



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea
**Arte ed educazione: il caso studio delle Attività Educative e
Formative del Parco Arte Vivente di Torino**

Relatore

Prof. Luigi Perissinotto

Laureanda

Marta Dellagiacoma

Matricola 864283

Anno Accademico

2018/2019

Ringraziamenti

Questa tesi è un progetto nato dal frutto della partecipazione di molti.

È sincera la gratitudine che esprimo al prof. Perissinotto, che per primo ha creduto in quest'idea. Grazie a Francesco Ragazzi, che con la sua grande professionalità ha indirizzato la strada della mia ricerca verso una completezza scientifica.

Un particolare ringraziamento va a Orietta Brombin, esempio da seguire per tenacia, competenze scientifiche, ma anche l'empatia e l'impegno investito nel lavoro di cui si è ragionato in questi mesi. Grazie a Carolina Rossi Casanovas, che non ha mai dubitato ed è stata riferimento nei momenti di bisogno. Grazie Valentina Bonomonte e Deborah Parisi, per la loro dolcezza e disponibilità a lasciarsi coinvolgere. A Piero Gilardi e tutto lo staff del Parco Arte Vivente, che mi ha accolto come parte del proprio *bioma*, facendomi sentire elemento di un grande organismo vivente.

Il ringraziamento più grande va ai miei genitori, senza i quali nulla di tutto questo sarebbe mai potuto accadere. A Ida per la passione con cui ha sempre creduto in me e Fabio, per essere il principio delle mie scelte. A Luca e Matteo, che da lontano mi sono sempre vicini.

A Aldo, grazie per avermi mostrato le cose attraverso i tuoi occhi, per guardarle come io non riuscivo.

E infine, grazie a tutti gli amici che ho avuto al mio fianco in questi anni, siete il rovescio della medaglia dei momenti di difficoltà.

Sommario

Introduzione	4
1. Perché educare attraverso l'arte?	7
<i>1.1 Dalle collezioni di pochi ai musei di tutti</i>	8
1.1.1. La scoperta del pubblico	26
<i>1.2 L'arte come forma di conoscenza</i>	29
1.2.1 La svolta dell'arte contemporanea	32
1.2.2 Lo scopo dell'arte oggi: partecipare alla produzione culturale	42
<i>1.3 Metodi e strumenti dell'arte</i>	45
1.3.1 Conoscere con i sensi	47
2. La ricerca su arte ed educazione applicata al caso del PAV Parco Arte Vivente di Torino	55
<i>2.1 Il Parco Arte Vivente: uno spazio relazionale</i>	57
2.1.1 Piero Gilardi: dall'Arte Povera al Parco Arte Vivente	58
2.1.2 La nascita del PAV	71
2.1.3 La struttura	77
2.1.4 Arte Povera e istituzioni pubbliche: un confronto	80
<i>2.2 La relazione tra uomo, natura e tecnologia nelle opere del Parco Arte Vivente</i>	83
2.2.1 Arte del Vivente	84
2.2.3 Un parco come mondo	88
2.2.2 Bioma	101
<i>2.3 Educazione e Arte del Vivente</i>	104
2.3.1 La <i>mission</i> del PAV	106
2.3.2 Lavorare sul territorio	108

3. Attività Educative e Formative del PAV.....	116
<i>3.1 Una scelta metodologica</i>	<i>119</i>
<i>3.2 Attività e laboratori.....</i>	<i>125</i>
3.2.1 Laboratori	126
3.2.2 Workshop e Domenica=Workshop	131
3.2.3 Percorsi	140
3.2.4 Formazione	144
3.2.5 Accessibilità	147
<i>3.3 I pubblici del PAV.....</i>	<i>153</i>
Conclusione	157
Appendici.....	159
<i>A. Le opere nel parco</i>	<i>159</i>
<i>B. Glossario.....</i>	<i>161</i>
Elenco immagini	166
Bibliografia	173
Sitografia.....	181

Introduzione

Il presente elaborato nasce in seguito a diverse esperienze che, durante il periodo della mia formazione accademica, ho avuto modo di vivere nell'ambito dei dipartimenti educativi di più istituzioni museali, come la Collezione François Pinault di Punta della Dogana e Palazzo Grassi, e la Peggy Guggenheim Collection a Venezia.

In seguito al periodo di stage che ho svolto nei mesi di febbraio e marzo 2019 presso il Centro sperimentale d'arte contemporanea Parco Arte Vivente di Torino, in collaborazione con Orietta Brombin, responsabile delle Attività Educative e Formative, è nata l'idea di realizzare uno studio che presentasse le attività educative progettate e realizzate al PAV. Questo per darne una storicizzazione e al tempo stesso creare uno strumento di approfondimento sulle pratiche di attività formative che vengono svolte dalle istituzioni che si occupano di arte, in questo caso di un'arte strettamente collegata alla natura e ai temi ecologici.

Il PAV è una realtà molto particolare nel panorama della città di Torino. Si tratta di un centro sperimentale d'arte contemporanea, inaugurato nel 2008 da Piero Gilardi, artista torinese esponente, sin dai suoi inizi, dell'Arte Povera e in seguito figura attiva in campo politico a Torino, in particolare sui temi ambientali.

La peculiarità di questo sito espositivo è che, oltre ad un edificio semi ipogeo, il PAV è costituito da un grande parco all'aperto, in cui si situano opere che dialogano tanto con lo spazio aperto quanto con il panorama urbano che lo circonda. Oltre alle opere in esterno, il PAV presenta un percorso di visita interattivo con *Bioma* di Piero Gilardi, opera installata all'interno dell'edificio. In esso si trovano anche gli uffici amministrativi del museo, il laboratorio e la "serra", spazio destinato alle esposizioni temporanee.

Il complesso del PAV è stato concepito da Gilardi come uno spazio di condivisione, di formazione delle coscienze dei visitatori, che approcciandosi a questo tipo di arte così intimamente collegata alla natura potessero maturare un pensiero più consapevole rispetto al loro ruolo nell'ecosistema in cui si trovano.

Strumento fondamentale della *mission* del PAV sono le attività di laboratorio pensate e realizzate dallo staff delle Attività Formative e Educative, in dialogo con i programmi espositivi e curatoriali. Essi si inseriscono nel solco di un'idea di educazione che passa attraverso l'esperienza concreta, che ha avuto diversi sostenitori nella storia della pedagogia secondo cui l'esperienza è il banco di prova di ogni teoria pedagogica.

I momenti di laboratorio permettono ai partecipanti – studenti che vanno dalle scuole dell'infanzia ai licei, universitari, insegnanti, visitatori e cittadini - di confrontarsi con l'arte e con la propria coscienza estetica, la percezione visiva, la visione di sé in rapporto con gli altri.

La ricerca si dividerà in tre sezioni. Il primo capitolo traccia brevemente l'evoluzione della funzione educativa del museo nella sua storia, allo scopo di inquadrare lo spazio di ricerca in cui si inserisce la presente tesi. Si passa poi a trattare il tema dell'arte come forma di conoscenza, nello specifico concentrandosi su quella contemporanea e si propone un possibile scopo dell'arte oggi, in relazione con il caso studio presentato in seguito. La parte conclusiva del capitolo, infine, indaga i metodi e strumenti con cui l'arte si fa mezzo di conoscenza e si allarga lo sguardo ad una caratteristica unica della conoscenza attraverso l'arte: quella di poter agire sulla dimensione sensoriale e emotiva, oltre che su quella cognitiva. Verranno presentati quindi alcuni esempi in cui le forme artistiche si sono fatte opere totali, coinvolgendo profondamente l'osservatore, che in alcuni casi diviene materiale dell'opera stessa.

Nel secondo capitolo si introdurrà il caso studio del centro sperimentale d'arte contemporanea Parco Arte Vivente di Torino. In questa parte si tratterà inizialmente della figura intellettuale e artistica di Piero Gilardi, primo ideatore del PAV. Tale ricerca si rende necessaria per contestualizzare il *concept* del centro d'arte contemporanea, erede delle riflessioni teoriche e esperienze dell'artista torinese. Si tratterà in seguito i processi di formazione e la struttura del PAV e verrà delineato un confronto con la Cittadellarte di Michelangelo Pistoletto, altra istituzione culturale nata in seguito alle riflessioni teoriche proprie dell'Arte Povera. Sarà poi presentato il carattere di spazio relazionale del PAV, in connessione con le ricerche artistiche dell'Arte del Vivente, che necessita, proprio per la sua forma d'essere, di un'interazione da parte del visitatore. L'uomo, che ne sia più o meno consapevole, è intimamente collegato alla natura, e l'arte

che dialoga con le forme ambientali tenderà a far emergere proprio questo legame, oltre a quello con gli altri esseri umani.

