possibile ogni sorta di spostamento.

3.2 Dove tutto ha inizio: cenni geografici e storici



Riprendendo la questione spaziale, da tredici anni è il lago di Lago a fare da cornice a un suggestivo evento d'impronta cinematografica quale il Lago Film Fest.

Insieme all'adiacente lago di Santa Maria, i due sono impropriamente detti "laghi di Revine", solo per il fatto di essere localizzati nel comune di Revine Lago. In origine vi era un unico specchio d'acqua, formatosi come conseguenza della glaciazione Würm e resistito fino al XIV secolo all'incirca. Dopo una prima opera di bonifica del Quattrocento che drenò la parte a occidente, furono due i bacini presenti nella valle, di cui uno venne prosciugato nel diciottesimo secolo, e il secondo, quello di Lago, vide ridurre la sua superficie a causa degli incessanti lavori agricoli, che portarono alla formazione del più piccolo Lago di Santa Maria, a cui è congiunto da un sottilissimo canale interlacuale, detto delle Barche.

Sovrastati da uno spartiacque prealpino con cime morbide che superano i mille metri, i laghi individuano un'area particolarmente sfortunata, divisa tra le ricchezze della piana del trevigiano e quella delle Dolomiti, famosa per i panorami e le località sciistiche. Nel mezzo sta questa regione, che nell'antichità invece godeva di una sorte migliore, trovandosi lungo vie di commercio tra nord e sud, con un clima favorevole in cui potersi dedicare prevalentemente all'agricoltura, in simbiosi con la pastorizia e di tanto in tanto con la pesca.

Dopo aver subito diverse occupazioni straniere, il paese entra nel Regno d'Italia col Veneto, a cui seguirono decenni di consistente emigrazione verso l'America. Anche l'anno tra il '17 e il '18 fu particolarmente doloroso per la popolazione, che fu costretta alla fame dal regime di occupazione austro-tedesca. L'intera zona dei laghi fu cruciale per la Grande Guerra.

Vi era una piccola linea ferroviaria che collegava i possedimenti austriaci, usata per i rifornimenti di cibo e di armi. Una sorta di leggenda viene tramandata a proposito della ferrovia. Si narra che durante la ritirata, i nemici stessi o gli italiani fecero affondare il treno nel lago, dove rimane tutt'oggi. C'è chi dice che il treno portò con sé anche un cospicuo bottino. Alcuni dicono addirittura che le rotaie correvano anche sopra le acque, disposte su una lunga fila di tavole fissate a imbarcazioni sottostanti.

Inizia così a essere inquadrata una corona di fatti strani e poco chiari, mitici a volte, che insieme ai numerosi racconti orali tramandati da generazioni forniscono uno scenario privilegiato su cui poter costruire un festival cinematografico.

Un'altra leggenda ruota intorno alla questione del confine montano con il Comune di Trichiana, posto sul crinale delle Prealpi (Tomasi, 1988). Da sempre oggetto di problemi e discussioni, si organizzò una gara che vide partire due campioni rispettivamente da Trichiana e da Lago. Finché i due avessero solcato il loro territorio, allora sarebbero stati ancora nel loro comune. Al momento dell'incontro sarebbe stato segnato il confine. Ciò nonostante, l'astuzia del laghese lo portò a mettersi della terra nelle proprie calzature, stratagemma che gli permise di sconfinare e stabilire un nuovo limite, di gran lunga più favorevole al suo paese.

È stata Viviana stessa a raccontare questo episodio uno dei primi giorni trascorsi in ufficio. Emerge così una peculiarità che il festival ha saputo conservare e fare propria a modo suo lungo questi anni. Si tratta della capacità di colorare le storie, di guardare con occhi nuovi gli elementi locali, per conferire loro aspetti favolistici, in grado di nutrire

immaginazione e voglia di esplorare. Tutto a portare di artisti, volontari e abitanti del paese, tutto rivolto alle persone.

3.3 Una giornata di Lago Film Fest

Non è facile inquadrare dopo una sola occhiata cosa sia il Lago Film Fest (d'ora in poi LFF o Lago). Per presentarlo in maniera sintetica, si potrebbe dire che è un festival internazionale di cortometraggi, a cui si sono aggiunti pian piano altri ambiti, come quello della musica e della danza.

Dal 2005 le afose estati vengono interrotte da dieci giorni di spettacoli di ogni tipo, che si diramano per le viuzze del paesino, tra fienili e case di pietra, fino ad approdare in riva al lago, sala cinematografica d'eccellenza, dove dalle acque emerge uno schermo portatore di immagini e di magia. Perché questo doveva essere nella semplice idea di Viviana, sua ideatrice: un'occasione in cui incontrarsi e passare del tempo scoprendo nuove cose e nuove persone, in cui il cinema si fa pretesto e anche fil rouge capace di tratteggiare un'atmosfera sospesa e ammaliante, dove vivere istanti unici.

Tuttavia, Lago non è fatto solamente di notti stellate, ma l'intera giornata fa parte del progetto. Con il susseguirsi delle edizioni, il programma giornaliero è andato definendosi pian piano: durante la mattinata si svolgono i *press meeting*, degli incontri in cui il pubblico e i volontari che lavorano possono sentir parlare gli artisti della sera precedente. Le interviste hanno un carattere informale, in cui solitamente due ragazzi dello staff si occupano della gestione generale, pongono le domande e dirigono il dibattito, a cui si possono liberamente aggiungere richieste degli astanti. L'anno scorso, inoltre, ogni *press meeting* ha avuto una sua localizzazione specifica, tra le piazze delle frazioni del comune, in montagna e in riva al lago, per facilitare l'affluenza di diverse persone e per far anche conoscere l'ambiente circostante agli ospiti.

Insieme a questi momenti è possibile affiancare un altro lato di LFF per la somiglianza degli obiettivi. Trattasi della pubblicazione giornaliera di un dépliant, un *daily*. Il *daily* viene progettato e mandato in stampa da alcuni volontari che sono riuniti nel gruppo di critica cinematografica. Ogni gazzetta riporta foto e testi inerenti agli spettacoli della sera antecedente, editi sotto la guida di un membro dello staff, disponibili gratuitamente per chiunque passi dal bookshop del festival. È uno strumento molto utile da un lato per

coloro che vi scrivono, che lavorano senza sosta per migliorare il loro stile e la loro capacità d'interpretazione, dall'altro per i lettori, che vi trovano spiegazioni alle loro perplessità o più semplicemente riescono a figurarsi gli avvenimenti che si sono persi. Il daily supporta la formazione di una lettura personale dei film e delle performance, in un certo qual modo istruendo i meno esperti a queste arti, con lo scopo di far avvicinare nuovi occhi e nuove orecchie a eventi che possono sembrare lontani dalla vita di tutti i giorni.

Inoltre, è possibile avere nuovamente un'eco con un altro aspetto caro a Pietroiusti. A ben vedere, le interviste e i daily sono racconti, perché oltre a prevedere un testo, un canovaccio, si basano sulla trasmissione. Se un'esperienza si dice portatrice di senso, i soggetti dopo averla vissuta in prima persona devono prevedere in qualche modo una sua rielaborazione per farla entrare nella propria storia di vita e, conseguentemente, manifestarla ad altri. Non è necessario che tale propaggine sia perfettamente aderente alla realtà, purché sia vera per chi la porta con sé e che a sua volta origini effetti collaterali. Ciò significa che anche chi sarà il secondo ricevente si dimostrerà capace anch'egli di tramandare la propria versione con un significato personale. Pietroiusti parlava in tal senso di *reticolarizzazione* (Artex, 2007) a lui molto cara, concetto che ben si presta anche nel caso delle suddette operazioni messe in atto da LFF e ad altre strategie più avanti descritte.

Va anche aggiunto che fino al 2015 una parte importante del festival era ideata per le sceneggiature. Istituito il premio Rodolfo Sonego, un grande sceneggiatore veneto per l'appunto, tutte le edizioni precedenti avevano avuto un corposo concorso riguardante l'analisi e la revisione di alcune sceneggiature redatte da giovani scrittori. Potendo contare sul coordinamento da parte di navigati professionisti di tale ambito, il progetto negli anni ha acquisito una sempre maggiore accuratezza e coinvolto sceneggiature sempre più complesse e creative. Sebbene non sia stato mai sotto riflettori troppo accesi, senza un grande seguito di pubblico, il premio è stato organizzato e seguito molto nelle varie edizioni da coloro che facevano parte del settore. Infatti, proiettato principalmente verso una professionalizzazione concreta dei partecipanti, questa specifica sezione si è dimostrata duratura e ben salda, finché le persone di riferimento non sono venute meno. Senza di esse non è più stato possibile proseguire con la medesima cadenza, anche se è lecito affermare che il tutto si sia momentaneamente congelato (intervista a Viviana Carlet, 2017), in vista di nuovi protagonisti.

Per Viviana il premio Rodolfo Sonogo ha acquistato un valore rilevante nella programmazione del festival, in quanto bisogna rilevare che la nascita di un film viene determinata proprio dalla sua sceneggiatura. Nel momento in cui un giovane diventa padrone delle proprie idee al punto da saperle trasporre nei minimi dettagli su carta, allora viene il delicato momento della supervisione dei giurati, dove si realizza quel supporto necessario all'affinamento dello stile e del soggetto. È anche grazie a questa fase così attenta e decisa che il livello di opere negli anni ha saputo raggiungere un ottimo livello. Proprio per tutti le motivazioni qui elencate agli organizzatori sta ancora a cuore il percorso intrapreso, che resta soltanto lasciato sospendere in attesa che si ripresenti l'occasione favorevole, nella speranza che nuovi incontri porteranno nuovi scrittori e ritrovata energia per riprendere il cammino.

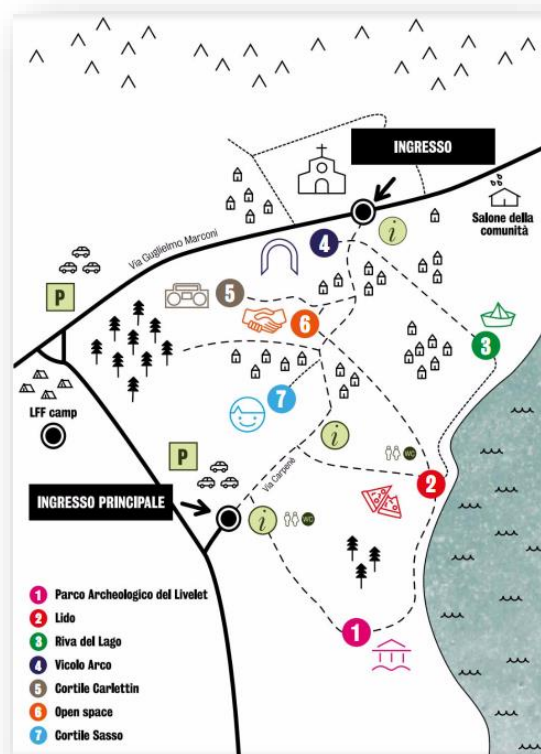
Le chiacchierate dei press meeting sono solitamente molto partecipate e possono durare anche oltre due ore. Per i volontari la giornata inizia ancora prima, poiché subito dopo la colazione al bar o nella sala da pranzo comune, si trovano con lo staff per definire più da vicino i compiti che ciascuno avrà durante la giornata, si affrontano eventuali problematiche emerse il giorno precedente e si decide l'organizzazione della serata in base alle previsioni metereologiche.

Il contatto tra team e volontari è presente costantemente lungo l'arco del giorno, i compiti sono stabiliti ma la flessibilità non manca. Un secondo appuntamento per verificare l'andamento degli impegni si ha dopo pranzo, nel parco antistante al luogo dove si pranza. Sebbene sia fondamentale la gestione dei tempi, degli spazi, dei ruoli, la consapevolezza del quadro generale consente che anche questi briefing avvengano comunque in maniera distesa, in cui ognuno si assume la responsabilità del compiere il proprio obiettivo senza perdere di vista il clima informale che aleggia nel lago.

La pausa pranzo è un'altra opportunità concreta per favorire l'avvicinamento tra artisti e chi lavora: si mangia tutti insieme, mescolando il cibo con storie e risate, le gerarchie non si fanno sentire e, anzi, le differenze vengono esaltate. Anche questo momento viene pensato come stimolo alla conoscenza reciproca, all'ascolto e alla scoperta interpersonale. Nel pomeriggio, dopo del tempo dedicato a una siesta in riva al lago, sono previsti i laboratori coordinati dagli ospiti. Questi vengono selezionati in base alle proposte che pervengono all'ufficio, sia da idee che partono dal team medesimo che poi ha cura di richiedere la collaborazione di un dato artista. L'ingresso a questi workshop è libero.

Nelle ore prima dell'inizio delle proiezioni l'intero staff è in fermento. Ognuno si prepara al meglio, controlla che nella propria postazione sia tutto pronto, cena in velocità e alle otto e mezza si entra in scena.

3.4 Le sale e i film



Durante il festival l'intero paese si trasforma in una scenografia vivente. I cortili e le strette vie diventano le sale per le proiezioni, i palchi per le performance dei ballerini, intime hall per concerti e azioni sperimentali. Il tutto confluisce poi nella sala principale, verso cuore pulsante di ogni festival di cinema, che in questo caso è rappresentata da uno spettacolare unicum: in riva al lago, dalla superficie traslucida dell'acqua emerge la struttura di uno schermo, le cui immagini si riflettono nelle increspature creando atmosfere oniriche, ideali per sognatori di tutte le età.

È qui che avvengono anche le cerimonie di apertura e di premiazione, oltre che incontri e proiezioni speciali. Tutto sembra tramutare aspetto in questo luogo, che diventa capace di conferire luce e colori diversi a ciò che vi accade, alle persone che vi si soffermano, ai loro cuori. C'è chi osa lamentarsi delle sedie scomode, ma non appena ogni cosa si spegne

e resta acceso solo lo schermo, ogni lamento scompare per lasciar posto a emozioni ben più travolgenti.