Una terza parte sarà dedicata all'analisi di come le riflessioni presenti nel primo capitolo si traducano nel concreto con le attività realizzate dallo staff delle Attività Educative e Formative del Parco Arte Vivente. La partecipazione attiva del pubblico riveste un ruolo chiave nella vita del centro sperimentale d'arte contemporanea. Le attività, infatti, si affiancano quotidianamente alla programmazione di esposizioni temporanee con laboratori pensati per le scuole, workshop con gli artisti, percorsi attivati durante l'anno e reiterati nel tempo e incontri di formazione. Per questo tipo di ricerca sarà fondamentale l'accesso all'archivio del PAV e al preciso lavoro di catalogazione che è stato fatto in questi anni dallo staff delle Attività Educative e Formative.

La seguente ricerca non mira a fornire una presentazione di tutti i risultati che si possono ottenere dall'unione tra arte e educazione. Si tenterà piuttosto di dimostrare, portando come oggetto di analisi il caso del Parco Arte Vivente, come un approccio mediato dall'arte a temi che ci riguardano nel profondo e allo stesso tempo nel quotidiano, possa essere estremamente proficuo e formativo.

1. Perché educare attraverso l'arte?

Il presente elaborato riflette sulla particolare metodologia educativa adottata dal Parco Arte Vivente (trattata più approfonditamente in 3.1), ma si colloca in una riflessione più generale sull'educazione attraverso l'arte.

Gli artisti affidano infatti dei messaggi alle loro opere che solo attraverso un procedimento di interpretazione è possibile cogliere. Ma non solo, l'arte educa alla creatività, allo sviluppo e all'utilizzo dell'immaginazione. Quest'ultima rappresenta una risorsa a cui si può attingere per risolvere una quantità di problematiche quotidiane, ma anche per crescere, tanto in ambito lavorativo quanto personale.

L'arte contemporanea, in particolare, non lavora più solamente sulla dimensione del visivo, ma spazia di volta in volta nel mondo dello spirituale, del concettuale, del corporeo e delle relazioni tanto tra gli uomini quanto con la natura. I movimenti e le correnti artistiche nate a partire da inizio XX secolo fino ad arrivare ai giorni nostri sono ricche di spunti a cui attingere per ricevere nuovi stimoli. I processi mentali e fisici che gli artisti raccontano nelle loro opere sono un invito a porsi delle domande, a osservare con attenzione la realtà che li circonda. Tale atto se fatto in maniera consapevole – anche per via della mediazione di figure preposte ad agevolare in quest'esperienza – produce consapevolezza e conoscenza, nel modo più naturale possibile: quello dell'esperienza personale. Tutto ciò che viene appreso in maniera autonoma, infatti, rimarrà radicato nell'animo di chi ha vissuto l'esperienza, fino a indirizzarne le scelte future.

1.1 Dalle collezioni di pochi ai musei di tutti

Le ragioni storiche che motivano la ricerca del presente elaborato sono da ricercare nel profondo mutamento della storia dei luoghi dedicati all'arte, i musei, che hanno visto la loro forma, la composizione e soprattutto la loro funzione sociale cambiare radicalmente nel corso dei secoli. Il museo ha infatti seguito con estrema vicinanza i mutamenti politici e sociali nel corso del tempo, riuscendo ad adattarsi con sorprendente efficacia. La modellabilità dei musei ai contesti sociali con cui spesso si sono scontrati può forse essere considerata il loro più grande successo¹. I cambiamenti del collezionare che hanno portato alla creazione delle istituzioni museali e al loro mutamento sono stati estremamente radicali e in questa sezione si tenterà, anche se in maniera non esaustiva, di ricostruirne le vicende.

A mutare nel corso della storia sono stati la funzione, la forma e le intenzioni dei musei, ma anche il pubblico. I cambiamenti sociali hanno sicuramente influenzato i musei e la nuova società nata in seguito alla Rivoluzione francese chiede a gran voce di accedere in maniera sempre più attiva alla conoscenza. Il museo contemporaneo dev'essere un luogo dove è possibile non solo trovare delle risposte, ma anche porre, e porsi, delle domande. Le istituzioni culturali contemporanee sono aperte alla discussione, sia sui temi che espongono sia sulla loro stessa funzione. In questo contesto si inserisce il Parco Arte Vivente di Torino, centro sperimentale di arte contemporanea di cui tratta il presente elaborato.

Il concetto di museo è intimamente collegato a quello del collezionare, istinto innato nell'essere umano che riunisce tensioni ludiche, possessive e estetiche. Da sempre l'uomo è attratto dal Bello e, fin dall'antichità, ama circondarsi di oggetti forieri di significato. I componenti di una collezione sono feticci, in grado di appagare i desideri dell'appassionato, del mecenate e dello studioso. Il collezionismo è caratterizzato dall'apprezzamento estetico di oggetti svincolati dalla loro funzione pratica. Esso può

¹ Schubert K., *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 26.

essere identificato come la pulsione primaria che, sviluppandosi durante il corso degli anni, ha portato alla nascita del museo moderno².

Anche se in maniera frammentaria, si dispone di notizie di collezioni risalenti all'età classica, i cui possessori sceglievano una disposizione in armonia con l'architettura delle loro dimore. A guidarne le scelte lasciavano che fosse tanto un gusto estetico quanto una divisione per argomenti, anticipando i criteri di allestimento rinascimentali.

Dal Medioevo giungono le testimonianze di raccolte d'arte custodite privatamente da esponenti del clero. Ne è esempio la vicenda dell'abate Suger di Saint-Denis, che nel XII secolo racconta, attraverso le sue opere autobiografiche, quanto nell'arte risplenda la bellezza divina. La contemplazione dei tesori conservati nella sua basilica permette quindi di innalzare lo spirito di chi le osserva verso il sublime, fornendo una motivazione al suo desiderio di circondarsi di meraviglie di altissimo valore storico artistico³. Tuttavia, la posizione di Suger, che mette al primo posto il valore estetico delle opere in maniera molto visionaria per i suoi tempi, è un'eccezione. Infatti, la Chiesa in epoca medievale possedeva la maggior parte dei tesori sacri e profani, e li esponeva nelle cattedrali perché il popolo ne fosse folgorato e quasi intimorito. Era condannato l'attaccamento ai beni materiali, che dovevano servire solo a testimonianza delle meraviglie del creato. Le collezioni sacre oltre che di gioielli, pale d'altare e vetrate riccamente decorate, comprendevano anche animali imbalsamati, pietre preziose e altri oggetti appartenenti al mondo naturale di particolare interesse, come succederà poi nelle successive *Wunderkammern*. Per quanto concerne l'arte classica, durante il Medioevo, viene presa in considerazione non tanto per il suo valore estetico ma era piuttosto utilizzata come materiale da integrare nella costruzione di nuove architetture, secondo la pratica della *spolia*⁴.

² Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studio alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2011, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ La pratica della spolia, che ha visto il suo massimo sviluppo tra il XII e XIII secolo, consiste nel reimpiego di pezzi di opere antiche come conci, colonne o capitello prelevati direttamente dal loro contesto originario e riutilizzati negli edifici di nuova costruzione. L'utilizzo di materiali recuperati rispondeva all'ammirazione per lo stile antico e dall'altro con una valenza politica, favorendo un ideale accostamento del regno moderno al mito di Roma e della civiltà ellenistica. I due regnanti citati come esemplari propugnatori di questa prassi sono Carlomagno e Federico II di Svevia, entrambi particolarmente sensibili al fascino del mondo classico. Fonte: http://www.treccani.it/enciclopedia/reimpiego-e-imitazione-dell-antico_%28Federiciana%29/, consultato il 4 luglio 2019.

A differenza dell'età di mezzo, fra il Tre e Quattrocento il modello classico assume un ruolo centrale nella cultura europea. I reperti archeologici, dunque, acquistano una nuova importanza, in quanto richiamano il periodo classico, fulcro della nascente cultura umanistica. La riscoperta del mondo antico poteva avvenire solo nel ritiro e nell'isolamento. Da questa necessità di creare un luogo adatto alla riflessione nasce lo "studiolo". Al suo interno venivano collocate le testimonianze materiali dell'antichità, in quanto avevano un effetto evocativo di quel periodo tanto lontano, facendo da supporto alla proiezione mentale dello studioso. Se per gli eruditi i reperti avevano una funzione suggestiva, per l'artista che ugualmente si ritirava negli studioli, le forme estetiche dell'antichità erano un'ispirazione alla produzione artistica.

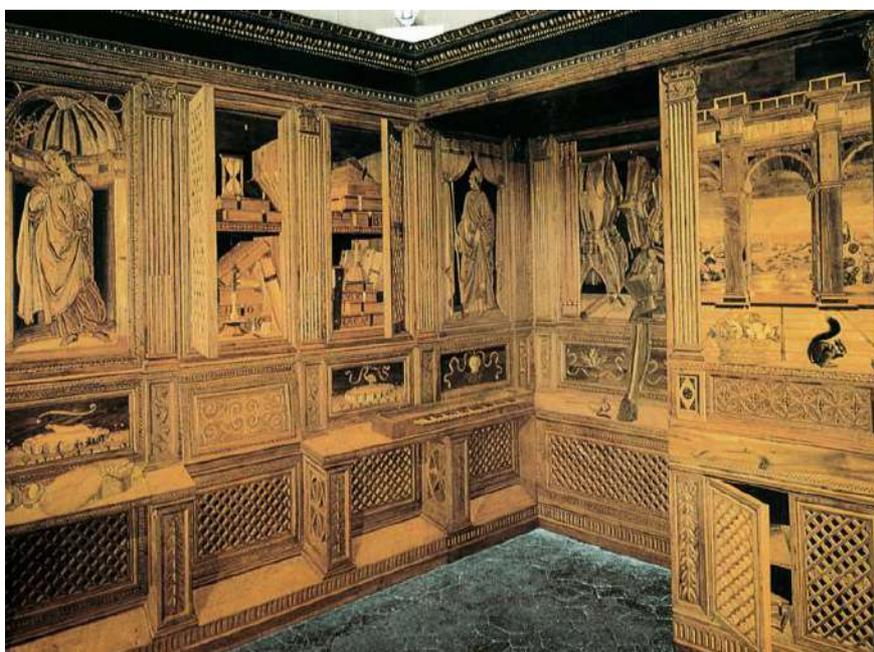


Figura 1 Studiolo di Federico da Montefeltro, Urbino, Palazzo Ducale.

Artisti e eruditi non erano gli unici a possedere degli studioli. Sebbene le caratteristiche non fossero esattamente corrispondenti, anche le grandi famiglie nobiliari, intorno al XV secolo, incaricano artisti di grande fama di creare per loro le decorazioni di luoghi appartati in cui ritirarsi per gli studi. Tra i più conosciuti ricordiamo lo studiolo di Federico da Montefeltro a Palazzo Ducale di Urbino risalente al 1476. Le collezioni private del Duca di Montefeltro, dei Medici ma anche quelle di molte parte delle potenze europee, venivano istituite prevalentemente con l'egoistico desiderio di affermazione personale dei ricchi committenti, in quanto collezionare opere d'arte era sinonimo di

prestigio politico e sociale⁵. Nonostante ciò è necessario riconoscere che, in una qualche misura, fosse anche un sincero amore per l'arte e gli artisti a muovere il desiderio di collezionare dei governanti. È questo l'esempio di Isabella d'Este, il cui studiolo è considerato come un significativo antecedente del museo moderno per via della sua attenzione nell'allestimento delle opere.

Le collezioni nobiliari, per via della loro imponenza, non erano conservate solamente negli studioli di corte, ma in molti casi i pezzi uscivano da quei luoghi appartati per essere collocati in varie zone dei palazzi reali o nelle residenze private nobiliari, per «acquistare spazi nuovi e, al tempo stesso, per esibirsi a un maggior numero di illustri visitatori»⁶. Le collezioni d'arte erano inaccessibili al popolo, gli unici ad avere il privilegio di poterne godere erano i facoltosi ospiti dei detentori del potere. Sarà solo nei primi anni del XVII secolo, in seguito a diverse donazioni e lasciti, che tali collezioni formeranno alcune tra le raccolte alla base dei musei d'arte più conosciuti del mondo.

Tra i primi luoghi ad essere progettati appositamente per custodire i tesori dei loro possessori è necessario citare l'esempio proveniente dal nord Europa delle *Wunderkammern*, definite anche *Schatzkammern*, *Kunstkammern* o ancora *Naturalien und Raritaetenkammern*. Grandi ambienti spesso realizzati con soffitti a volta a botte e dalle pareti ricoperte di scaffalature in legno, esse presentavano con una certa teatralità le curiosità del collezionista cinque-seicentesco. Vi trovavano posto le *naturalia, mirabilia et artificialia* – oggetti insoliti e particolari provenienti dalle più diverse parti del mondo – che facoltosi collezionisti esibivano ad appannaggio di intenditori e persone di cultura. Nonostante tra le funzioni delle *Wunderkammern* fosse indicata anche quella didattica, esse venivano allestite in prima istanza per piacere del loro possessore, con la volontà di stupire, mostrare il proprio potere e solo in un secondo momento per offrire occasioni di studio agli ospiti eruditi.

⁵ Marani P., Pavoni R., *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia, Marsilio Editori, 2006, p. 31.

⁶ Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, op. cit., p. 15.

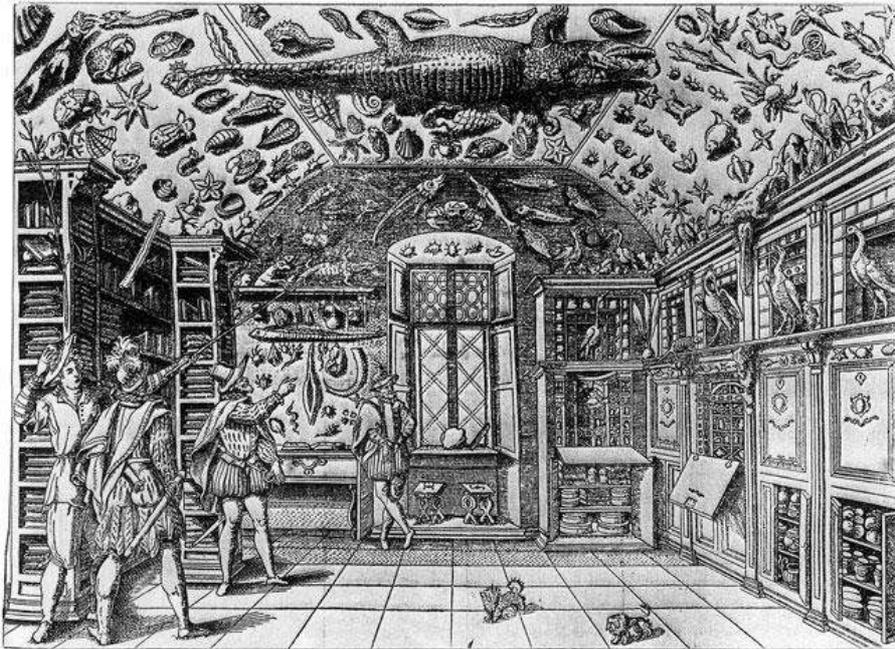


Figura 2 Il Museo di Ferrante Imperato. Tavola incisa del frontespizio del libro a stampa sulla collezione Imperato, *Historia Naturale*, Napoli, 1599.

La storia dei musei continua nel XVII secolo, quando le collezioni principesche e nobiliari vengono allestite in appositi spazi e con criteri scientifici basati su argomento e tecnica di realizzazione. È stato tale il caso dei Medici a Firenze, quando Francesco I nel marzo 1565 decide di trasferire le collezioni del padre Cosimo da Palazzo Vecchio agli ampi e luminosi spazi degli Uffizi.

Nel tardo Seicento e inizio Settecento è la ‘quadreria’ il luogo destinato all’esposizione delle collezioni d’arte. Nel corso degli anni, questo nuovo spazio dei palazzi nobiliari acquista un’importanza tale da essere elemento centrale nei progetti dei palazzi di nuova costruzione⁷. Le rappresentazioni di questi ambienti mostrano le pareti completamente ricoperte di tele incorniciate, in una sorta di *horror vacui*. Tra gli esempi più significativi ricordiamo la Galleria Doria Pamphilj, la Galleria Gonzaga e la Galleria Corsini a Roma, la Galleria di Sanssouci a Postdam in Germania e quella del Belvedere di Vienna. Si trattava però sempre di spazi collegati a palazzi appartenenti al ceto dominante della società, visitabili esclusivamente da una parte della popolazione fatta dagli eruditi e dagli artisti che manifestavano la necessità di prendere spunto dalle opere del passato per le loro produzioni.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

I veri e propri musei pubblici nascono nel Settecento, sull'onda dell'ideologia illuminista che inizia finalmente a rivendicare il valore sociale del patrimonio artistico. In Italia è emblematica di questa nuova direzione la decisione dell'ultima discendente dei Medici, Anna Maria Ludovica, di legare le collezioni del Granducato alla città di Firenze con il cosiddetto "Patto di Famiglia" del 1737.