Poco distante, costeggiando il bagnasciuga, la sala del Lido è adibita ai cortometraggi firmati in Veneto. Per loro vi è un concorso a parte e in questo spazio si susseguono solitamente anche degli incontri con le numerose collaborazioni di Lago con altri eventi nella regione.

Il Vicolo Arco, invece, si trova all'estremo opposto del lago e in qualche modo apre l'ingresso più distante dalle sponde. Qui vengono proiettati tutti i diversi focus che di anno in anno vengono pensati dallo staff, oltre che presentazioni e talk con ideatori di progetti affini al festival.

L'ingresso principale è costituito però dal parco archeologico del Livelet, che con la sua struttura armoniosa ha saputo inserirsi in un contesto già molto specifico e particolare. Oltre a ospitare il bookshop, è la sede della radio e di moltissimi workshop che hanno luogo nei pomeriggi, insieme a performance sonore e di danza nel grande prato che lo circonda. A volte capita di ritrovarsi nel bel mezzo di uno di questi eventi senza neanche rendersene conto, con i ballerini che si muovono attorno a qualche persona, mentre il resto del pubblico osserva questi novelli protagonisti, divenuti scenografia integrante dello spettacolo. La medesima cosa può accadere tra le stradine del paese, dove prendono forma altrettante azioni, che nascono quasi dal silenzio, dall'inconsapevolezza dei visitatori di stare proprio nel luogo esatto di una performance.

La riuscita di tutto dipende da fattori non prevedibili dagli artisti, ma principalmente dalla risposta innescata dal pubblico. Il fatto di non avere confini prestabiliti e visibili, che separano un io da un altro sconosciuto che andrà a compiere gesti parimenti non noti, costituisce un rischioso banco di prova, sia per gli ospiti che si esibiscono sia per gli astanti, a cui viene idealmente richiesto il palesare le proprie emozioni.

In siffatti momenti, ci si rende conto di entrare a far parte di un fenomeno, dove la coscienza è legata all'essere coscienza di un qualcosa e la realtà circostante si manifesta con mano nell'istante in cui il soggetto si dimostra cosciente di essa (Farné, 2016). Seguendo la scia della fenomenologia husserliana, Farné prosegue affermando che l'asse portante dell'intero meccanismo è individuabile nel concetto di intenzionalità che, capace di superare il profondo orrido che disgiunge soggetto e oggetto, mondo e uomo, ne ritrova il legame fondante, che i due poli abitano allo stesso modo, con consapevolezza e responsabilità.

La conoscenza diventa allora bidirezionale, in quanto la novella relazione tra mondo esterno e interno fa crescere una molteplice gamma di significati, che hanno origine dai diversi vissuti. L'intenzionalità sancisce il risultato di una connessione dove ciò che si mostra alla coscienza altro non è che un qualcosa, la cui conoscenza è a sua volta il termine ultimo di un procedimento che porta all'acquisizione di senso. Un significato che non è mai definito del tutto, ma che può continuamente accorparne degli altri.

Nel fenomeno si rende visibile il legame io-oggetto sviluppatosi mediante un processo intenzionale, costantemente aperto al mondo. Se, dunque, si sostituisce all'oggetto un secondo chi, un'altra personalità, la questione assume ancora un'ampiezza maggiore, poiché si colora di ulteriori possibilità causate dalla presenza di (almeno) due intenzionalità.

Le altre categorie dividono i cortometraggi in concorso tra le sezioni Internazionale, Nazionale e Nuovi Segni, sotto cui sono radunati gli short film sperimentali, di video arte, e Unicef, ovvero di animazione adatta ai bambini.

Più di tremila film si sono candidati per l'edizione scorsa, a cui è seguito un duro lavoro di selezione svolto da una parte del team. Certamente sarà stato commesso qualche errore nella scelta della rosa cinematografica di Lago, ma questo non significa una diminuzione del valore. Infatti, a posteriori potrà comunque offrire uno spaccato di tutto rispetto della scena filmica di questi anni, restando attuale con la sua carica di inquietudini e gioie sfrenate.

La scena musicale, altro aspetto emergente e sempre più peculiare di LFF ha la propria casa nel Cortile Carlettin, che chiude una viuzza. In genere ogni serata prevede due concerti, eseguiti da band che formano il programma di Lago Live Music.

Appena accanto vi è un'ampia zona in cui rilassarsi e mangiare qualcosa, dove molto spesso si accumula buona parte del pubblico, sebbene lo spazio non sia molto. La stessa cosa la si può notare nell'area col medesimo scopo all'interno del parco del Livelet. È molto interessante come aspetto. Anche i questionari somministrati ai visitatori durante le serate confermano questo andamento. Sembra che dunque la convivialità, il sentirsi parte di un gruppo racchiuso da mura accoglienti così come libero di passeggiare nel prato sia un fattore decisivo per la gente che approda a Lago.

Per quanto eterogenea sia se si indaga sulla specificità di ogni partecipante, la comunità si riunisce per un unico scopo, quello di affermare "sono stato anch'io al Lago Film Fest!".

Questo diventa un importante segno di appartenenza che marchia un gruppo fino a qualche giorno prima inesistente. Chi per scappare dalla routine quotidiana, chi per curiosità, chi perché “finalmente accade qualcosa di diverso in questa zona”, chi per tornare a casa con qualcosa in più, chi per conoscere realtà e persone da tutto il mondo. Insomma, un caleidoscopico spettro di motivazioni fungono da stimoli per la partecipazione al festival (Abreu-Novais, Arcodia, 2013), che alimento proprio questa diversità può contare ogni anno un pubblico sempre più ampio e entusiasta. Negli anni Lago è riuscito proprio a far leva su questa intrinseca differenza, che con le dovute difficoltà iniziali, ha poi saputo svilupparsi in modo proficuo, cosa che perdura tuttora.

3.5 La musica del lago

Negli ultimi anni, il festival si è arricchito di una componente musicale via via più densa e significativa. Le band che si esibiscono nel Cortile Carlettin con la loro musica vanno a inserirsi come un tassello di un mosaico tridimensionale, di volta in volta mostrando nuovi suoni colorati del paese e dell'evento. Il singolare apporto di ogni gruppo viene esaminato con cura dallo staff di LFF, in modo che emergano stati d'animo differenti che sappiano arricchire in maniera unica lo scenario del lago.

Nell'estate del 2016 si è delineato sempre meglio come propaggine a parte di LFF quello che è stato denominato Lago Music Fest, a sua volta costituito da più isole. Le maggiori sono due, concretizzate da due concorsi con altrettante giurie di tutto rispetto. Il primo ruota intorno a una triade di esperti compositori che lavorano nella scena italiana, che hanno valutato puntualmente le colonne sonore di una specifica sezione di cortometraggi. La seconda giuria, di musicisti italiani molto eterogenei per stile e strumenti, ha invece studiato e giudicato una ristretta rosa di lungometraggi e opere prime, che rimanendo ugualmente in ambito peninsulare rappresentino le migliori rivelazioni.

Queste due nuove sfide hanno segnato un importante passo in avanti per la struttura del festival, perché oltre a creare un segmento funzionante in maniera autonoma, è anche stata affrontata la musica seguendo nuove direzioni.

Partendo ancora una volta dalla consapevolezza che il cambiamento a cui Lago aspira passa anche attraverso l'ambiente, si è cercato di mettere in primo piano tutte le sonorità provenienti dalla superficie lacustre, dagli animali che vi abitano, dalle barche che riposano al molo, dalle persone che si rinchiudono in casa per sfuggire al caldo o che in

spiaggia ridono la sera. Da questi sprazzi di musicalità è stato naturale dirigere la propria attenzione alle colonne sonore dei film, che in maniera silenziosa avvolgono ogni secondo delle pellicole, comparando di tanto in tanto ma capaci di manifestare la propria forza in ogni caso, suscitando emozioni molto più complesse e vivide di quelle che possono provenire dalla sola visione di immagini.

Correndo parallelamente a questa coppia più consistente del reparto musicale, con Immagini Sonore sono stati raggruppati altri laboratori relativi al medesimo ambito, che hanno visto la presenza di un pubblico molto interessato e curioso. Personalità come Federico Savina, Enrique Gonzalez Müller e Federica Ceppa hanno creato occasioni uniche per trattare quest'arte sotto aspetti diversissimi, dalla scena dell'industria discografica o del cinema, a quella di festival musicali, con un unico filo rosso. Come sfondo c'è sempre stata, infatti, la coscienza di avere a che fare con un'arte quasi extrasensoriale, che partendo dall'umano può raggiungere altre dimensioni, il cui scopo comunicativo sa accordare menti completamente estreme, quasi a dimostrare che un qualcosa di così impalpabile come il suono, se orchestrato in maniera sapiente, dissonante ma precisa allo stesso tempo, possa superare qualsiasi tipo di barriera fisica.

Ancora, Brett Gregory ha contribuito a questa porzione di LFF con tre suoi documentari inerenti alle storie di tre specialissime band del nord Europa, divenute veri e propri fenomeni capaci di incidere negli stili di vita dei loro fan, che hanno anche saputo celebrare le città, i luoghi nati dove la loro storia è iniziata.

Infine, la novella collaborazione con Seeyousound International Music Festival porta in scena il cinema a tematica sonora, dove la musica si fa prima di tutto veicolo senza il quale le immagini non avrebbero alcun senso, quindi musica come strumento per altri linguaggi e modi di pensare alternativi.

Uno degli obiettivi di tale variegato programma concerne la possibilità di approcciarsi al mondo musicale prendendo parte a più di una sua singola manifestazione. Da parecchi anni diverse ricerche (Abreu-Novais, Arcodia, 2013) hanno sondato il terreno dei festival musicali, ricercandovi motivazioni specifiche da parte dei partecipanti. Oltre all'obbligatoria validità del programma dal punto di vista qualitativo, altri fattori vanno a creare la rosa delle spiegazioni varate dagli studiosi, come la disponibilità di informazioni e di altre occasioni turistiche nelle vicinanze, la possibilità di socializzare e di recarvisi con la famiglia, il divertimento e il fatto di presentare una novità nel panorama. È facile

notare, dunque, come sia difficile evidenziare degli aspetti davvero salienti nell'analisi degli eventi musicali.

Proprio il constatare l'opportunità di potersi appellare a una simile cerchia di stimoli, fornisce a LFF la sicurezza di organizzare workshop e chiacchierate con personaggi che lavorano nel mondo musicale in tutti i suoi aspetti, così da soddisfare la curiosità di un pubblico sempre più specializzato o, se non altro, desideroso di approcciarsi alla musica da prospettive diverse.

Ciò che Lago propone sono tutte queste attività che, per quanto possano servire da appagamento per bisogni di conoscenza personali, come approfondimento di previe competenze, restano alla fine uno dei tanti sintomi di un'idea di arte che guarda costantemente alla condivisione di abilità e di momenti di scoperta.

3.6 Ripartire da Zero

Durante l'aprile del 1944, mentre Treviso veniva bombardata dagli aerei, una bomba viene sganciata inavvertitamente nel lago di Lago senza innescarsi. Esattamente un anno dopo, nella notte gli abitanti del paese sentono provenire un forte boato dal lago. L'articolo del Gazzettino che riporta tale avvenimento è datato infatti 1945.

Alcuni tentativi sono stati fatti negli anni per trovare i fondi per sondare il fondale, ma senza successo.

È necessario ora riprendere un secondo ciò che si è accennato nel paragrafo introduttivo al capitolo, la tematica che ruota attorno alle storie narrate nel paese, facenti parte del passato tanto quanto altri fatti precisamente documentati. Ognuna di queste narrazioni contribuisce a creare quel variegato corte di suggestioni che fanno da sfondo pulsante al festival, arricchendolo con una creatività molto più antica, legata a doppio filo con le persone, la montagna e lo specchio lacustre.

In particolare, nell'edizione di due anni addietro, proprio la superficie del lago è stata utilizzata come elemento simbolico dell'intero evento. Una superficie che separa due mondi, che poche volte si parlano ma più spesso preferiscono respirare ognuna il proprio ossigeno.

Tutto è partito dalla serata di festa che chiudeva il festival del 2014, il 26 luglio per la precisione. Nella notte lo schermo principale è caduto in acqua e poi sparito insieme a

tutta l'attrezzatura. Niente da fare con l'assicurazione. Niente da fare l'anno successivo dunque.

Finché, dopo mesi di riflessione, il team decide di ripartire, ma senza abbandonare in uno stanzino buio il grave incidente, anzi, cercando di rendergli giustizia con un documentario. Il passato resta come sospeso senza qualcuno disposto a raccontarlo: con il film *Lago Film Fest*, invece, quel passato è diventato reale.

Il collettivo di film maker ZERO è stato invitato a girare questo documentario: sulla base del materiale raccolto nell'anno del misfatto, i tre ragazzi sono tornati a Lago per dirimere il mistero e scoprire la verità.

Dopo aver sentito tutti i membri dello staff, che erano i soli ad aver accesso alla riva del lago con una vettura (usata per trafugare la strumentazione), gli ZERO cominciano a individuare un possibile sospetto in Carlo Migotto, secondo direttore artistico del festival. Altri indizi si aggiungono alla scena intricata, tra cui quello che preoccupa in modo particolare uno dei video maker è una discrepanza nella data riportata da una clip girata a Lago nell'edizione prima. Nella scena, la GoPro finiva per sventura in acqua filmando cose alquanto strane, finendo col riportare dei danni. A distanza di un anno, ci si accorge che la clip nell'archivio del pc risulta essere stata filmata nel 2015, sempre 26 luglio. Non il 2014. Per gli altri due ragazzi di ZERO si tratta però di un mero errore dovuto alla rottura della videocamera.