Figura 3 Galleria Doria Pamphilj, Roma.

La novità più importante che si deve ai musei illuministi è l'allestimento delle opere diviso in base alla tipologia. Lo scopo della visita alle *Wunderkammern* seicentesche era stupire il fruitore, gli oggetti erano quindi collocati in maniera sparsa, per creare delle combinazioni esotiche, capaci di risvegliare la fantasia di chi le osservava. Nel museo settecentesco, invece, si applicava un criterio scientifico che vedeva la separazione delle antichità dagli oggetti di storia naturale, le opere pittoriche da quelle scultoree. Veniva così introdotta la vocazione educativa del museo, affidata alla figura dell'esperto ordinatore delle collezioni, come fu Scipione Maffei (1675 - 1755) per il museo Lapidario di Verona, uno tra i primi musei in Italia a rispondere a pieno a queste caratteristiche.

La seconda metà del Settecento vede l'istituzione di molti nuovi musei rivolti alla "pubblica utilità". Tuttavia, benché l'intento fosse sancito proprio dagli statuti di fondazione, bisognerà aspettare la Rivoluzione francese perché questo avvenga anche nella pratica. Solo da questo momento si può davvero parlare di museo come lo si intende in tempi contemporanei. Si trattava delle vecchie collezioni principesche che cambiavano

destinazione e finalità: nei musei illuministi veniva infatti data un'importanza centrale all'istruzione degli artisti e dei cittadini, alla classificazione scientifica delle raccolte, all'organizzazione dei percorsi di visita.

Tra fine Settecento e inizio Ottocento, le istituzioni museali iniziano a modellarsi seguendo le trasformazioni storiche della società, facendosi portatori di un messaggio nuovo, di carattere nazionalista⁸. Con i nuovi ordini sociali nati in seguito alla Rivoluzione francese e la richiesta di accesso alla cultura della nuova classe borghese emergente, l'attenzione si sposta dal desiderio di prestigio del singolo alla necessità di formazione di una coscienza nazionale. La cultura assume un valore centrale, e per la prima volta educativo, nei confronti davvero di tutti.

Il caso della conversione del Louvre da palazzo reale a museo pubblico, inaugurato il 10 agosto 1793, ad esempio, mostra come la sua nuova accezione fosse strettamente collegata all'ideologia politica e agli obiettivi della nuova repubblica. Per la prima volta si riconosceva l'interesse a livello nazionale dei musei e finalmente il loro ruolo educativo era rivolto anche a classi sociali da sempre escluse dalla fruizione delle opere che conteneva. Il Louvre era diventato testimonianza dell'importanza che lo Stato affidava all'istruzione e al patrimonio, tanto che – oltre ad essere aperto gratuitamente tutti i giorni agli artisti e il sabato e la domenica a tutti – era stata modificata la struttura interna di tutto il museo. Le opere furono riallestite secondo criteri utili all'apprendimento delle tecniche artistiche e della storia dell'arte; vennero corredate da precise didascalie; venne stampato un catalogo economico per facilitare la visita anche a chi non si poteva permettere i lussuosi cataloghi incisi⁹.

Le campagne napoleoniche, iniziate con l'invasione dei Paesi Bassi del 1794-95, sono unanimemente considerate un importante punto di svolta per la composizione delle collezioni nazionali francesi. Nel caos seguito alla rivoluzione, Napoleone Bonaparte, prese il controllo degli eserciti di Francia e, avvalendosi dell'aiuto del pittore e collezionista Wicar e del mercante Charles Le Brun, durante le spedizioni militari in Europa selezionò le opere d'arte di grande valore allo scopo di inviarle in patria. Per

⁸ Marani P., Pavoni R., *Musei*, op. cit., p. 32.

⁹ A partire dal Settecento i musei erano soliti pubblicare un catalogo riccamente inciso con le opere presenti in collezione. Annotare un tale testo era simbolo di ricchezza dell'istituzione museale, che sempre di più si stava affermando come testimonianza del prestigio della nazione verso l'estero.

tentare di motivare le spoliazioni, l'imperatore aveva fatto inserire nelle clausole degli armistizi e nei trattati di pace la donazione da parte dei vinti delle loro opere d'arte. Inoltre, seguendo una strada più idealistica, le opere razziate venivano trasportate nella patria della libertà, tanto che il bottino di guerra veniva definito il *patrimoine libéré*. Il Museo Universale diventò così immagine promozionale dell'imperatore per la politica delle arti. L'assetto ideologico e la funzione educativa del museo rimangono immutati fino al 1855, anno dell'Esposizione Universale di Parigi, quando, di fianco a quello educativo, si inserisce prepotentemente l'interesse commerciale delle opere.



Figura 4 Hubert Robert, *La Grande Galerie du Louvre*, 1795, Parigi, Musée du Louvre.

Francia e Gran Bretagna per gran parte del XIX si contendono la supremazia sull'espansione coloniale e il dominio globale e, in questo contesto di competizione, il Louvre e il British Museum, in quanto simboli della potenza delle nazioni, entrano a loro volta in gioco. Il loro ruolo era quello di contenitori dei tesori razzati dalle colonie, stipati nelle sale come monito della forza militare del Paese. Questo ha portato a far prevalere l'accumulazione piuttosto disordinata dei tesori sull'applicazione di un metodo espositivo di carattere scientifico. I musei erano sì frequentati da un pubblico di artisti, ricercatori e eruditi, ma nonostante ciò rimanevano troppo intimamente legati alle vicende politiche del tempo per tenere in considerazione le necessità dei visitatori nelle modalità di esposizione.

Fu solo all'inizio dell'Ottocento con le esperienze in Germania di Monaco e Berlino che la costruzione di nuovi musei avrebbe sancito la propria funzione culturale e il suo valore nel progresso della collettività¹⁰. Con le esperienze di Leo von Klenze e Friedrich Schinkel si gettarono le basi della museologia moderna, che da quel momento si è dotata di studi sulla fruibilità delle opere, sulla migliore architettura museale per trasmettere fin dall'esterno il suo valore scientifico di contenitore di contenuti, dove lo scopo primario era lo studio rigoroso delle opere d'arte. La costruzione della Glyptothek di Monaco (1816-1830) inaugurò una lunga successione di musei ispirati alle forme architettoniche dei templi classici, nel tentativo di emularne l'aura sacrale. Sia nel caso di Monaco che di Berlino la scelta del luogo dove posizionare i nuovi luoghi della cultura ha coinciso con un ripensamento del centro urbano. Il museo era simbolo non più solo della nazione ma della città, come gli altri edifici storici che la ornavano. La Museuminsel di Berlino, ne è un esempio. Iniziata con il progetto dell'Altes Museum di Schinkel e terminata con l'aggiunta di altre quattro costruzioni realizzate dal suo allievo Stüler, l'Isola dei Musei è oggi considerata uno dei complessi museali più maestosi di sempre¹¹.



Figura 5 Isola dei Musei, Berlino. Dal basso: Bode-Museum, Pergamon Museum, Alte Nationalgalerie, Neues Museum e Altes Museum.

¹⁰ Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, op. cit., p. 71.

¹¹ Per approfondire Bergdoll, B., *Karl Friedrich Schinkel, Ludwig Persius, Friedrich August Stüler: Bauten in Berlin und Potsdam = buildings in Berlin and Potsdam*, Axel Menges Edition, Stuttgart, 2013; Riemann, G., 1781-1841, *Schinkel, l'architetto del principe*, Marsilio Editori, Venezia, 1982. Catalogo della mostra omonima tenuta a Venezia nel 1982.

Se nella prima parte dell'Ottocento si era affermato il modello di museo-tempio, nella seconda metà del secolo esso assume un valore molto diverso. In seguito alle due rivoluzioni industriali nacquero i musei di arti applicate all'industria, con la funzione dichiaratamente didattica di contribuire alla ricerca e allo sviluppo delle arti industriali¹². Se in precedenza il museo aveva prevalentemente una funzione di rappresentanza ufficiale, con le Esposizioni Universali si faceva strada una nuova idea di istituzione museale, che vedeva l'utilità pubblica al di sopra di quella simbolica.

Gli edifici realizzati per le Esposizioni, come nel caso del Crystal Palace progettato da Joseph Paxton per l'Esposizione Universale di Londra del 1851, erano per la prima volta non solo luoghi espositivi ma anche laboratori. Era possibile infatti testare nuovi oggetti frutto delle innovazioni industriali come macchinari, scoprire nuove materie prime, studiare particolari manufatti.

Anche nell'architettura il museo di fine Ottocento rispecchia un nuovo ideale: da solido tempio della cultura passa ad essere una costruzione funzionalista di ferro e vetro, aperta al visitatore, leggera, capace di promuovere un diverso approccio anche al suo contenuto. Il South Kensington Museum, sorto nel 1857 seguendo l'esempio del Crystal Palace a Londra presenta una struttura costituita da tre volte a botte realizzate con travi in metallo intervallate da vetro. Il grande spazio espositivo e l'interattività delle opere esposte aumentavano il tempo necessario alla visita, creando il bisogno di servizi mai esistiti prima di allora. Venne organizzato uno spazio di ristorazione e l'illuminazione a gas che permetteva ai lavoratori di visitare il museo anche nelle ore serali.

Tali innovazioni contribuiscono a desacralizzare l'istituzione museale, rendendola per la prima volta un luogo aperto, interattivo e vicino al cittadino anche meno abbiente. Si formano così diverse tipologie di musei, come quelli d'arte applicata, per la scienza e, infine, i musei naturalistici che permettono di differenziare i contenuti delle singole istituzioni. La pratica di esporre nello stesso spazio oggetti naturali straordinari e opere d'arte iniziata con le *Wunderkammern* cinque-seicentesche va sempre più a perdersi, in favore piuttosto di una netta separazione tra l'ambito artistico e quello scientifico.

¹² Cataldo L., Paraventi M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007, p. 29.



Figura 6 Vista dell'interno del Crystal Palace dall'entrata a sud, 1851 ca., Londra.

In seguito a queste novità nel Novecento il campo d'azione del museo risulta molto più ampio che nel secolo precedente: alla funzione di custode del passato si aggiunge anche quella di fautore del futuro.

In questa evoluzione un ruolo molto importante è stato rivestito dalle istituzioni museali degli Stati Uniti a inizio del XX secolo. Slegati da qualsiasi necessità di affermazione nazionalista e da strategie di riforma sociale, i musei americani si poterono concentrare molto più sulla funzione didattica¹³. Nel momento in cui il mercato dell'arte di inizio Novecento si era spostato verso il Nuovo Mondo, favorito dalla crescita economica e dal capitale che i ricchi statunitensi avevano da investire nella cultura, i musei americani, almeno inizialmente, non poterono ignorare il modello europeo, se non altro dal punto di vista museografico. Non era infatti pensabile ignorare l'esempio delle storiche istituzioni museali descritte in precedenza, anche se una differenza sostanziale era costituita dal fatto che le istituzioni pubbliche non erano finanziate e guidate dai politici, ma nella maggioranza dei casi da privati cittadini. I principi guida dei musei americani possono quindi essere la vocazione didattica e il rapporto con la produzione industriale¹⁴. Il compito del museo, infatti, è quello di incuriosire, intrattenere e

¹³ Schubert K., *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, op. cit., p. 48.

¹⁴ Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studio alla raccolta pubblica*, op. cit., p. 119.

mettendosi allo stesso livello della gente comune contribuire alla loro crescita intellettuale. In questo intento si accostavano all'esempio del South Kensington Museum, che con l'educazione all'arte intendeva fornire dei modelli per la produzione industriale, allargando le frontiere del museo anche ad altri scopi che non fossero solo prettamente di educazione degli artisti.

Una grande innovazione si deve all'apertura del Museum of Modern Art di New York nel 1929. Per la prima volta nella storia dei musei era stata pensata un'istituzione dedicata esclusivamente all'arte moderna. Diretto da Alfred Barr, il MoMA anche nella sede si discostò radicalmente dai precedenti esempi europei. La scelta, infatti, ricadde sui locali di un ufficio sulla Fifth Avenue, situati in un edificio nel centro della metropoli. Le parole del suo direttore descrivono in maniera molto chiara gli intenti della sua istituzione: si sarebbe trattato di «un laboratorio, ai cui esperimenti il pubblico è invitato a partecipare»¹⁵. Il museo avrebbe esposto tutta la gamma della cultura visiva contemporanea (fotografia, architettura, disegno industriale e immagini in movimento) e avrebbe ricoperto un ruolo attivo nello stimolare il dibattito pubblico sull'arte contemporanea. Il museo inizia quindi ad essere fucina di pensiero e luogo dove sviluppare creatività e senso critico. Per Barr, inoltre, la funzione educativa nelle istituzioni museali aveva un ruolo fondamentale, tanto che lui stesso si impegnava nella costante ricerca di metodi e strumenti nuovi da applicare in quel campo.

Si aprì così la strada a quella che è oggi una funzione primaria del museo, quella educativa e insieme di sensibilizzazione ai temi sociali mediati dal linguaggio artistico. Vengono così finalmente soddisfatte le necessità di tutti i tipi di visitatori, e l'istituzione museale assume una nuova accezione universale, precedentemente sconosciuta. I visitatori erano invitati a prendere parte alla vita del museo, acquisendo loro stessi una nuova funzione cruciale all'interno dell'istituzione. Era questo un passo necessario, poiché tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la società aveva vissuto diversi stravolgimenti politici, economici e sociali. Un cambio di rotta da parte dei musei era necessario.

¹⁵ *Ibid.*, p. 54.



Figura 7 Museum of Modern Art (Moma), New York.

Il pubblico si faceva, infatti, sempre più desideroso di accedere ai circuiti della cultura e per farlo necessitava di una guida, ruolo che spettava naturalmente al museo.

Nel frattempo, in Europa l'istituzione tradizionale del museo-tempio ottocentesco, era oggetto di molte critiche le più feroci delle quali mosse dagli esponenti del futurismo, dadaismo e surrealismo nei primi anni del XX secolo¹⁶. Le avanguardie storiche sentivano la necessità di marcare una cesura con il passato, proiettandosi invece verso il futuro. La forma tradizionale di museo, con la sua attenzione interamente rivolta all'antico, non soddisfaceva il loro bisogno di innovazione. Testimonianza di questo rifiuto è il *Manifesto del Futurismo* di Marinetti pubblicato su "Le Figaro" nel febbraio 1909 che recita: «Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. [...] Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese!»¹⁷. In quest'ottica i musei erano considerati un mero ostacolo per la creatività dei giovani artisti

¹⁶ Falletti V., Maggi M., *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 53.

¹⁷ Marinetti F.T., *Primo manifesto del Futurismo*, apparso su "Figaro" il 20 febbraio 1909, poi presentato in italiano sulla rivista "Poesia" diretta da Marinetti stesso. Reperibile a: http://www.moodlelux.org/moodle/pluginfile.php?file=%2F3917%2Fmod_resource%2Fcontent%2F0%2Favanguardie%2Ffuturismo_manifesto.pdf, consultato online il 9 settembre 2019.

e le loro frequentazioni dovevano essere di altro genere, non certo legate al passato.¹⁸ Istituzioni attente alle vorticose situazioni sociali nelle quali si collocano, i musei modificano il loro assetto, grazie anche alle discussioni teoriche aperte in seguito alla presa di coscienza del bisogno di riforma.

Nel 1926, di fatto, con il patrocinio della Società delle Nazioni, viene fondato l'*Office International des Musées* (OIM), un centro internazionale dedicato esclusivamente ai musei. All'OIM si deve la pubblicazione tra il 1927 e il 1946 della rivista "MUSEION: Bulletin de l'Office International des Musées", in cui si discutono le trasformazioni in atto nei musei europei. La rivista divenne uno strumento per dare voce alla convinzione diffusa che alla consolidata funzione conservativa del museo fosse necessario affiancare quella di luogo aperto alla richiesta di accesso alla cultura del pubblico, aspetto che Oltreoceano era già stato ampiamente preso in considerazione¹⁹.

Durante la Seconda guerra mondiale il divario tra lo sviluppo dei musei statunitensi e quelli europei aumentò ulteriormente. I musei americani, infatti, non subirono quasi nessuna conseguenza negativa del conflitto mondiale, beneficiando anche in un certo senso della situazione, soprattutto della maggiore flessibilità sui prestiti provenienti dai musei europei per le esposizioni temporanee. Negli anni successivi al 1945 era addirittura uso tentare di ingraziarsi i leader politici statunitensi facendo leva sull'arte²⁰.

La situazione europea era invece agli antipodi. Non c'era quasi museo che non avesse subito danni. Questi erano dovuti tanto ai bombardamenti quanto alle scelte politiche fatte durante la guerra. Nell'opinione pubblica i musei erano fortemente criticati per la facilità con cui si erano asserviti alle ideologie del potere, arrestando bruscamente il processo di riforma intrapreso a inizio secolo. Le istituzioni museali erano nuovamente accusate di vivere nel passato. Nel periodo del Dopoguerra le sovvenzioni pubbliche vennero destinate ad altri bisogni primari come alloggi, interventi sociali, istruzione e infrastrutture, lasciando in secondo piano la necessità di rifacimento delle istituzioni culturali.