Per far svanire ogni dubbio, il 26 luglio alla stessa ora della notte i ragazzi si dirigono nel lago con un pedalò e immergono la GoPro in acqua per registrare i fatti. Sembra diventare sempre più concreta la possibilità di un portale spazio-tempo presente nel lago stesso, che fa rivivere persone e cose tramite un meccanismo simile a una variabile sotto l'equazione $y = x+1$.

Riguardando del materiale raccolto, compare anche uno strano personaggio in parecchie situazioni, oltre che in foto presenti anche sui canali social del festival.

La conclusione più lineare, per quanto quasi fantascientifica, sembra stabilire una trasformazione del lago in alcune notti estive, in cui diventa una finestra per un'altra dimensione temporale, che riporta esseri umani o se li riprende sotto altre sembianze, come persone nuove.

Una leggenda che va avanti e indietro tra bugia e storia, così come l'altalena che rappresenta un film, in equilibrio tra qualcosa che è finzione e altro che dice essere reale. Forse non bisogna avere la prepotenza di voler tracciare una linea di demarcazione rigida

tra questi due modi di vedere e di essere. Più intrigante sarebbe saper mettersi in ascolto per raccogliere l'ambivalenza, il senso di mistero grazie al quale eventi come Lago possono continuare, assumendo infinite forme, raccontando miriadi di storie senza mai stancare. Creando universi paralleli ugualmente percorribili.

Ciò è possibile grazie a coloro che non vogliono identificarsi con l'appellativo base di consumatori e che preferiscono lottare per inventare modi sovversivi per usare quegli stessi mezzi che puntano all'omologazione, all'oppressione perfino. Desacralizzando tali strumenti, profanandone i confini e istituendone altri, è allora realizzabile un progetto che sia significativo e che riesca a essere piattaforma sperimentale per più persone.

Un po' come è stato fatto dagli ZERO che con questo mockumentary hanno agito tra i binari di una presunta scientificità per dar sostanza all'immaginazione.

3.7 Diciotto occhi in uno specchio

Sotto il vessillo della commistione di competenze e stili diversi, tralasciando la musica si torna all'uso delle mani in senso più ristretto per parlare di un progetto che ormai da otto anni consecutivi porta forme e cervelli creativi a sfidarsi sulla scena laghese.

Mediante una call, LFF invita nove giovani artisti da tutta Italia affinché in nove giorni riescano a offrire un racconto del festival con tutta la loro travolgente emozione visionaria. Vivendo nel festival, discorrendo con altri ospiti, la loro costituisce di fatto una residenza artistica diffusa, in cui confrontarsi sia riguardo alle tematiche sia ai metodi utilizzati, per dare libero sfogo ai pensieri e tramutarli in disegni analogici o meno.

Inizialmente il progetto era pensato esclusivamente per videomaker, fotografi, sound designer e illustratori, ma negli ultimi anni questi ultimi hanno saputo dare un contributo unico e irripetibile, rendendo DICIOTTOCCHI un progetto altamente specifico, un fiore all'occhiello di LFF.

Il lago viene abitato allora da questi personaggi e dalle creature che essi portano con sé da tempo, come angeli custodi, insieme alle altre che vengono generate sul momento.

Non essendo parte del mondo cinematografico, questi osservatori interni hanno così una possibilità privilegiata con cui offrire il loro stravagante punto di vista, cimentandosi nelle più disparate tecniche illustrative per far corpo ai loro pensieri, costruendo storie che vivono di fantasia.

Tali favole diventano la cartina tornasole che svela la riuscita del progetto: impulsi provenienti dall'esterno che vengono elaborati e riproposti carichi di nuova personalità si fanno sintomi del festival stesso. Produrre un lavoro singolare con cui mettere in comunicazione l'intera comunità, di cui tale immagine ne diventa un'istantanea non è certamente un compito facile. Bisogna possedere uno spiccato senso di osservazione, bisogna saper leggere tra le righe delle conversazioni e dei fenomeni fisici che influenzano la vita degli abitanti, bisogna sapersi rapportare a diverse figure.

Il tutto a testimoniare che LFF non è solo film, ma sono molteplici gli ingredienti che ne creano la ricetta. È il sapiente equilibrio tra di essi a dar gusto a ogni occasione capitata durante quei nove giorni.

Nel 2015 il carattere relazionale era stato ancora più sottolineato da Lago Pulsart, esperienza importata da un festival di Schio, che prevede una sorta di residenza artistica, una manifestazione simbiotica tra un luogo e alcuni estranei che cercano di descriverlo. La pluralità dei linguaggi a disposizione dei personaggi prescelti fornisce già di per sé una formidabile base di partenza da cui poter osservare e sperimentare le dinamiche che saranno trasformate in opere, opere concentrate sulla partecipazione, sui sogni della comunità del paese. Volendo rispondere al quesito se sia possibile o meno convivere, dialogare e creare insieme, la modalità su cui si è puntato è proprio quella del condividere spazi e momenti: gli ospiti si fermano a parlare con gli abitanti fuori dalle case, discutendo del passato, delle fatiche del presente e dei punti interrogativi del domani, si offrono di aiutare artisti mentre stanno costruendo le loro opere, si riposano in spiaggia assaporando ogni minima variazione nell'aria e nei rumori dal bosco.

Il risvolto pratico di tutto questo affaccendarsi sta non in un semplice resoconto delle giornate del festival, ma risiede nei dettagli che gli eventi hanno prodotto e travolto, dando loro un filo a cui aggrapparsi, organizzandoli così da renderli più accessibili. L'arte contemporanea funziona proprio nel momento in cui abbandona la sua maschera criptica trovandosi davanti queste illustrazioni come frutto di un vissuto diretto, anche coloro che le osservano potranno convincersi di avere lo stesso potere immaginativo.

Quasi curando se stessi ognuno con i propri mezzi, in una sorta di terapia intima e capace al tempo stesso di un respiro collettivo.

In tal senso, l'artista ha il compito di raccontare l'oggi, le situazioni che vive e che lo circondano, ma ciò non gli impedisce di indagare il reale con una lente che pochi possono concedersi, coltivando il suo essere visionario, tramutando gli oggetti in altri oggetti,

dando colori alle emozioni, avendo per amici figure fantastiche. Ed è esattamente questo che si prefigge DICHIOTTOCCHI: immergendosi in profondità nella vita di paese, gli illustratori sanno ri-donare le stesse strade, gli stessi volti colmi di una linfa dal sapore completamente inaspettato. Le loro opere sanno dunque parlare una lingua familiare, possono essere capite e stimate per l'autenticità di quello che sono, soprattutto per gli abitanti più che per i visitatori esterni.

Si tratta di un progetto che più di molti altri proposti da LFF si prefigge di far attecchire con forza le proprie radici al lago e al borgo, perché sebbene gli ospiti possano succedersi di anno in anno, il luogo resta sempre lì, vede variare il livello dell'acqua, vede crescere i bambini e gli adulti, vede nuove estati da far fiorire. Certamente il rapporto simbiotico non avanza sempre con andamento costante, ma tale resta la caratteristica principe del progetto.

In alcuni momenti non è facile leggerlo sotto l'organizzazione dell'insieme, ma a ben vedere il fatto che si sia sviluppata una cosa flessibile e stabile al contempo come DICHIOTTOCCHI è una prova tangibile del circolo virtuoso che genera il festival. Partendo dalla possibilità - qui molto sentita - di una contaminazione inventiva e trasversale delle arti tutte, LFF continua a sorprendere con altrettante innumerevoli collaborazioni, in cui il motto che governa sulle azioni è darsi da fare, concentrarsi sull'obiettivo escogitando mezzi e vie alternative per raggiungerlo, cosicché l'arte persevera nel generare altra arte.

3.8 Lago e i bambini esploratori

È già stato accennato che per i più piccoli viene organizzata una speciale competizione a parte, denominata Unicef, che tutte le sere prevede la visione di cortometraggi d'animazione e non solo presso il Vicolo Arco. Opportunamente scelti dal team in base alla qualità dei contenuti, questi film sono dei veri capolavori, di cui l'anno passato ne è stato presentato un pool specificatamente dedicato alla scena kazaka e russa, con una viva collaborazione con il prestigioso Istituto Cinematografico degli Urali.

Un aspetto aggiunto, poi, consiste nel fatto che alcuni di questi piccoli ometti vadano a formare la giuria dei bambini e altri militino in quella del pubblico. Un modo ulteriore per far sì che anche la più bassa fascia d'età si senta parte della manifestazione e che, allo stesso tempo, permetta ai genitori di stare tranquilli, consapevoli della sicurezza per i loro

figli. In un contesto dove i film sono spesso molto forti, anche rispetto all'impatto visivo, per LFF è fondamentale offrire uno spazio dove i bambini possano giocare ed esprimersi liberamente, usufruendo anch'essi della magia che il festival porta con sé. Oltre a ciò, è importante che siano anche liberi di imparare a manifestare le proprie idee e per questo motivo il sistema della giuria si sta dimostrando un'ottima soluzione in ognuna delle edizioni del festival.

Ormai è chiaro che lo staff si dimostra molto disponibile nell'ascoltare le proposte che gli provengono, riguardanti qualsiasi tipo di progetto attuabile al suo interno. Uno tra i più riusciti ha riguardato la comunicazione dello scorso anno: *Discover* era la parola d'ordine. L'imperativo a conoscere per guardare con più attenzione le cose vicine e per non farsi spaventare dal desiderio di raggiungere mete lontane ha funzionato in maniera strabiliante.

Tali esortazioni sono state accolte in primis dal festival stesso che, riprendendo il percorso intrapreso nel 2015 a seguito di una preannunciata sconfitta, ha saputo perseverare nella sua missione di evento di resistenza culturale in un ambiente non sempre rigoglioso, confermandosi di contro un luogo alla portata di tutti, dove la libertà d'espressione si evolve senza sosta.

Da un'idea di Francesco Croce e Sara Pellegrino l'avventura ha avuto inizio. Insieme a Morena Faverin, che a Lago è la referente del reparto comunicativo, i due illustratori hanno visitato numerosi asili e scuole elementari della zona limitrofa al paese. Sotto le sembianze di esperti ricercatori bisognosi di nuovi aiutanti, il trio ha interpellato bambini tra i tre e i dieci anni chiedendo loro di descrivere e disegnare le creature fantastiche che erano riusciti ad avvistare nei pressi del Lago.

Questi strani essere si sono ulteriormente evoluti grazie al contributo di sessantatré famosi illustratori che, preso a cuore il motivo, hanno nutrito la loro immaginazione per dar vita ad altrettante buffe forme viventi. Le bestie sono state quindi catalogate scientificamente, con una descrizione grafica, gli elementi caratterizzanti, l'habitat, lo stato di conservazione e l'alimentazione, oltre che naturalmente è stato assegnato a ciascuna un nome specifico.

Nasce così il primo progetto editoriale di LFF, con cui si vuole rinnovare il valore intrinseco della manifestazione. Il *Bestiario Criptozoologico Lacustre* diventa una summa dell'odierno panorama italiano dell'illustrazione e insieme una viva ramificazione

dell'idea primigenia della comunicazione 2016, a cui fantastici bambini hanno fornito mille tentacoli e più per affrontare la realtà.

Nascosti tra i canneti o liberi di nuotare in pace, ecco che un occhio accorto può riuscire a scorgere il Filinoko, di cui è rimasto un ultimissimo esemplare, difficilissimo da intravedere poiché ha sembianze quasi umane ed è coperto da un fitto pelo che lo mimetizza; oppure c'è Anna, che si mostra soltanto in determinate notti di luglio e che mangia le lacrime che produce perché non riesce a volare.

Si può avvistare anche il Polipello, che più diffuso ama mostrarsi in zone frequentate, dove riesce a recuperare un po' d'inchiostro di cui si ciba. O di contro Jolanda Chimera, che pericolosamente a rischio d'estinzione spaventa tutti i suoi osservatori perché è due creature in un solo corpo.

Quelli, però, veramente speciali sono quattro, di cui anche i grandi esploratori sono riuscita ad avere una documentazione concreta. Dopo essersi appostati per giorni lungo le rive del lago senza ottenere alcun risultato, i grandi hanno ascoltato gli incredibili racconti dei bambini che nei loro pomeriggi di giochi avevano potuto scorgere mitiche creature tra i riflessi dell'acqua. Grazie ai loro suggerimenti esperti, con la giusta inclinazione anche gli adulti hanno riacquisito la speranza e finalmente sono stati capaci di trovare questi strambi esseri.

Finalmente Bianchino, Bicavallo Tentacolato Decorato, Monocolo Legnoso e Piangente Sussurrante Animato si sono palesati a questi occhi nuovi, accettando di diventare i veri protagonisti del festival. Muovendosi in tutto il parco, hanno preso parte a ogni serata, incontrando persone disposte a conoscerli sul serio, capaci di vedere dettagli quasi trasparenti e condividere momenti visionari.

Affinché ognuno potesse trasformarsi durante il festival, sentirsi un po' matto, bambino e artista, le creature sono state un aiuto insostituibile per far vivere quella che solitamente è una soglia poco interessante, che si muove tra il reale e ciò sta confinato al di là di essa. In questo mondo parallelo che ogni giorno viene dimenticato un poco alla volta, poiché la fantasia dei bambini viene coperta da uno spesso strato di finte fantasie, presenti negli schermi delle televisioni e dei videogiochi, abitati da esseri incomprensibili, che susciteranno paura in chi li guarda, perché troppo lontani.

Per tale motivo è stato indispensabile avvicinarsi soprattutto ai più piccoli, che sanno ancora conservare un'autentica separazione tra il buono e il cattivo, cosa che concede loro infinite orecchie e occhi per addentrarsi in un universo veritiero.