¹⁸ Per approfondire si veda *F.T. Marinetti=Futurismo*, catalogo della mostra alla Fondazione Stelline, Milano, 12 febbraio – 7 giugno 2009, a cura di Sansone L., Federico Motta, Milano, 2009.

¹⁹ Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, op. cit., p. 123.

²⁰ Schubert K., *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, op. cit., p. 61.

I musei tedeschi furono i più colpiti. La gran parte di essi aveva subito danni strutturali parziali o era totalmente distrutta. La ricostruzione procedeva con una lentezza esasperante, e tutte le caratteristiche architettoniche adottate rispecchiavano la dichiarazione di intenti di trasparenza, apertura e non aggressività della nazione tedesca. Simbolo di questa volontà è la Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe realizzata tra il 1965 e il 1968 nel Kulturforum di Berlino. Con i suoi spazi ampi lasciati volutamente vuoti, essa si modella di volta in volta in funzione dell'esposizione che ospita, ispirando infinite installazioni nella sala a livello della strada, le cui pareti trasparenti lasciano entrare la città all'interno del museo. Sono la trasparenza e la flessibilità le due caratteristiche alla base della progettazione dell'edificio che marca uno stacco dalle precedenti forme monumentali assunte dai musei tradizionali.

Tuttavia, l'edificio di van der Rohe è un'eccezione nel panorama museale del Dopoguerra. Bisogna attendere gli anni Settanta e Ottanta, perché il radicale mutamento dei musei europei fosse palese agli occhi della collettività. Schubert identifica tre fattori fondamentali di questo processo: la conclusione della ripresa economica degli anni Sessanta; l'entrata in scena del turismo di massa e della cultura del tempo libero; e, soprattutto, le trasformazioni culturali degli anni Sessanta che hanno visto nel 1968 il vertice della contestazione sociale²¹. La nuova legittimità della critica al sistema fece sì che il potere, in tutte le sue forme, fosse al centro delle analisi più accurate, che per la prima volta lo osservavano con occhio critico e non solo asservito. Non sfuggirono all'attenta disamina sociale i musei europei tradizionali, in quanto storiche rappresentazioni del potere. Essi furono oggetto di critiche dovute soprattutto alla mancanza di innovazione, accessibilità e obiettività, caratteristiche considerate di importanza fondamentale, soprattutto in questo particolare momento storico.

²¹ Schubert K., *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, op. cit., p. 67.



Figura 8 Ludwig Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlino.

In seguito alle rivoluzioni sociali della seconda metà del XX secolo, il museo si è messo in discussione prendendo coscienza di sé, e iniziando un processo di decostruzione e ricostruzione che lo ha portato ad assumere una forma più trasparente, affidabile e aperta ai pubblici più differenziati.

L'esperienza che ha segnato definitivamente il cambiamento di rotta dei musei in Europa è stato il Centre Pompidou, inaugurato a Parigi nel 1977. Il centro culturale progettato da Renzo Piano e Richard Rogers richiama l'idea del MoMA di Barr di un "laboratorio aperto al pubblico", rendendola ancora più essenziale con la creazione di un complesso autenticamente interdisciplinare. Facilità di accesso con la piazza leggermente in pendenza che invita ad avvicinarsi all'ingresso; flessibilità, data dalle pareti interne non fisse adattabili di volta in volta alle installazioni; e adattamento alle esigenze della capitale francese sono elementi centrali dell'innovativa architettura. Il programma curatoriale e, di conseguenza, l'approccio educativo, dava spazio ad un'ampia e diversificata lettura delle collezioni. Si assisteva per la prima volta in Europa alla coesistenza di diverse concezioni di storia dell'arte che negli spazi flessibili del museo parigino trovavano una degna *mise en place*. È proprio questa pluralità di sguardi sulle possibili concezioni di arte la caratteristica che differenzia questo museo dal MoMA di Barr, dove di fatto, seppur

innovativa, veniva seguita un'unica linea guida nell'acquisizione delle opere della collezione permanente e nell'organizzazione delle esposizioni temporanee.

Il Pompidou venne letteralmente invaso dai visitatori curiosi di conoscere questa nuova realtà museale. Questo ha fatto emergere delle debolezze nell'architettura, che non era stata progettata per accogliere un flusso così cospicuo di pubblico. Nonostante alcune criticità l'enorme successo del museo è stato una tappa fondamentale della costruzione del concetto di museo odierno, soprattutto nell'offrire un'alternativa all'egemonia del modello del MoMA.



Figura 9 Renzo Piano, Richard Rogers, Centre Pompidou, Parigi.

Da questo momento sono nati moltissimi musei, fondati su concezioni diverse e spesso contraddittorie, differenziandosi sia nel contenuto che nel concetto che vi sta alla base. L'idea che le istituzioni museali potessero avere una propria identità era estremamente innovativa per quei tempi e ha segnato una svolta clamorosa.

Gli eventi sopra descritti motivano l'esistenza di istituzioni culturali strettamente connesse anche alle nuove direzioni che prende l'arte contemporanea, proprio come nel caso del Parco Arte Vivente, di cui si occupa il presente elaborato. Proprio come l'arte ha smesso di essere destinata solamente a un pubblico elitario, così da museo tempio esso è passato a palazzo di vetro, eliminando la separazione tra ciò che era degno di essere conservato in tale sede di prestigio e ciò che ne stava fuori. La natura, l'esperienza di lavoro, la vita stessa entra a far parte del museo. In questa prospettiva nascono, di fianco

agli storici musei di scienze naturali, i primi musei-giardino, dove è il rapporto tra arte e natura il centro delle ricerche. A questi si aggiungono gli ecomusei, che si connettono in maniera molto diretta al patrimonio immateriale di un territorio.

Il modello storico del museo «fuori dal museo»²² è rappresentato dai parchi a tema, intesi come «territorio delimitato (o recintato) dove i singoli elementi operano separatamente come singolarità correlate dal concetto unificante del percorso dell'esposizione entro l'area omogenea definita dal parco stesso»²³. Sono molteplici le forme di giardini d'artista o parchi artistici in cui il visitatore 'entra' nel paesaggio e attraverso il filtro dell'arte si connette alle proprie radici, all'ancestrale rapporto con l'ambiente naturale. Tuttavia, con lo sviluppo degli ecomusei, le istituzioni museali si arricchiscono di un valore del tutto nuovo di raccordo tra la collettività e il territorio. L'esperienza artistica non è più solamente ricreativa, ma l'attenzione si sposta verso un valore anche educativo. La definizione di ecomuseo, introdotta in Francia da Hugues de Varine nel 1971, abbraccia un'ampia categoria di situazioni museali accomunate dal ruolo privilegiato che il territorio assume in esse²⁴. Sul tradizionale ruolo di conservazione dei musei, si innesta quindi, quello di generazione di consapevolezza e coscienza tanto ambientale, quanto della propria storia. Si arriva così a una condizione di continua creazione, un lavoro senza fine di produzione culturale, di conoscenze e aggregazione che è l'essenza di quei musei in cui memoria e cultura partecipano alla vita che continuamente si modifica. In questo senso il PAV si identifica come 'museo di quartiere', che intende dialogare con la collettività, invita a partecipare alla ricerca attiva che quotidianamente si svolge nella sede museale.

Alla dimensione di istituzione museale come luogo di ricerca, nel caso specifico del PAV, si aggiunge anche quella di spazio relazionale. Il centro sperimentale d'arte contemporanea, infatti, si annovera tra quelle esperienze che Nicolas Bourriaud, critico dell'Arte Relazionale, identifica come il contesto odierno dell'Estetica relazionale. Gli artisti identificati dal critico francese come rappresentanti dell'Arte Relazionale «spesso hanno costruito degli spazi di collaborazione, degli strumenti di convivialità. Hanno

²² Mastropietro M., *Musei dell'ambiente complessivo*, in *Bioma. Pensieri creazioni progetti per un Parco d'Arte Vivente*, Torino, AcPAV/Pea/Gribaudo, 2005, pp. 19-20.

²³ Mastropietro M., *Musei dell'ambiente complessivo*, in *Bioma. Pensieri creazioni progetti per un Parco d'Arte Vivente*, Torino, AcPAV/Pea/Gribaudo, 2005, p. 20.

²⁴ De Carli C. (a cura di), *Educare attraverso l'arte. Ricerca formazione, casi studio*, Milano, Mazzotta, 2007, p. 99.

spesso privilegiato la forma del dialogo e del colloquio e come essi diventano forma. Si creano delle manifestazioni di diversa natura. In somma, hanno costruito degli spazi che hanno permesso di produrre delle interazioni tra le persone»²⁵. Ancora una volta l'istituzione museale si adatta al contesto storico e artistico in cui è inserita. Essa rappresenta un tentativo di riscatto, la ribellione della cultura umana su una situazione di crisi che può essere tanto quella ambientale, nel caso degli ecomusei per il territorio, quanto quella sociale, la cui soluzione è la creazione di luoghi dove lo scambio e la crescita reciproca è il fondamento.