Anche la criptozoologia, pseudoscienza che dovrebbe studiare suddetti corpi, è stata bandita dal mondo della verità, cosa che si può già intendere dai prefissi cripto e pseudo, che in essi racchiudono la presunzione di sapere come suddividere ogni forma vaghi sulla terra.

Una considerazione sottile viene alla mente: che le creature non abbiano bisogno degli uomini sembra un dato assodato, ma probabilmente è utile leggere il rovescio della medaglia, in cui forse è la specie umana a dover chiedere aiuto a esse, per salvaguardare quel poco di genuinità che permane in qualcuno assai speciale. È proprio a Lago che si è cercato di togliere la polvere a un mondo buio e ammuffito, tentando di rinsaldare arcaiche connessioni per aprire una strada ricca e favolosa.

Sono già i nomi utilizzati le prime avvisaglie di poca fede da parte degli umani così studiati e padroni di ogni scienza. Mostro, strano, esotico sono tutti indicatori di disastri immanenti, parole talmente potenti da bandire chiunque si voglia, così che sia dimenticato come per effetto di un malefico sortilegio.

Indagando nel complesso quest'operazione da una distanza più lontana è possibile notare altri importanti aspetti relativi a essa e interconnessi parimenti all'intera dinamica presente nel festival.

Si può, pertanto, parlare di intertestualità (Anceschi, 2015) in riferimento al Bestiario: partendo dalla definizione di intertestualità come capacità di uno testo di intraprendere relazioni con altri suoi simili, producendo comparazioni e altre filiazioni a lui simili si denota immediatamente come ciò sia assimilabile alla raccolta suddetta. In quanto oggetto figlio di numerosi passaggi di mano in mano tra disegni, schizzi, descrizioni, frutto di frequenti confronti tra diverse personalità, il Bestiario è diventato uno strumento non solo comunicativo, ma produttivo, generatore di dialoghi e pensieri nuovi. Mediante lo scambio tra intenzionalità soggettive molto differenti, tale libro è capace di amplificare la propria azione su altri scritti e nei modi di discernimento delle menti con cui entra in contatto, rivelando così il plurilinguismo su cui si basa ogni opera d'arte. In tal senso, l'intertestualità diventa una prerogativa utile per alimentare l'apertura di un singolo evento alla pluralità di significazioni possibili ma finora non considerate.

Sembra rilevante, inoltre, specificare che con testo non si deve pensare solamente a forme espressive scritte, quanto a qualunque tipo di apparato simbolico in grado di propagare istanze comunicative, di rappresentazione e conoscitive. Si possono leggere quadri,

spartiti musicali, delle coreografie o dei riti, dove il focus si concentra sul rapporto pluriverso tra l'artefice, l'opera e il fruitore.

Come ben espresso nel caso del Bestiario, poi, l'intertestualità si dirige verso l'esterno dell'oggetto stesso, abbracciando il contesto in cui l'opera viene a porsi. Per il festival questo tratto è essenziale, poiché la relazione con il paese e i suoi abitanti resta motivo fondante della manifestazione, dove il luogo stesso diventa soggetto inclusivo e vivente, capace di fornire reazioni che incidono sull'andamento di LFF e sul clima creatosi.

Un secondo aspetto che può essere ricondotto all'edizione del ricettario di creature fantastiche inerisce alla transcodifica, ovvero quel processo che porta alla creazione di un modello formale partendo dalla disamina di azioni provenienti da un altro tipo di simboli. Il punto d'interesse può essere individuato non tanto pensando a una trasposizione formale di contenuti passando attraverso un altro medium, ma a una rilettura intelligente dei significati e delle immagini iniziali per conferire loro nuove sfumature in virtù del fatto di essere trasposti su un altro supporto. Un nuovo abito viene offerto alle idee, reinventate con processi analoghi senza seguire pedissequamente il disegno preposto. L'ultima tecnica espressiva può così fornire un alfabeto aggiuntivo a quello originario, delineando un legame trasformativo con l'opera. In un certo senso, acquisisce una maggiore autonomia di significato, come una farfalla che si libera dal baco da seta.

La transcodifica si evidenzia per il suo carattere in continua evoluzione, che considerando l'antecedente e il conseguente, riesce a essere un meccanismo molto attivo e, proprio grazie a questo, risultare utile in diversi contesti e avendo a che fare con più persone al contempo.

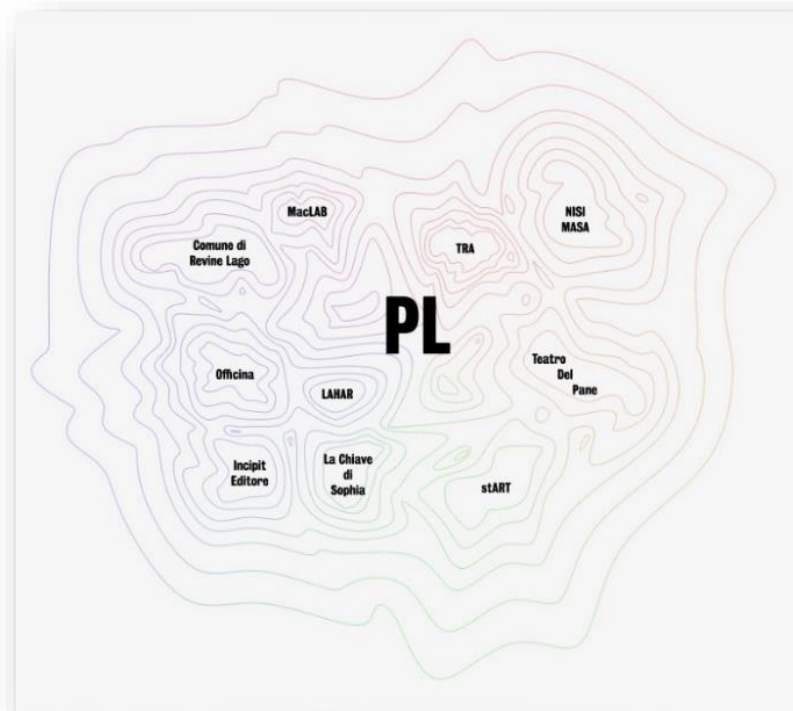
In senso lato, si torna all'idea di arte come esperienza di Dewey, in cui si guarda alla conoscenza come un grande bagaglio, un capitale da muovere e suddividere per far fiorire ancora e ancora, seguendo determinati ideali e cercando di raggiungere un benessere vero e condivisibile. Ben consapevoli che l'imparare e la conoscenza non sono disponibili nell'immediatezza, ma abbisognano di costanza e inventiva, ci si può preparare ad acquisire ciò attraverso la sperimentazione delle arti, divenendo in un certo qual modo artisti. Non si tratta di presunzione, ma di dirigere in modo positivo la propria intenzionalità, avendo come meta non una riuscita completa e di successo, ma il raggiungimento dell'obiettivo collaborando con altri, avendo la libertà di sbagliare e di riprovare ex novo.

In questo disegno, la singolarità diventa anch'essa un medium (Irwin, 2012), entrando a far parte di un processo dove non è alienata, ma continua a mantenere la propria individualità in virtù del fatto che sia necessaria un'evoluzione giorno dopo giorno, mediante un procedimento che sappia assicurare a ciascuno la possibilità di uscirne senza costi aggiuntivi.

Nuovamente si riafferma con forza l'insistenza sul valore delle azioni che insieme conducono il sistema, il cui valore supera di molto quello del singolo prodotto. O meglio, il Bestiario viene pensato sì come prodotto, ma un oggetto per niente statico, ma capace di generare a sua volta una cerchia di altri mutamenti, come è stato illustrato precedentemente.

Da tutto quello che rappresenta l'inaspettato, il fugace, la mutevolezza bisogna attingere per recepire almeno un granello per sé e per la comunità. Il desiderio di procedere oltre le barriere dell'ignoto non è rappresentabile completamente senza prima un ritorno al qui e ora, la cui conoscenza dei meccanismi può condurre verso un altrove.

3.9 Un trampolino per tutti



Non è facile inquadrare con un unico focus tutto ciò che riguarda LFF, ci sono troppe diramazioni, troppi personaggi che vi hanno preso parte, troppi posti connessi tra di loro. A un'attenta analisi può sfuggire cosa sia LFF, che progetto si ricollega a cos'altro, chi segue quel dato laboratorio, quale sia il ruolo di una persona in una macchina che gira così velocemente.

Come è stato delineato dalla descrizione del festival, Lago è parlare di progetti e di coloro che lo animano, non un semplice decalogo delle cose che capitano in paese, ma un ricco susseguirsi di azioni, reazioni, novità e forza che le menti del progetto fanno sì che si realizzino. Lago non è propriamente un festival, o meglio, lo sono quei nove-dieci giorni all'anno in cui si proiettano film, si danza e ci sono concerti. Vi è poi tutto un contorno frastagliato che negli anni si è via via allargato, dando la possibilità a sempre più soggetti di avere un ruolo partecipe, proattivo.

Riprendendo brevemente il discorso del paragrafo precedente, relativo alla testualità nelle sue diverse sfaccettature, la piattaforma si offre come buon banco di prova per affrontare la questione dell'intermedialità, che si nutre del rimando a differenti dimensioni simboliche per poi farle convergere in un unico ambiente. Coniato in campo performativo dal compositore facente parte di Fluxus Dick Higgins, il lemma si riferiva alla possibilità di esprimersi mediante l'uso di tecniche differenti riunendole in un unico sistema funzionante. Intermedialità indica un ambiente colmo di intersezioni tra svariati ambiti, da quello sensoriale a quello linguistico, a quello più generalmente comunicativo, in cui i soggetti sanno mantenere la propria peculiarità rappresentativa. Tale breve descrizione sembra calzare a pennello con ciò che estrinseca Piattaforma Lago (PL).

In aggiunta, la costante contaminazione che si effettua grazie a questo metodo è un altro degli obiettivi perseguiti dal progetto, che proviene non solo dalla molteplicità dei processi messi in atto, ma anche dalla dimensione personale che ogni artista e ogni soggetto fa arrivare a Lago con la sua partecipazione.

L'intermedialità è come un grandioso concerto composto da polialfabeti che, recuperando porzioni di linguaggi e aggiungendo nuovi tasselli al mosaico, sanno creare armonie connettive che a loro volta si diffondono nello spazio e nel tempo attraverso produzioni di se stesse in cui i significati sono cresciuti, così come sono cambiati gli attori dell'azione. La natura così essenzialmente reticolare del fenomeno costituisce la ricchezza intrinseca del progetto e ne conserva l'autenticità, poiché non è prevedibile conoscere lo sviluppo futuro della successiva metamorfosi.

A ben vedere, si può affermare che tutti questi movimenti centripeti e tendenti simultaneamente all'esterno alla fin fine somigliano a quello che potrebbe essere una creatura vivente: la spinta che fa convergere le azioni (verso un corpo) è controbilanciata da quei meccanismi che invece riportano tutta l'eterogeneità proveniente da una sensorialità dinamica. Una sorta di sistema poroso, che funziona grazie ai moti in uscita e in entrata.

Tale sistema nasce da un'idea precisa di Viviana che al seguito di alcune esperienze vissute quando era ancora una studentessa l'hanno portata a formulare la sua particolare ricetta.

Pensando al proprio piccolo borgo, il desiderio era principalmente quello di avvicinare i propri compaesani all'arte contemporanea in tutte le sue forme, decostruendo l'alone mitico di materia incomprensibile e senza scopo alcuno, rendendola leggibile e trasferibile alla vita quotidiana.

Secondo ingrediente, il carattere informale della cosa. Le persone dovevano incontrarsi in un contesto sereno, privo di etichette, dove ricercatori di ogni campo potessero confrontarsi vivendo in stretto contatto con un luogo ricco di una sua specificità e con gli abitanti, facendo entrare pian piano anch'essi nel disegno generale in cui far interagire le persone con musica, film, teatro e danza.

Si trattava di legare qualcosa di semplice, naturale con qualcosa di straordinario.

Di unire l'artisticità alle dinamiche a essa sottese, facendole venire a galla, facendole evolvere affinché fossero le persone, rese consapevoli, ad appropriarsene per farle proprie e costantemente altre.

Viviana si riferisce a Lago come a un progetto vivente e duraturo di public art, la cui scena sono le case di pietra, le viuzze, il lago e la sua spiaggetta, mentre i protagonisti sono gli abitanti stessi, che dialogando con i visitatori occasionali riescono a nutrirsi di questa esperienza, passando naturalmente attraverso il cinema e la sua magia.

Il festival essenzialmente come luogo di passaggio e di scambio, dove capitano un sacco di eventi sovranaturali che grazie alla loro sorprendente genuinità riescono a lasciare un segno nella storia di ciascuno.

La metodologia con cui ci si pone nel proporre e nel creare un qualcosa è cruciale, soprattutto per un tipo di arte che tendenzialmente resta invisibile alla maggioranza della popolazione, che dopo un primo approccio negativo, decide di astenersi da futuri avvicinamenti, perché ritiene di non poterla capire, di non poterla fare propria.

Nel metodo sembra inscrivere una definizione di arte relazionale dunque. Inoltre, se simili interventi sono efficaci è perché riescono a inserirsi nel contesto agendo in silenzio, intrufolandosi in quei famosi interstizi di cui trattava per altri scopi Marx.

Già da queste considerazioni iniziali si palesa la necessità di parlare non di evento, ma di progetto con una progettualità per l'appunto definita, con obiettivi precisi, che per riuscire ad avere risultati positivi sull'ambiente deve prepararsi di agire lentamente, senza avere l'impeto e la smania dei grandi numeri e dell'impatto mediato tout court.