1.1.1. La scoperta del pubblico

Nel momento di profondo cambiamento del concetto di museo, è anche il pubblico delle istituzioni culturali ad essere profondamente diverso dal passato. Le opere d'arte sono molto più facilmente accessibili anche a cittadini che prima non potevano pensare di spostarsi con tanta facilità. Diversi sono i fattori che hanno fatto sì che l'accesso alla cultura fosse più agile e immediato: l'accorciamento delle distanze dovuto allo straordinario sviluppo del traffico aereo e dei trasporti più in generale, il benessere economico che ha seguito la fine della Guerra fredda, per cui si poteva pensare di investire il denaro per il *loisir*, l'abbattimento dei confini geografici.

Il museo si è dovuto adattare a questa condizione, elaborando di volta in volta le proprie risposte a particolari condizioni culturali, nazionali, politiche e economiche²⁶.

Negli ultimi trent'anni si è assistito quindi ad una vera e propria 'scoperta del pubblico' da parte delle istituzioni culturali. I musei sono radicalmente cambiati, soprattutto dal momento che i visitatori sono stati messi al centro della vita delle strutture.

²⁵ Lectio magistralis di Nicolas Bourriaud, *L'estetica relazionale nel 2019*, tenuta presso l'Auditorium MACRO ASILO il 13 gennaio 2019. Video in francese reperibile a: <https://www.youtube.com/watch?v=4cqyg7Oder0>, consultato il 28 agosto 2019.

²⁶ Schubert K., *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, op. cit., p. 78.

L'attenzione rivolta agli utenti dei musei può essere letta in due maniere. La prima, di cui non si tratterà nello specifico in questa sede, è quella in chiave economica. A seguito del taglio dei fondi da destinare alle istituzioni culturali decisi dalla maggior parte delle coalizioni politiche, tanto a livello europeo (si veda Thatcher nel Regno Unito) quanto statunitense (primo esempio fu Ronald Reagan)²⁷, tra gli anni Ottanta e Novanta, i musei hanno dovuto cambiare il loro approccio al pubblico. Dovendosi autofinanziare, come erano stati invitati a fare dai governi del tempo, essi hanno iniziato a adottare strategie di marketing proprie alle aziende (come già in parte succedeva ai musei americani fin dai loro inizi). A poco a poco i musei si sono trasformati da istituzioni finanziate dallo Stato in imprese produttive, quindi impegnate nella ricerca di fondi e attività commerciali. Per arrivare a questo scopo è stato quindi necessario incentrare l'attenzione su quella che a questo punto era divenuta una delle fonti di sostentamento dei musei: il pubblico.

La seconda visione, nel considerare il nuovo ruolo degli utenti, è quella che ragiona sulla nuova dimensione educativa che i musei hanno assunto dopo gli anni Sessanta.

Non più tempio della cultura e custode di saperi, l'istituzione museale si è aperta alle innovazioni più eterogenee, che hanno coinvolto anche la relazione con il pubblico. Fino agli anni Sessanta l'istituzione era autoreferenziale, riflesso di sé, del suo fondatore o curatore, aperta al dialogo solamente con una determinata categoria di visitatore, quella degli studiosi e degli artisti²⁸. La concezione elitaria di museo per un pubblico di esperti è stata superata con decisione quando le istituzioni si sono rese conto del loro ruolo nello sviluppo delle società a partire dal patrimonio culturale di cui esse dispongono.

Il pubblico dei musei di oggi è eterogeneo come non lo era mai stato, in una dimensione in cui ogni gruppo ha bisogni formativi, aspettative diverse e quindi necessità di percorsi speciali. A questo si aggiunge una mediazione data dall'utilizzo di linguaggi di volta in volta specifici. Sono quindi fioriti gli studi sui visitatori dei musei, i quali sono stessi radicalmente cambiati nelle ultime quattro decadi del XX secolo.

Con il generale accesso alla cultura molto più facilitato e favorito dagli stimoli culturali più diversificati, gli utenti del museo dei giorni nostri non si accontentano di una presentazione passiva dei contenuti culturali. Desiderano partecipare alla visita, essere

²⁷ *Ivi.*

²⁸ Celi M., *Mostrare non è solo questione di... show! Dagli stili di Kolb ad Alimenta*, in *Oltre il silenzio delle cose*, Atti della XV Giornata Regionale di studio sulla Didattica Museale, Venezia, Regione Veneto, 2012, p. 101.

coinvolti attivamente nel processo di apprendimento che si innesca, dando vita ad un'esperienza completa che li appaghi dal punto di vista fisico, culturale e sociale.

La comprensione degli oggetti contenuti nei musei, come a fare specchio alla società postmoderna, deve andare più in profondità. Non basta assistere alla presentazione dei tesori o delle meraviglie provenienti da luoghi esotici come succedeva nella *Wunderkammern*, ora il pubblico chiede di comprendere i processi e le conseguenze che hanno portato a quel particolare stato delle cose. Nei musei di oggi si stimola il confronto, la consapevolezza, e innovazione. Ogni persona potrà così stabilire un rapporto unico e intimo con i contenuti veicolati dalle esposizioni, facendo della visita un'occasione di crescita personale. La *mission* dei musei di oggi è, infatti, quella di fare in modo che la persona che visita un'esposizione temporanea o una collezione permanente possa «fare proprio il contenuto del museo e a sua volta comunicarlo e dividerlo con gli altri e soprattutto trasformarlo in azioni concrete nel quotidiano acquisendo nuove competenze, abilità e stili di comportamento»²⁹. Per farlo, quindi si richiama il valore educativo delle istituzioni museali, che mettono a disposizione metodologie laboratoriali, in cui il ruolo del visitatore passa da attivo a passivo.

La *mission* educativa è posta al centro dell'attenzione dei sistemi museali italiani a partire dagli anni Novanta. L'educazione museale si incentra sull'idea di strutturare metodi e strumenti per l'apprendimento sul campo, in un momento particolare del processo conoscitivo. Non si tratta tanto di divulgare conoscenze, attraverso la descrizione di opere d'arte quindi, ma piuttosto di un invito a riconsiderare i musei in un'ottica di luoghi dell'apprendimento dove costruire strumenti, percorsi e metodi per lo sviluppo di intelligenze plurime.

²⁹ *Ibid.*, p. 103.

1.2 L'arte come forma di conoscenza

L'arte insegna a pensare attraverso metodologie inedite, che si discostano da quelle normalmente utilizzate nelle forme canoniche di educazione. L'educazione tradizionale concentra l'attenzione sulla necessità di produrre conoscenza a livello cognitivo, come immagazzinamento di informazioni. Esse, idealmente, potranno essere riutilizzate al momento di esercitare i propri diritti, lavorare e interagire in società. Tuttavia, rischiano di rimanere concetti statici, trasmessi in maniera unidirezionale e che quindi necessitano di maggiore tempo per essere compresi e assimilati. Esistono, di fianco a questo, altri ambiti di riferimento della formazione che passano per metodologie differenti, come quella che avviene passando per l'arte. Quest'ultima, e in particolare quella contemporanea, può infatti essere utilizzata come sistema a cui riferirsi per educare e non solo come produzione di conoscenza o riflessione estetica. Lo stupore prodotto dalle azioni artistiche, di fatto, innesca particolari processi che portano a fare fronte a situazioni inedite e, di conseguenza, alla crescita di chi vi si approccia.

Trovarsi di fronte a circostanze diverse dall'ordinario produce in prima istanza un sentimento di curiosità. Un orinatoio che nelle stanze di un museo diviene opera d'arte come accade nel caso di *Fountain* di Marcel Duchamp (1917); le superfici specchianti di Michelangelo Pistoletto fanno dello spettatore un materiale dell'opera o ancora l'enorme quadrifoglio *Trèfle* di Dominique Gonzales-Foester nel parco del PAV lasciano gli osservatori sbalorditi a un primo sguardo. La curiosità è uno stimolo essenziale per conoscere non solo concetti nuovi, ma anche culture, situazioni lontane dal quotidiano, linguaggi diversi, la si può quindi definire stimolo dell'educazione. Quando questa poi viene mediata e indirizzata durante i momenti di visita guidata si arriva alla comprensione dei concetti insiti nell'opera, e con le attività pratiche laboratoriali essi vengono assimilati, divenendo parte della memoria del visitatore del museo.