Quasi certamente l'idea della piattaforma è nata prima di quella del festival, come logica risposta alla volontà di creare un'occasione di scambio reciproco mediato dall'arte. La prima applicazione concreta di tale desiderio si è estrinsecata in quello che oggi è a tutti gli effetti Lago Film Fest. Dell'intera Piattaforma, Lago non è che una zolla, una parte che negli anni ha saputo rappresentare il tutto e che, nonostante tutte le difficoltà economiche affrontate, rappresenta tutt'oggi. Dal primo anno dove ci si sedeva sulle panche fornite dagli alpini, dove il proiettore non era altro che un lenzuolo e il pubblico era un'allegria combriccola di amici e qualche laghese più coraggioso, oggi le cose sono cambiate in maniera radicale. I giovani sono cresciuti col festival affezionandosene, dando il loro contributo come volontari, le sale cinematografiche si sono sparse tra le case invadendo con grazia i cortili (che da privati sono divenuti suolo pubblico), qualche abitante ospita nella propria dimora un artista, uno straniero. Moltissimi altri, però, con la sistemazione di tutto il centro storico, hanno iniziato a decorare finestre e cortili con vasi di fiori, curando anche l'aspetto esteriore del paese, quasi ad affermare con fierezza la propria appartenenza al paese e per estensione anche al festival.

L'ultima proposta per dare una svolta significativa alla Piattaforma è stata la partecipazione al bando Culturability, indetto da qualche anno dalla Fondazione Unipolis, il cui scopo è sostenere progetti miranti a una innovazione in campo sociale e culturale per favorire il benessere diffuso a una collettività. La proposta di LFF viene dalla consapevolezza di non possedere un luogo ben preciso che possa aiutare nell'identificazione da parte del territorio di un'entità effettivamente presente, il cui edificio di rappresentanza ne simboleggia in parte la localizzazione.

Quasi a dire che l'assenza del luogo fisico stia a indicare conseguentemente l'assenza del festival stesso.

Nuovamente, la metodologia del questionario è risultata rilevante per la scelta della futura casa di LFF. I cittadini hanno avuto così l'opportunità di esprimere la loro opinione, anche

in riferimento a valutazioni su edifici abbandonati e sulla zona in cui vivono, mettendo nero su bianco un loro sentire veritiero e necessario per un avvicinarsi positivo della situazione attuale. Lo staff ha ricevuto un buon riscontro grazie a questa inchiesta, notando con piacere la presenza diffusa del bisogno di comunicare del singolo abitante, portatore di pensieri consapevoli molto più di quando non si immagini, attento alle esigenze di diverse fasce d'età.

L'idea è allora quella di recuperare un edificio per ora proprietà del Comune di Revine Lago trasformandolo nel proprio quartier generale. Già indicato dal Comune come l'ente migliore nella zona per il riutilizzo dello stabile, LFF si prefigge di farne un centro di sperimentazione e di diffusione della cultura, un hub creativo dove ospitare incontri, eventi e far fiorire collaborazioni interartistiche e con diverse realtà geografiche.

Ivi troverà anche una sede stabile l'interno archivio cinematografico del festival, con degli spazi adibiti alla visione, con le strumentazioni adatte, ulteriore luogo per ospitare workshop professionalizzanti e specifici, grazie all'aiuto di partner qualificati.

Proprio la mancanza di un piano lungimirante che finora ha segnato il destino dell'edificio diventerebbe quindi il punto di forza del nuovo progetto, capace di confidare sulle competenze di un team giovane e sulla rete che attraverso il festival in questi tredici anni si è sviluppata, rendendo più saldi i rapporti con esperienze nazionali ed estere.

Il tutto sarà a disposizione gratuitamente, e la sede potrà essere anche affittata a terzi.

Trovandosi a dialogare in uno scenario frammentato e dislocato, la Piattaforma si prefigge di divenire un polo strategico per far convergere e comunicare le diverse proposte già presenti nel territorio ma sotto l'egida di una differente angolatura, molto più propensa all'ibridazione e allo sviluppo trasversale delle competenze. La presenza di un network organizzato e con scopi condivisi non sarà utile solo per la crescita della Piattaforma, ma porterà frutto all'intera area. La prospettiva resta costantemente volta al benessere altrui: partendo da un punto, lo stesso che in origine era il festival, si guarda al generale, cercando di mantenerne intatte le peculiarità attraverso unna propensione alla compartecipazione, al sostegno reciproco fatto sì di idee e propositi, ma soprattutto di abilità e contatti che vengono tramandati e usati da più soggetti nello stesso momento.

Questo è quanto si auspica.

La realtà dei fatti, tuttavia, si trova ancora in una zona di confine, dove sono ancora presenti dubbi e timori.

Una prima problematica riscontrata è la quasi totale assenza dell'ente pubblico. L'ente pubblico non solo costituisce agli occhi esterni una garanzia della qualità dei contenuti e della manifestazione in sé, ma supporta la continuità degli eventi in qualità di appoggio fondamentale, di promotore conscio della validità della proposta perché cosa che fornisce un valore aggiunto unico alla zona, in termini di cultura, nei confronti della società più prossima e in un'ottica di politica e sviluppo sostenibile. Il tutto per dare volto e personalità nuove a un paese, alla regione stessa.

La crescita lenta di cui si è parlato in precedenza, se da un lato è un aspetto positivo perché non va a incidere in modo subitaneo sulla quotidianità di un luogo, dall'altro per coloro che vi lavorano può essere logorante. Le persone hanno bisogno di continui stimoli per migliorare e darsi da fare, devono sentirsi investite di compiti ragionevoli e significativi di volta in volta. La visione umana spesso fatica a notare i minimi passi di miglioramento così come accorgersi che la loro somma porta a buoni risultati. Risultati che, però, necessitano di molto tempo per manifestarsi.

La creatività e la quotidianità possono sembrare in conflitto, muovendosi su due piani diversi se viste sotto quest'ottica.

L'idea del domani, del dopo ossessiona l'uomo moderno. Si tratta di far coincidere tali pensieri con una loro attuazione concreta, senza lasciarsi coinvolgere solo momentaneamente e per un unico progetto, ma nutrendo con pazienza il disegno della visione, aggiungendo un tassello alla volta. Se ogni giorno più di una persona mette il suo tassello, gli esiti saranno certamente visibili in minor tempo.

Un ragionamento analogo vale parimenti per le istituzioni pubbliche, che da tempo si dimostrano poco presenti per LFF. Viene allora da pensare a un'azione da parte di un privato. Le critiche sarebbero pronte a sorgere a iosa.

Come è possibile proseguire sulla linea tracciata dal festival per un ente privato? Ciò significherebbe che l'interesse della comunità, così profondamente a cuore dello staff, verrebbe guidato dalle decisioni di un soggetto. Trattandosi di dinamiche anche altamente formative, il privato sarebbe insignito del potere di decretare le sorti di ogni azione intrapresa, finendo quasi sicuramente per scatenare dissapori proprio tra quella cittadinanza di cui dovrebbe invece essere portavoce, assicurandone la felicità. Inoltre, potrebbero insorgere discrepanze troppo evidenti tra visitatori casuali e la popolazione autoctona, che si vedrebbe ulteriormente spogliata dei suoi caratteri primigeni. Etichette da sempre presenti nel linguaggio come residente o turista andrebbero a caricarsi di

valenze politiche, finendo per rinchiudere in categorie sociali poco aderenti al reale stato delle cose.

Neanche questo può delinarsi come un futuro probabile.

Un punto di fuga è stato, dunque, assumersi la responsabilità di avere un luogo fisico dove agire. Lavorando costantemente sull'immateriale, confrontarsi con quattro mura potrebbe essere una prima soluzione agli occhi del potere.

Inoltre, rinforzando progetti europei e non già attuati si avrebbe l'occasione di poter organizzare più festival sullo stampo di quello già esistente. In tal modo, l'anno verrebbe costellato da una pluralità più sentita e facilmente individuabile.

Come la nuova idea del progetto Borders che avrà luce quest'edizione, in simbiosi con Concorso Film Festival, di Portenure in provincia di Piacenza. Si tratterà di una rassegna di cortometraggi ruotanti intorno al motivo dei confini, discusso sotto prospettive innovative ma senza vestirsi di retorica. Essendo una tematica fortemente attuale, il concorso diventa un fenomeno del segno di cui simili manifestazioni possono essere creatrici. È un progetto di cui i due eventi vanno molto fieri soprattutto in relazione alla sfera dei significati che potranno essere indagati. Senza la pretesa o l'intenzione di schierarsi politicamente, i film dovranno rispondere al reale, ai conflitti percepiti nel vasto mare che separa le nazioni, o che separa la personalità di ogni essere umano.

Nel contesto in cui si muovono localizzazione e globalizzazione, intesi come procedimenti gemelli, i festival diventano siti privilegiati per l'elaborazione di concetti legati all'autenticità e all'identità. Tale costrutto aiuta a specificare gli elementi essenziali per la resistenza e il futuro di ogni fenomeno di località.

Il festival, così come altre forme simili di creazione di cultura, riesce a costituire un mezzo vincente tramite il quale una collettività può rendersi puntualmente situata, rispetto a un *non-locale* che fa da contrasto, rafforzando quindi l'immagine primaria (Gabbert, 2007). Con questo stratagemma, una comunità può attivarsi, mettendosi a dialogare con la modernità e le sue forme facendo rivalere le proprie tradizioni e unicità, intimamente connesse al luogo. Il festival può usare la globalità inventandola come punto di riferimento per definire una diversità, per poi sfruttarla nelle varie forme d'arte che in esso trovano espressione.

Questo continuo rimbalzo di situazioni e significati può essere un valido aiuto nell'evoluzione della Piattaforma e dei suoi progetti.

Se osservato da una maggiore distanza, questo fenomeno viene a emergere come nuovo modo di fare curatela. Non più semplicemente esatto allestimento di opere, la curatela diventa più informale, una metodologia dove convergono diversi attori come l'amministrazione, i cittadini, il team del festival e tutti gli artisti. Il successo dell'operazione viene in primis dalla scelta del luogo, che in questo caso è già presente con una personalità ben definita e, nonostante ciò, tuttora permeabile. Ben oltre l'idea del white cube, il sito sfrutta le proprie fonti di misticismo dal carattere metafisico per valorizzare l'intervento dei performer. La soglia che separa l'inizio del mondo circostante dall'inizio dell'opera si sporcano e si confondono, diventando labili, in cui è permesso l'accesso al fruitore.

Si parla dunque di una concezione della curatela come tentativo di mediazione culturale che sta avvenendo in questi esempi nell'ambito che afferisce alla rigenerazione urbana. A ben vedere, partendo dai presupposti di un mondo sempre più sottoposto a conflitti e rotture, questa speciale curatela potrebbe incidere positivamente per ricostruire almeno in parte il puzzle, grazie all'operato di artisti, ma soprattutto professionisti e persone che hanno a cuore i posti indivisibili dalla gente che li abita. Nel mondo di oggi, purtroppo, è ancora difficile realizzare queste imprese, perché aver cura delle persone non viene considerato un lavoro se non sei un medico o un insegnante.

Riprendendo infine le redini del discorso, per un occhio allenato è abbastanza facile intravedere lungo tutti questi argomenti, anche abbastanza dissimili tra loro, un filo rosso che tenta di tenere unito il progetto sotto un unico tetto. Il filo conduttore è quello della partecipazione, tema indissolubilmente connesso a quello della possibilità di portare innesti sociali dall'ester(n)o per mezzo dell'arte sotto tutte le sue sembianze.

Fin dal principio, Viviana ha sempre confessato "abbiamo iniziato a fare il Lago Film Fest" (Gazzettino), ponendo l'accento sul plurale humilitatis invece che parlare di se stessa soltanto. È vero, era sua l'idea principe, ma da sempre si è caratterizzata per l'impronta all'incontro e alla condivisione.

Gli artisti e gli altri coinvolti in questo progetto un po' incoscientemente continuano ad accogliere la sfida di anno in anno, chi per ormai consolidata affezione, chi per novità, chi per voglia indiscussa di conoscere altre persone. La sfida sta innanzitutto nell'aderire a un progetto che si pone come promotore di una località che è sempre più a rischio, combattendo un potere sempre più accentrato, che opta per una condanna della periferia.

Il luogo in sé si è da subito dimostrato un ottimo antidoto a tale pratica avversiva, fornendo da solo una serie infinita di spunti su cui riflette e creare, come da svariati anni continuano a cimentarsi i DICHIOTTOCCHI, interpreti sopraffini di dinamiche silenti, atmosfere amene e giovali serate. Il paesaggio è insieme anche palinsesto di ricordi, che riescono ad abbellirne la scenografia tramite l'esistenza stessa degli abitanti. Le loro parole, i loro racconti aprono altre storie, altrettanto tristi, avventurose o felici come quelle narrate dai film. Una lettura possibile potrebbe essere individuata nella corrispondenza tra il festival e la propensione dei paesani a parlare. Entrambi sono fatti di eventi, di narrazioni che hanno bisogno di essere ascoltate da qualcuno. E se queste sono le storie di ieri, allora le creature avvistate dai bambini parlano dei sogni del domani. È un intrecciarsi che non ha più fine, e che vale la pena di vivere e tramandare.

Sembra, dunque, che non sia più valida l'asserzione per cui l'arte si fonde con la vita. Pare più sensato affermare che sia la vita a farsi arte.

Anche la Piattaforma è tra quelle proposte che hanno trovato il loro modo di operare in cui il metodo del pensare viene sempre confrontato e poi applicato a un modo di usare e agire, sottendendo una progettualità tutta volta a un'arte che si estrinseca facendo concretamente. Non per forza deve produrre del materiale, l'importante è costruire legami, creare una rete.

Come altri posti apparentemente dimenticati, Lago mette in pratica delle operazioni che traggono spunto dalla quotidianità investita di un dissenso silenzioso, che a loro volta portano in superficie provocazioni semplici. Senza la pesantezza di un'ideologia distante e inutile, tali pungoli identificano uno spazio altro, che si erge a difesa della piccola comunità in quanto contesto libero per la ricerca, per una formazione fuori dagli schemi. Si potrebbe azzardare con l'idea che Lago stesso costituisca un contesto site-specific, non soltanto le performance e le opere sono site-specific. Dal momento che ogni cosa che avviene a Lago è ideata per il sito, l'intera area può dirsi site-specific, ovvero ponendo in primo piano la propria puntualità riesce a donarsi una veste singolare e forte, ma al tempo stesso mutabile a seconda delle persone che vi circolano. Se il paese è una naturale conseguenza del tempo che vive, è però principalmente il frutto del sistema relazionale in cui naviga, che testimonia l'amore e la disaffezione, l'amorevole cura e i gesti veloci di coloro che lo vivono un giorno alla volta o ne fanno parte per un periodo.

Partendo dalla definizione di piattaforma e di altre affini, come collaborazione, promiscuità e sperimentazione, inevitabilmente il campo d'indagine si espande, cosicché l'arte sembra non avere più limiti, ma inebriare ogni cosa. Ogni cosa che è localizzata in

uno spazio altamente specifico, delimitato in maniera netta. Questo microcosmo ha le sue tacite regole, i suoi visitatori parlano un alfabeto che li contraddistingue e che li accomuna anche quando non si trovano più a Lago, ma magari si conoscono al di fuori distinguendosi proprio dalle parole utilizzate.

Ogni aspetto dell'umanità viene investito di un significato ulteriore, che intimamente rimanda alla Piattaforma, alle sue diramazioni inaspettate e perpetue portatrici di incontri.

Molti artisti vogliono che la loro arte sia accessibile, che se ne parli al bar, desiderano che entri nel vivo delle conversazioni della gente, infuocando gli animi, portando a conclusioni inaspettate.

Su tale scia negli ultimi anni sono stati realizzati progetti usando termini come stazioni, piattaforme, luoghi che fanno riunire per poi disperdere, a sottolineare l'indeterminatezza della collettività che vi prende parte, che diventa un'unità ma per un tempo infinitesimale. Così l'arte ha cominciato a fare proprie dei modi di agire cari all'educazione, da espletare in simili contesti: un susseguirsi di dibattiti, discussioni, laboratori, in cui personalità diverse sfruttano tali disparità per guadagnare mete comuni.

Questi contesti utopici, questi chioschi di convivialità costituiscono grandiose feste, dove ognuno ha la possibilità di ballare seguendo il proprio ritmo, elaborandolo attraverso movenze uniche. Ogni senso viene stimolato e pervaso di emozioni che, sebbene siano subitane, perdurano nei ricordi sapendo tramutarsi in azioni consapevoli, con un'attenzione particolare per l'alterità.

CONCLUSIONI

Gli esempi trattati negli ultimi capitoli presentano casi molto distanti, geograficamente parlando così come nei confronti delle metodologie adottate.

Il policentrismo che da sempre caratterizza la situazione italiana, da prendere in esame in primis dal punto di vista strettamente spaziale, inquadra la penisola come una costellazione di esperienze che grazie alla loro delocalizzazione possono sviluppare un antidoto intelligente nei confronti della globalizzazione che avanza senza sosta.

Parimenti, spesso la produzione artistica, affiancata a quella critica, resta limitata al quadro del territorio a cui appartiene e alle sue tradizioni in campo narrativo.

Osservando semplicemente in lontananza questi infiniti sistemi semantici non si può giungere a una loro comprensione veritiera. Le motivazioni essenziali si rendono disponibili nel momento in cui si varca la soglia del territorio, volendo indagare quali siano le modalità messe in atto nel quotidiano, quali siano i rapporti su cui si fonda. Dal precedente riconoscimento della fisiologia, si passa all'anatomia vera e profonda del paesaggio.

Il teatro che si scandaglia non presenta unicamente il suo lato migliore, ma si identifica per i suoi conflitti interni, per gli attriti tra gruppi diversi, in cui la regia tenta di definire alcuni dettami su cui tutti possano accordarsi, poiché il luogo si definisce a partire dalla sua comunità, il cui uso dello spazio è un fatto sociale, promotore di cultura.

La maggioranza, tuttavia, appare assai parcellizzata, che divide fisicamente il territorio in lotti vissuti da individui le cui storie, abiti e modi di vita portano alla ribalta molteplici prospettive e sentimenti.

Tale articolato palinsesto evidenzia la forte struttura che racchiude ogni tipo di relazione allacciata con la spazialità e il locale, aspetto non trascurabile soprattutto in riferimento all'arte italiana. Proprio il binomio arte – contesto può essere vocato a must dell'arte nazionale, di cui ne fonda l'identità. Già dalla scoperta della prospettiva, la sensibilità degli artisti si è sviluppata seguendo questo input, declinandolo con forme e materiali capaci di sottolineare nuove angolature. A ciò si deve aggiungere un elemento che è entrato a pieno titolo negli ingredienti indispensabili del contesto, ovvero il pubblico, inteso come agglomerato di soggetti specifici. Coniugando tutte queste singolarità, è

importante saper proseguire con tentativi il cui scopo sia quello di evocare possibili utopie.

Volendo citare come breve modello l'artista Alberto Garutti, si nota che il suo intero operato guarda lo spazio pubblico in quanto luogo privilegiato da rivitalizzare, attraverso il contributo dell'artista. Quando un architetto si trova a interagire con lo spazio, egli lo ripensa in termini di riqualificazione, di restauro; un artista come Garutti, invece, lavora in termini differenti, punta alla vivificazione dell'ambiente non meramente per ideologia, ma concentrandosi sulla relazione data dalla compresenza di corpi nel medesimo cerchio. Così, l'intervento viene a definirsi in base alla peculiarità del destinatario. La vitalità richiesta da questo modo di agire non rappresenta più una formalizzazione di un valore estetico, che molto spesso affatica invece musei e gallerie.

Garutti parla della necessità di sviluppare un comportamento che sappia coinvolgere la gente senza retorica, ma con affetto sincero. Ciò è possibile con un'educazione alla sensibilità mediata dall'arte, unica veramente capace di insegnare una modalità per avvicinarsi al mondo reale e fantastico, per sopravvivere e convivere con il prossimo in un perpetuo moto di comprensione e rispetto reciproco.

Un secondo collega che si muove sulla medesima onda, già citato nel previo capitolo, è ravvisabile in Pietroiusti. Mettendo al bando l'eloquenza dei mass media, o esaltandone gli ingannevoli sotterfugi, tale personalità adotta la relazione così come il mettere in discussione per affrontare e reagire alle demagogie del mercato, della politica e del clero. Il suo lavoro è agito da una prospettiva marginale, che se da un lato comporta un intenso impiego di forza, dall'altro permette l'indagine sul campo, valutando ogni tipo di incertezza che si palesi. In tal modo, Pietroiusti si insinua nel contesto, producendo un'istanza generatrice di scompiglio con la sua opera, in grado di incidere sulle persone, facendo prevalere in loro l'effetto sulla coscienza, invece che sulla spettacolarità.

Ecco che si fa strada la concezione dell'intervento artistico come atto subliminale sulla sfera pubblica, che non deve essere causa di distruzione, ma fornire un sano proposito di curiosità tra gli abitanti, che devono sentirsi liberi di percepire tale intromissione come qualcosa che può abitare insieme a loro. Ne parlava anche Viviana, in riferimento alla crescita lenta e silenziosa della Piattaforma come fattore esclusivo per la buona riuscita del progetto, che deve crescere mantenendo prossima la distanza tra i paesani e se stesso, in modo da poter essere percepito come parte integrante dell'ambiente, quasi come un qualcosa che ha sempre fatto parte del borgo.

Anche a Topolò è possibile riscontrare questo aspetto dove, però, col tempo molti più cittadini hanno saputo assumersi dei compiti per la buona riuscita dell'evento, insieme alla partecipazione di alcuni artisti che frequentano la Stazione da diversi anni.

In entrambi i casi, è forte la propensione a far sì che ogni tipo di attività svolta sia pensata e realizzata in continuo dialogo con il luogo. Questo è un tratto tipico del lavoro site-specific, in quanto esso corrisponde a porre un accento molto acuto sulla questione della presenza, benché spesso un'opera site-specific prevede un alto grado di evanescenza e su un'irrepressibile istanza di immobilità, da contrapporre alla loro immanente distruzione. Così facendo, l'arte del luogo reputa lo spazio come un qualcosa di tangibile, allo stesso modo dell'argilla per lo scultore e della tela per un pittore, composta da elementi fisici specifici che ne descrivono l'identità. Ci si trova davanti a un'entità vivente, a una realtà che viene innanzitutto presa in considerazione nei minimi dettagli dall'artista. Successivamente, il suo intervento viene esperito singolarmente da ogni fruitore, nel hic et nunc in cui respira e ascolta, proprio grazie alla sua sensorialità corporea con cui riesce ad approcciarsi all'opera in maniera esclusiva. Sono proprio le coordinate spazio-temporali a poter provocare una simbiosi originale tra l'opera e il soggetto e non una semplice epifania accolta inaspettatamente dal corpo. L'intenzionalità guida le azioni.

D'altro canto, la relazione instauratasi tra opera e sito ha una valenza molto particolare: essa sussiste non tanto in base a una sua presenza costante nel tempo, quanto più sulla sua disarmonia nell'esserci. Al momento dell'assenza si potrà valutare un suo effettivo apporto nei confronti dell'ambiente e dei soggetti incontrati.

Sembra paradossale, ma questo è il meccanismo del funzionamento.

L'opera apporta una ristrutturazione, una riorganizzazione dello spazio e del senso nei confronti del luogo che è sempre parziale e di breve durata. Questi aspetti possono mutare importanza a loro volta a seconda del tipo di reazione che avviene in chi le prova, soprattutto negli abitanti del luogo, che trovandosi nel posto quotidianamente possono diventare l'agente principale di un cambiamento.

Quasi tralasciando le problematiche legate all'estetica, l'arte site-specific chiama in causa altre discipline, come l'antropologia, la psicologia, l'urbanismo, la critica letteraria e molte altre più affini ai discorsi popolari. Oltre a queste nuove contaminazioni, l'aspetto di cui vale prender nota inerisce al costante bisogno di intermediazione che necessitano simili contesti. Essi sono prima di tutto luoghi deputati alla formazione, allo scambio

personale e culturale e in tal senso devono saper gestire il rapporto tra la loro primaria istanza locale con il frame istituzionale a cui afferiscono.

Una seconda annotazione osserva i siti dall'angolatura secondo cui gli ambienti suddetti sono, in realtà, rappresentati da una mappatura di entità discorsive, i cui corpi si agitano e muovendosi danno origine a tali gomitoli potenzialmente infiniti. Il contesto diviene quindi una cosa temporanea, altamente connessa ai singoli spostamenti, ai singoli significati che danno all'insieme il sapore di un itinerario, una sottospecie di narrazione nomade in cui l'artista segna dei segnaposti, dei riferimenti utili ad altri soggetti.

Seguendo questa linea di pensiero, il borgo diviene la meta finale dove avviene l'incontro tra individui e tra gruppi. Il tutto sotto l'egida dell'instabilità a cui l'ambiente rimane comunque sottomesso, nutrendosi di ogni occasione performativa in esso riscontrata. Queste si connotano secondo un registro che conduce a due possibili letture, ovvero di creazioni agite per il posto in cui hanno manifestazione e per altri contesti. Così, l'intero processo diventa biunivoco, un connubio di intenzioni che conducono verso la localizzazione e altre che seguono esattamente il verso opposto, propugnando una delocalizzazione. L'attenzione verso il paese nello specifico fa da eco a un'operazione che preveda anche una sua traslazione in futuro.

Il luogo deputato a una simile dinamica sembra essere individuato proprio in quei centri che, lontani dai flussi turistici più consistenti, sanno diventare cuore di altri processi, in cui è l'arte il fattore che simboleggia una ritrovata centralità.

Il *luogo* di cui tanto si discorre non è un qualcosa piovuto dal cielo, che gli attori in generale si trovano a dover narrare e interpretare, ma è una struttura forte del suo elemento sociale, ulteriormente interprete delle singolarità che vi trovano casa. Per cui gli artisti aggiungono le loro definizioni a un tutto che si fonda già su un insieme di storie e bisogni. Il significato fisico è al contempo anche sociale.

Così a Lago, come in altri casi, la spazialità si identifica in maniera esclusiva attraverso una triade di prospettive, che va a individuare un continuum. Innanzitutto, il dato fisico è semplicemente il prodotto delle azioni dei suoi abitanti; poi queste stesse persone innescano nuovi contatti determinando l'ampliamento dello spazio sociale, che porta a fenomeni di interdipendenza; da ultimo, queste relazioni sono capaci di mutare l'aspetto originario del luogo nel tempo, apportando informazioni e sentimenti nuovi.

In to be continued è possibile riscontrare ancora qualcos'altro. Come metafora eccelsa di pratica relazionale odierna, il progetto, mantenendo ben saldi i legami con il luogo origine

e produttore di senso, prende spunto dalla comunità di appartenenza per ibridarsi con il globale, favorendo la creazione di reti espanse in ogni direzione. Questo concerto concede, dunque, un giorno di completa visibilità e sapore internazionale a Topolò, facendolo scappare da quelle dinamiche di marginalità che hanno invece segnato per lungo tempo la sua storia. Tuttavia, restano visibili alcuni nodi critici, che possono mettere in crisi i valori della Stazione. Le conseguenze di un tale evento possono riversare su un contesto fragile e costantemente alla ricerca di equilibrio un'esposizione troppo accentuata, finendo col pervadere gli intenti a monte.

Lo spazio di Topolò e di Lago, per quanto possa allargarsi, deve sempre ricordare la propria peculiarità, che risiede nella collettività a cui il progetto è rivolto in fin dei conti, vero incubatore di obiettivi e valori prescelti. In questo modo, sarà la stessa comunità a poter decidere in che modo la globalizzazione può entrare nel loro cosmo.

Certamente a Lago va riconosciuto il merito di aver realizzato un crocevia di persone, dialoghi e forme irriverenti, sapendo anche coinvolgere i laghesi con una metodologia che resta una sperimentazione da migliorare senza sosta. Gli spazi eterogenei, cangianti e multisensoriali sono il mezzo con cui approcciarsi al progetto in maniera completa, dove il processo sotteso mira a rendere consapevoli gli attori della potenza performativa tipica dell'ambiente in primis, in cui la concezione dell'intero globo viene a deformarsi, a caratterizzarsi solo in funzione che il soggetto con la sua comunità decide di attribuirgli. Così facendo, la Piattaforma sta compiendo un'operazione volta allo sviluppo dei network locali, che hanno preso posizione per trovare un posto come creatori di contenuto e di significati nella più ampia società globale, senza provare inutili sentimenti di riverenza e soprattutto senza lasciarsi divorare a tutti i costi da una presunta modernità già colma di tutte le interpretazioni possibili.

Sono questi molti caratteri che ben si prestano a definire la cornice entro cui operano Topolò e Lago. Con la loro dedita attenzione al luogo, ai valori da riscoprire e alle problematiche da sbrogliare, le due manifestazioni mettono al primo posto il rispetto, la cura e la valorizzazione della località in cui vivono.

A Favara il modus operandi è leggermente diverso: sebbene sia innegabile la relazione che lega Farm al paese, si respira un'aria un po' diversa, più esuberante, costantemente alla ricerca di una risposta da un altrove spaziale. Riprendendo le parole dei fondatori, la loro volontà era quella di portare il mondo a Favara e Favara nel mondo. È possibile, dunque, osservare come questo principio si stia evolvendo con una piega alquanto

distinta. Sembra che molte delle influenze che i Bartoli hanno assimilato durante i loro viaggi precedenti, siano stati pian piano richiamate e fatte nascere anche a Favara, dove hanno continuato a svilupparsi mantenendo molto attivi i contatti con il panorama esterno. Una trasformazione positiva sta nutrendo il paese al giorno d'oggi, il cambiamento è visibile a chiunque, anche se scrutando con più rigore sembra che lo spirito d'internazionalità sembra provocare uno scarto nel rapporto effettivo Farm-Favara.

Parlando di Topolò, è stato evidenziato come la Stazione e Topolò negli anni si siano pian piano fusi insieme, cosicché parlando dell'uno si dice contemporaneamente qualcosa sull'altro. Il nesso simbiotico non prevede una chiusura verso l'interno, ma è tale da consentire lo sviluppo parallelo e dinamico delle due componenti. Proprio quando il paese è debole, allora è la Stazione a fornire supporto e respiro, per ristabilire una sorta di equilibrio interno.

A Lago, invece, questo fenomeno è meno accentuato perché abbisogna ancora di tempo per disegnare al meglio il proprio tragitto. Tuttavia, il progetto della Piattaforma, che va delineandosi sempre più, appare come un congegno ottimale, diverso certamente dalla Stazione, capace di inserirsi nel presente del paese, nel vivo delle attività che scandiscono la routine quotidiana. Questo pare un punto di forza su cui investire ampiamente: se Topolò parla di un universo immaginario, talmente posto al confine tra il verosimile e la realtà da barcollare di tanto in tanto, di contro Lago sta generando un meccanismo capace di incidere attivamente sulla realtà odierna, lasciandosi ispirare da mondi visionari, ma sapendo trarre le conclusioni nel qui e ora, per migliorare il presente, aiutare le persone, salvaguardare il contesto.

È vero che la magia originata dalle ambasciate, dall'aeroporto e dalle altre istituzioni topoluciane è di incredibile fascino per abitanti e visitatori, restando impressa nelle loro coscienze e agendo come stimolo per l'azione. Come diceva anche Moreno, la lunga storia della Stazione negli ultimi anni sembra poter continuare grazie all'operato di tali strutture che avendo ormai guadagnato indipendenza e una loro metodologi creativa sanno portare sempre nuovi input e pubblico diversificato. Tale procedimento, così vitale e fecondo, è funzionante in relazione a Topolò e difficilmente potrebbe adattarsi con la stessa aderenza a proposte e ambienti in altre geografie. I progetti che segnano la vita della Stazione devono dialogare con lo spazio, farlo parlare, ma devono anche avere un senso profondo per le persone che coordinano la Stazione, che la abitano con costanza e tenacia. La grammatica della Stazione si è specializzata per esprimere proprio la Stazione e far parlare i topolonauti.

La sua identità sì puntuale e intricata definisce lei e nient'altro. In contrasto con i confini che per anni hanno rinchiuso questo piccolo angolo di mondo, cancellando ogni tipo di contatto con un fuori, Topolò ha saputo trarre forza dall'indeterminatezza dei limiti del suo microcosmo per far ripartire gli scambi e far parlare di sé al mondo.

Moreno scelse Topolò consapevole che il paese stesse cercando una voce tramite cui esprimersi. Egli, reputandosi una persona la cui definizione trova fondamento nel luogo in cui radica, poteva fornire quello strumento.

La reiventata toponomastica adottata dalla Stazione ha saputo dar vita a nuovi spazi.

Tali spazialità si sono rivelate determinanti per la riuscita del progetto e situandosi nel mezzo, tra realtà e immaginazione, hanno contribuito a una riflessione molto avvincente. Appare evidente come i movimenti centripeti e centrifughi assieme di abitanti e visitatori sia fonte di nascita per oggetti e immagini meno tangibili, ma ugualmente influenti sullo spazio della Stazione.

Consapevoli della transitorietà del proprio passaggio e del proprio operato, gli artisti e ogni altro attore si dimostrano capaci di rivitalizzare il luogo basandosi non sulla prevaricazione del posto stesso, mettendo in primo piano le proprie esigenze, ma costruendo un passo alla volta il legame che unisce quello che già c'è e le sue possibili future declinazioni, a partire dall'intervento esterno. Emerge allora il bisogno di una perpetua intermediazione tra l'ambiente e i desideri del singolo, che poi devono essere ulteriormente discussi con il prossimo e con la collettività che per prima si trova ad affrontare il cambiamento. Ciò significa approcciarsi alle differenze che stanno lì, esattamente nei pressi di un soggetto, di un'idea, di un posto.

La metamorfosi può accadere sfruttando anche il concetto di utopia, ovvero pensando a un sogno non come a un punto fisso, ma un sogno che procede, andando avanti insieme al gruppo stesso che lo ha elaborato. Così anche il sogno contribuisce alla creazione quotidiana di quella realtà tanto voluta da sembrare possibile solo durante il sonno.

Lago ruota moltissimo intorno alla figura della sua ideatrice. Scopo della Piattaforma è anche riunire un piccolo team di personalità che sappiano credere con smisurata convinzione nel progetto, tanto da assumersi la responsabilità di successi e sbagli. La fluidità nella continuità che Topolò ha saputo elaborare tramite le sue collaborazioni, dovrebbe essere trasferita a Lago nelle persone che si identificano come primi promotori del tutto. In questi tredici anni, la Piattaforma è riuscita a formare moltissimi dei protagonisti che sono approdati sulle rive del lago, ma pochi hanno saputo consolidare i

rapporti. Probabilmente ciò potrebbe essere dovuto in parte al fatto che di primo acchito il festival è talmente variegato che non è semplice individuarne obiettivi e intenzioni future. Si resta affascinati dall'atmosfera generale, ma il punto cruciale sfugge se non si ha modo di approfondire la conoscenza dello staff e del contesto.

Da un lato, un tipo di influenza del genere può far funzionare il meccanismo dei volontari, che per ogni estate arrivano da disparate regioni italiane per supportare il festival lavorandoci in prima persona. Così come per i progetti di volontariato europeo e non che consentono a numerosi giovani di altre nazionalità di avvicinarsi a Lago per affinare le proprie abilità e far sì che anche la manifestazione ne possa far uso.

Dall'altro, una simile dinamica non è garante di rapporti di lunga durata e, poiché sta alla sensibilità di ogni soggetto la capacità di affezionarsi a un luogo o meno, le occasioni di perdita si sono rivelate piuttosto frequenti.

Con le ambasciate topoluciane, il meccanismo della relazionalità viene trasferito dal coordinatore del progetto a un altro soggetto: ciò indica un sentimento di fiducia a dir poco smisurata nei confronti di questi artisti che nei loro Paesi sono responsabili di creare altre reti di persone. Con l'occasione di ritornare alla Stazione, l'ambasciatore non è tenuto a portare nuove opere, il proprio contributo ha una valenza nei confronti dei nuovi soggetti approdano in questa landa sconosciuta.

Un simile approccio a Lago non è presente.

Se Viviana sta puntando molto sul fatto di avere un'associazione, un luogo stabili dove poter agire, un nucleo di persone che si dedichino a quello e a null'altro, viene da leggere tutta la Piattaforma nell'ottica di una ricerca di stabilizzazione dal punto di vista manageriale, organizzativo.

Topolò, di contro, dimostra che questo non sia un dato indispensabile per un funzionamento durevole. Sono tutti casi riconducibili alla volontà di coppie di persone.

È questo l'imputato dell'intera questione? La risposta della Stazione guarda altrove rispetto all'orizzonte laghese, concentrando ogni sua movenza nelle persone che la abitano e che si fanno veicolo fisico di proposte e di diffusione del progetto stesso.

Si può affermare, allora che Topolò in questo quarto di secolo ha mirato al consolidamento sì dell'organizzazione, ma un'organizzazione intesa come relazioni. Sono i rapporti che Topolò ha saputo tessere con cotanto impegno e dedizione a ripagarlo degli sforzi, riportando all'origine un flusso continuo di nuovi volti e proposte dai mille colori.

Sembra che la sostenibilità di simili manifestazioni possa poggiare su una doppia alternativa: il sistema delle relazioni o il sistema organizzativo.

Per quanto paradossale, il sistema delle ambasciate sta funzionando a Topolò, trovando la sua ragione d'essere unicamente nello spirito con cui i due direttori artistici riescono a fidarsi dei propri artisti-ambasciatori. A monte è presente un lavoro da parte di Moreno e Donatella, che anni addietro hanno saputo scegliere le personalità che a loro parevano più congeniali per il loro progetto e per Topolò stessa. Tuttora, questi rapporti si basano inequivocabilmente su meccanismi di interdipendenza paritaria, dove la curatela viene divisa e dove la comunicazione tra direttori e ambasciate non è poi così frequente durante l'anno. C'è dunque un affidamento totale, consapevole e coraggioso nei confronti di un'altra soggettività, che si reputa capace di trovare da sé altri viaggiatori verso la Stazione.

Come un figlio ormai alle soglie dell'adolescenza, il progetto non è più interamente nelle mani della sua mente creatrice, ha bisogno di dar voce alle proprie idee e valutare la saldezza delle competenze acquisite, oltre che alla fiducia in se stesso. Questa creatura è divenuta veramente un incubatore di opportunità e di operazioni artistiche a tal punto che probabilmente nemmeno i suoi fautori avrebbero potuto ipotizzare. Ha sviluppato ramificazioni e interessi sempre più vari e autorevoli, trovando riconoscimenti anche al di fuori delle tranquille aree limitrofe.

Sebbene saranno necessarie ulteriori indagini in tale ambito, sembra venuto il momento che anche Lago trovi l'audacia per lasciarsi guidare da quelle relazioni che ha saputo intrecciare e difendere per così tanto tempo, relazioni che guidano il suo operato e ne costituiscono i valori fondanti.

BIBLIOGRAFIA

Abreu-Novais, Margarida, Arcodia, Charles, “Music Festival Motivators For Attendance: Developing An Agenda For Research”, *International Journal of Event Management Research* 8 (1): 34-48.

Anceschi, Alessandra, “Intertestualità, transcodifica e intermedialità: strumenti per un’educazione interartistica”, *Enciclopedia XIX* (43): 84-105.

Bird, Jon, et al. 1993. “Shifting values”. In *Mapping the futures. Local cultures, global changes*, 206-256. London; New York: Routledge.

Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October Magazine*: 51-79.

Bishop, Claire. “Delegated performance: outsourcing authenticity”, *October Magazine* 140: 91–112.

Bishop, Claire. 2011. “Living as a form”. *Lecture for Creative Time’s*, Cooper Union. New York.

Bishop, Claire. “The Social Turn, Collaboration and its Discontents”, *Artforum*: 178-183.

Bishop, Claire. 2006. *Participation, Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel; Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Bourriaud, Nicolas. 2010. *Estetica relazionale*. Traduzione dal francese di Marco Enrico Giacomelli. Milano: Postmedia Srl.

Charnley, Kim. “Dissensus and the politics of collaborative practice”. *Art and the public sphere* 1 (1): 37-53.

Comar, Nicoletta. 2009. *Portici Inattuali 1989-2001. Tredici anni di arte contemporanea a Sitrán d’Alpago*. Puos d’Alpago: Associazione Amici dell’Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore.

Consiglio, Stefano, Agostino, Riitano. 2014. “Farm cultural park”. In *Sud Innovation. Patrimonio culturale, innovazione sociale e nuova cittadinanza*, 57-63, Milano: Franco Angeli.

Del Monte Stefano. 2013. “Stazione di Topolò: Territorio d’incontro”. Laurea Magistrale, Università degli Studi di Roma Tre.

Dematteis, Giuseppe, Francesca, Governa (a cura di). 2005. “Verso una territorialità sostenibile: un approccio per sistemi locali territoriali”. In *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, 117-145. Milano: Franco Angeli.

Detheridge, Anna. 2012. *Scultori della speranza. L’arte nel contesto della globalizzazione*. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a.

Di Marco, Giulia. 2016. “Farm Cultural Park. Analisi di un museo diffuso”. In *Rigenerazione urbana, innovazione sociale e cultura del progetto*, 195-208, Milano: Franco Angeli.

Doherty, Claire. 2009. *Situation*. London: Whitechapel; Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Doherty, Claire. 2008. “Public art as situation: towards an aesthetics of the wrong place in contemporary art practice and commissioning”. In *Out of the studio! Art and public space*, Jan Debbaut. Hasselt: Z33.

Downey, Anthony. “Towards a politics of (relational) aesthetics”, *Third Text* 21 (3): 267-275.

Ernst, Dorothea, Charles, Esche, and Ulriche, Erbslöch. “The art museum as a lab to recalibrate values towards sustainable development”, *Journal of cleaner production* 135: 1446-1460.

Farné, Roberto, “Per una fenomenologia del gioco”, *Encyclopaideia* XX (45): 30-52.

Finkelpearl, Tom. 2000. *Dialogues in Public Art*. Boston: Massachusetts Institute of Technology.

Finkelpearl, Tom. 2014. “Participatory art”. In *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Franci, Jacinta, Billie, Giles-Corti, Lisa, Wood and Matthew Knuiiman, “Creating sense of community: The role of public space”, *Journal of Environmental Psychology* 32: 401-409.

Gabbert Lisa, “Situating the local by inventing the global: community festival and social change”, *Western Folklore* 66 (3-4): 259-280.

Gillick, Liam, Claire, Bishop, “Contingent Factors: A Response to Claire Bishop’s “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October Magazine* 115: 95-107.

Guida, Cecilia (a cura di). 2015. “Spettatori o partecipanti? Un’intervista a Claire Bishop”. In *EXPLOIT. Come rovesciare il mondo ad arte*, a cura di Giorgio De Finis, Fabio Benincasa, Andrea Facchi, 335-342. Roma: Bordeaux edizioni.

Guida, Cecilia (a cura di), “Una conversazione con Roberto Maragliano sulle relazioni tra educazione, comunicazione e arte”, *roots&routes* 25: maggio-agosto 2017.

Irwin, Rita, Dónal O’Donoghue, “Encountering Pedagogy through Relational Art Practices”, *International Journal of Art & Design Education* 31: 221-236.

Jackson, Shannon. 2011. *Social works: performing art, supporting publics*. New York, London: Routledge.

Kester, Grant H., “Another Turn”, *ArtForum*, maggio 2006.

Kester, Grant H. 2011. *The one and the many, contemporary collaborative art in a global context*. Durham; London: Duke University Press.

Kester, Grant H., Claire, Bishop (reviewd by Eleanor Heartney). 2012. “Introduction”. In *Can art change lives?*. Durham; London: Duke University Press.

Kwon, Miwon, “One place after another: notes on site specificity”, *October Magazine* 80: 85-110.

Lago Film Fest (a cura di Francesco Croce e Sara Pellegrino). 2017. *Bestiario criptozoologico lacustre. Antologia per immagini*. Quarto d’Altino: Lago Film Fest.

Lago Film Fest. 2016. *LFF XII Magazine Catalogue*.

Lago Film Fest. 2015. *LFF X+1 Magazine Catalogue*.

Lago Film Fest. 2014. *LFF 10 Magazine Catalogue*.

Lago Film Fest. 2013. *LFF 9 Magazine Catalogue*.

Lago Film Fest. 2012. *LFF 8, Magazine Catalogue*.

Lago Film Fest, Magazine Catalogue, 7° Festival Internazionale di Cortometraggi, Documentari e Sceneggiature, luglio 2011

Lago Film Fest, Magazine Catalogue, 6° Festival Internazionale di Cortometraggi, Documentari e Sceneggiature, luglio 2010

Lind, Maria. 2009. "Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art". In *New communities*, 52-73. Toronto: Nina Möntmann.

Li, Xiang, James, Petrick, "A Review of festival and event motivation studies", *Event Management* 9: 239–245.

Miorelli, Moreno. "Teatro a Topolò", *Lo Straniero*: agosto-settembre 2016.

Molar Poças, Andreia Quintela, MA Curatorial Practice, Cur 107 MA Project. 2010. *An educational turn in curatorial and artistic practices*. Falmouth: University College Falmouth.

Munari, Bruno. 2015. *Fantasia*. Roma: Editori Laterza.

Nicolin, Paola. 2006. *Palais de Tokyo, Sito di creazione contemporanea*. Milano: Postmedia Srl.

O'Grady, Alice, Rebekka, Kill, "Exploring festival performance as a state of encounter", *Arts & Humanities in Higher Education*: 2013.

Parente, Marina. 2015. "Design, Identity And Sensemaking: A Fertile Approach For Small Territories", *Summer Cumulus Conference*, Politecnico di Milano.

Roche, Jennifer, "Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop", *Community Arts Network*, 2007.

Silvano, Maria. 2013. "Topolò – Topolove". Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia.

Simpson, Bennett. "Public Relations. An interview with Nicolas Bourriaud", *ArtForum*: aprile 2001.

Stazione di Topolò XXIII (catalogo), luglio 2016, Topolò.

- Stewart, Martin. "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text* 21 (4): 369-386.
- Tarzariol, Lucio, Antu, Puchulu. 2017. *Revine Lago: misteri, storie e leggende*. Treviso: Lucio Tarzariol.
- Tedeschini, Marco. "J. Rancière. Le spectateur émancipé". *Lebenswelt* 1: 188-191.
- Tomasi, Giovanni (edizione a cura della Cassa Rurale ed Artigiana delle Prealpi). 1988. *La comunità di Lago nei secoli*. Pordenone: Savioprint.
- Turri, Eugenio. 1998. *Il paesaggio come teatro. Dal vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio Editori.
- Vattese, Angela (a cura di). "La fuga dal quadro: performance, happening, arte relazionale", *Letteratura e arte*: 1-12.
- Watzlawick, Paul, Janet, Helmick Beavin, and Don D., Jackson. 1997. "Presupposti teorici" e "Tentativo di fissare alcuni assiomi della comunicazione". In *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi*, 1-61. Roma: Casa Editrice Astrolabio.
- Wilson, Mick, "Autonomy, agonism and activist art: an interview with Grant Kester", *Art Journal* 66 (3): 106-118.

SITOGRAFIA

- Battistoni, Francesca. 2014. "Farm Cultural Park: far rivivere un paese attraverso la rigenerazione urbana e culturale", *FPA*, <http://www.forumpa.it/citta-e-territorio/farm-cultural-park-far-rivivere-un-paese-attraverso-la-rigenerazione-urbana-e-culturale>.
- Capra, Daniele. 2012. "Lago Film Fest. Quando le immagini scorrono sull'acqua", *Artribune*, <http://www.artribune.com/attualita/2012/07/lago-film-fest-quando-le-immagini-scorrono-sullacqua/>.
- Ciaccheri, Maria Chiara. 2015. "La responsabilità sociale del museo", *Artribune*, <http://www.artribune.com/attualita/2015/08/musei-responsabilita-societa-politica-cultura/>.

Cobb, Chris. 2002. “Touch - Relational Art from the 1990’s to Now”, *Stretcher*, http://www.stretcher.org/features/touch_-_relational_art_from_the_1990s_to_now/.

Delaney, Ella. 2002. Nicolas Bourriaud and Karen Moss, *Stretcher*, http://www.stretcher.org/features/nicolas_bourriaud_and_karen_moss/;
http://www.stretcher.org/features/nicolas_bourriaud_and_karen_moss2/.

Dell’Aquila, Valentina. 2015. “Il riscatto delle opere neglette: su Cesare Pietroiusti”, *Juliet*, <http://julietartmagazine.com/it/il-riscatto-delle-opere-neglette/>.

De Monte, Giulia. 2011 “Di festival in festival. Tra Treviso e Belluno, scenografia acquatica per i corti del Lago Film Festival”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/tribnews/2011/07/di-festival-in-festival-tra-treviso-e-belluno-scenografia-acquatica-per-i-corti-del-lago-film-festival/>.

Draganovic, Julia. 2010. “Gradi di partecipazione. Il museo Aerosolar.”, *Undo.Net*, <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1277485380>.

Farm Cultural Park, *Presentazione 2016*, http://www.liscabianca.com/wp-content/uploads/2016/11/presentazione-farm-cultural-park-2016_defpagine-affiancate.pdf.

Fassio, Ivan. 2013. “Scultori della Speranza. L’inevitabilità di un nuovo metodo di fruizione”, *Juliet*, <http://julietartmagazine.com/it/scultori-della-speranza/>.

Giacomelli, Marco Enrico. 2017. “Arte e critica contro la gentrificazione della mente”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/editoria/2017/03/libro-michele-dantini-intervista/>.

Giraud, Claudia. 2016. “Presto un Children’s Museum anche in Sicilia. Succede al Farm Cultural Park di Favara”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/tribnews/2016/07/farm-cultural-park-favara-sicilia-sou-architettura-bambini-crowdfunding/>.

Gnata, Matteo. 2015. “Diciotto occhi sul Lago Film Fest 2015”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2015/08/diciotto-occhi-lago-film-fest-2015/>.

Ingold Airlines, “Aeroporto di Topolò”, http://ingoldairlines.com/1aktuelles/neu_red/inhalte0/051.htm.

Inzerillo, Andrea. 2013. “Jacques Rancière. Politica dello spettatore “, *Doppiozero*, <http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/jacques-ranciere-politica-dello-spettatore>.

“Lago Film Fest - Un documentario di ZERO”. YouTube video. Posted by “ZERO”. 23 ottobre 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=sW2KJPTTPts&t=1830s>.

Marucci, Luciano. 2017. “Piero Gilardi al MAXXI. L’opera come formAzione sociale”, *Juliet*, <http://julietartmagazine.com/it/piero-gilardi-al-maxxi/>.

Marsala, Helga. 2015. “Cesare Pietroiusti, l’arte come meccanismo non funzionale. Ai Martedì Critici tocca di nuovo ad un artista. Negli spazi del MAXXI B.A.S.E.”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/tribnews/2014/10/cesare-pietroiusti-larte-come-mechanismo-non-funzionale-ai-martedi-critici-tocca-di-nuovo-ad-un-artista-negli-spazi-del-maxxi-b-a-s-e/>.

Marsala, Helga. 2012. “Cinema in riva al lago, in zona Treviso. Parte l’ottava cine-week di Lago Film Fest: scorpacciata d’essai, tra documentari, sceneggiature, cortometraggi internazionali”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/tribnews/2012/07/cinema-in-riva-al-lago-in-zona-treviso-parte-lottava-cine-week-di-lago-film-fest-scorpacciata-dessai-tra-documentari-sceneggiature-cortometraggi-internazionali/>.

Marsala, Helga. 2013. “Finesettimana. Treviso, Vicenza, Verona: un tour tra i film sperimentali di Lago Fest, i video-archetipi della Basilica Palladiana e le installazioni poetiche di Andrea Bianconi”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/tribnews/2013/07/idea-finesettimana-treviso-vicenza-verona-un-tour-tra-i-film-sperimentali-di-lago-fest-i-video-archetipi-della-basilica-palladiana-e-le-installazioni-poetiche-di-andrea-bianconi/>.

Marsala, Helga. 2014. “L’addio di Lago Film Fest. L’undicesima edizione non ci sarà. Colpa delle amministrazioni: “ci hanno lasciati soli”. L’intervista al direttore e all’assessore Marino Zorzato”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/tribnews/2014/07/laddio-di-lago-film-fest-lundicesima-edizione-non-ci-sara-colpa-delle-amministrazioni-ci-hanno-lasciati-soli-lintervista-al-direttore-e-allass/>.

Merola, Vincenzo. 2017. “Versus. Il dibattito fra site specific e white cube”, *Artribune*, <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/04/versus-site-specific-white-cube-luca-bertolo-gian-maria-tosatti/>.

Miggiano, Antonella. 2009. “L’isolato culturale. Intervista con Federico Ferrari”, *UnDo.Net*, <http://1995-2015.undo.net/it/argomenti/1238431556>.

Napoletano, Roberto. 2016. “Storie di un notaio «pazzo» e dei ragazzi di Favara”, *Il Sole 24 ore*, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-02-07/storie-un-notaio-pazzo-e-ragazzi-favara-081518.shtml?uuid=ACktGUPC>.

Palumbo, Maria Luisa, 2016. “FARM cultural Park”, *Domus*, http://www.domusweb.it/en/architecture/2016/07/20/farm_cultural_park_favara.html.

Radical Culture Research Collective (RCRC). 2007. “A very short critique of relational aesthetics”, *Transform*, <http://transform.eipcp.net/correspondence/1196340894>.

Salomone, Gero. 2015. “A Favara, la “follia” di Andrea Bartoli continua a sognare e creare”, *La voce di New York*, <http://www.lavocedinewyork.com/homepage/2015/08/04/a-favara-la-follia-di-andrea-bartoli-continua-a-sognare-e-creare/>.

Sommariva Elena. 2013. “Salviamo Topolò”, *Domus*, http://www.domusweb.it/it/notizie/2013/06/28/salviamo_la_stazione_di_topol_.html.

Torselli, Vilma. 2007. “Arte relazionale”, *Artonweb*, <http://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo37.htm>.

Wernli Saito, Markuz. 2005. “Participation as the vital tissue for art in the everyday context”, *Mmomentarium*, <http://www.momentarium.org/research/artlife.pdf>.

Wong, Ryan. 2012. “Art cannot provide a way out”, *Hyperallergic*, <https://hyperallergic.com/55068/claire-bishop-artificial-hells/>.

Zarba, Flavia. 2017. “Farm Cultural Park. Oasi culturale in terra di Mafia”, *Huffpost*, http://www.huffingtonpost.it/flavia-zarba/farm-cultural-park-oasi-culturale-in-terra-di-mafia_b_13960256.html.