Il primo approccio all'opera d'arte è sempre una relazione individuale: una pittura, scultura, un video, una performance o un'opera tecnologica presuppongono sempre un nesso con lo spettatore, che è invitato a viverle, sperimentarle, agirle a seconda della tipologia. Se l'opera parte da uno stretto legame con il suo autore, che ne concepisce

l'idea e il messaggio da consegnare, durante la sua vita essa intesse relazioni sempre diverse e mutevoli, a seconda del luogo dove è esposta e degli occhi di chi la osserva. In alcuni casi essi possono essere “aperti” dall'opera stessa, come si evince dalle parole di Pablo Picasso: «Abbiamo introdotto nella pittura oggetti e forme prima ignorati, abbiamo aperto gli occhi su quel che ci circonda, e anche il cervello»³⁰.

In questa relazione con l'individuo l'arte invita quindi a porsi delle domande, a non accontentarsi di uno sguardo fugace, ma a soffermarsi a guardare con attenzione quello che spesso è un concetto avanguardistico racchiuso nell'opera. Non è raro, infatti, che gli artisti anticipino i loro tempi e si servano della libertà del gesto creativo per parlare del loro tempo con voce critica, o sollevare questioni volutamente accantonate: «l'opera d'arte in fin dei conti è l'espressione dell'uomo che si fa domande, che si pone quesiti riguardo il suo essere nel mondo e il suo senso. A differenza di quanto accade per gli animali, che vivono nella loro routine biologica e che non si pongono domande, la possibilità dell'arte nell'uomo testimonia allora la sua libertà, tratto antropologico per eccellenza»³¹. Cogliendo il messaggio racchiuso nell'opera d'arte è possibile quindi agire come individui pensanti, coscienti del proprio ruolo sociale e nei confronti dell'ambiente che lo circonda.

Quando poi la relazione individuale con l'opera viene mediata, come accade in contesti come quello museale, si può innescare una situazione educativa molto proficua. La figura dell'accompagnatore ha il compito di facilitare l'esperienza educativa dell'arte e indirizzarla verso un risultato più completo possibile, a patto che si metta al servizio dello spettatore solo quando questo è necessario. Egli non deve quindi forzare un tipo di visione piuttosto che un altro, ma solamente fornire gli strumenti utili perché la lettura individuale sia davvero proficua. Perché questo avvenga la condizione fondamentale è la disponibilità da parte di tutti i partecipanti a mettersi in gioco: dal mediatore, che dev'essere conscio del limite da non oltrepassare per evitare di viziare l'interpretazione; allo spettatore, nel rendersi disponibile ad aprire gli occhi ad un nuovo sguardo.

³⁰ De Micheli M., *Certe d'artisti, Le avanguardie*, Milano, Mondadori, 1995, p. 76.

³¹ Gasparini L., *Di fronte all'arte, forma significativa*, in De Carli C. (a cura di), *Attraverso l'arte. Percorsi filosofici e esperienze educative*, Milano, Vita e Pensiero, 2013.

Nella sua ricerca circa il rapporto tra estetica e pedagogia, Dallari osserva che è possibile innescare un processo conoscitivo che va dall'opera d'arte allo spettatore in maniera circolare in quello che lo studioso definisce «girandola ermeneutica»³². Il concetto affonda le radici nelle teorie filosofiche che si occupano di ermeneutica, e cioè dell'arte dell'interpretazione. In arte, e soprattutto in quella contemporanea come si vedrà nel prossimo paragrafo, vengono spesso utilizzate delle metafore. La metafora, secondo Dallari, altro non è che un significante a cui si cambia il significato. In termini artistici, tuttavia, essa acquista un significato ancora diverso. Infatti, in arte non basta decodificare il significato convenzionale del prodotto simbolico, ma è necessario anche un processo di interpretazione, e quindi ermeneutico. Le opere d'arte spesso sono foriere di un messaggio che lo spettatore è invitato a cogliere attraverso una lettura che, in questo caso, non può essere superficiale. La trasmissione di un messaggio, infatti, implica che esso venga innanzitutto compreso dal soggetto, e per farlo esso viene trasformato, mediato dalle esperienze e dal vissuto di chi osserva. Questo processo spinge chi si trova ad osservare l'opera d'arte ad uno sforzo cognitivo, il cui risultato è creare nuove conoscenze. In questa misura si può affermare che «l'arte insegna a pensare»³³.

Dallari sostiene la superiorità della comprensione sulla spiegazione, dal momento che essa è un'esperienza personale, che affonda le radici nel vissuto dello spettatore. Tutto ciò che è collegato ad una situazione familiare, al proprio contesto di vita, è più radicato nella memoria e rappresenta quindi una conoscenza più stabile. Questa metodologia, una volta acquisita, può essere utilizzata per apprendere anche fuori dal contesto artistico creando di volta in volta nuovi riconoscimenti, stupori, osservazioni che si estendono in generale «a tutto il rapporto con ogni possibile altro da sé».³⁴

Nel processo di interpretazione non c'è un inizio o una fine, ma un continuo fluire di conoscenza, fatto di comprensioni, arricchimenti e trasformazioni produttive.

L'arte racconta la società, l'oggi in cui vive l'artista o il domani verso cui tendono gli avvenimenti collettivi, e «scopriamo così che l'arte, mentre sollecita la nostra sensibilità,

³² Dallari M., *L'esperienza pedagogica dell'arte*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 29.

³³ Intervento di Marco Dallari nella conferenza *Educazione all'arte*, 9 ottobre 2018 presso la Fondazione Collegio San Carlo, Modena. Reperibile a: https://www.youtube.com/watch?v=1T'ZL12_K7Uo, consultato il 17 agosto 2019.

³⁴ Dallari M., *L'esperienza pedagogica dell'arte*, op. cit., p. 23.

forma il nostro modo di immaginare e di pensare, crea conoscenza del mondo e influenza il modo in cui ciascuno vede e interpreta, conosce il mondo stesso [...] Perché la conoscenza, non dimentichiamolo, è proprio il rapporto tra i due processi che chiamiamo pensare e sentire. Dal loro incontro nasce ciò che chiamiamo sapere»³⁵. Ricorrere ai simboli dell'arte, alle sue metafore spiazzanti, alle sue immagini inattese per parlare del nostro mondo significa comprendere che la chiave della crescita e della conoscenza non è tanto la stabilità dei conti che tornano, ma la sorpresa, la scoperta del diverso, da cui si può attingere per un miglioramento personale e collettivo.

1.2.1 La svolta dell'arte contemporanea

*L'arte non riproduce ciò che è visibile,
ma rende visibile ciò che non lo è.*

Paul Klee

L'arte contemporanea è forse quella che più si presta all'approccio di educazione attraverso l'arte che si è tentato di delineare nel presente elaborato.

Ciò che differenzia l'arte contemporanea da quella moderna è il fatto che per comprenderla davvero a pieno è necessario innescare un processo mentale, oltre che visivo. Nell'arte contemporanea non c'è più il collegamento diretto tra l'immagine e il suo significato, ma si lavora per metafore, accostamenti di senso, stravolgimenti percettivi. Tutt'al più, nell'arte tradizionale, la metafora consiste nel rappresentare un personaggio che raffigurato secondo date convenzioni simboleggia un dato gruppo sociale, un santo o l'immagine del divino. Nell'arte contemporanea, invece, il tipo di comunicazione è diverso. Le parole vengono inventate, si invertono i significati dei termini, tutta la comunicazione visiva passa su un piano differente, quello dell'interpretazione. In arte, a

³⁵ Dallari M., *L'arte per i bambini*, in Cristina Francucci, Paola Vassalli (a cura di), *Educare all'Arte*, Milano, Electa, 2005, p. 23.

partire dall'inizio del XX secolo, il soggetto è decontestualizzato, vengono sovvertiti valori sociali e convenzioni. Si parla di personificazione diretta nelle opere, si presuppone il coinvolgimento del fruitore, che ora è chiamato a partecipare tanto alla realizzazione quanto alla formazione del significato dell'opera.

La svolta contemporanea ha inizio con le Avanguardie Storiche. Il Futurismo, il Dadaismo, il Surrealismo e l'Espressionismo sono le correnti che si sviluppano nei primi anni del Novecento e marcano una netta cesura con l'arte che le ha precedute. Tanto nei temi, quanto nelle tecniche e le forme, le opere cambiano radicalmente, specchio dei cambiamenti nella società del tempo, scossa da profonde rivoluzioni industriali e sociali, e dall'avvento della Prima Guerra Mondiale.

Con il Dadaismo addirittura, si abbandonano creta e pennelli, tele e bronzo per adottare come materiali delle opere oggetti quotidiani, prelevati dal contesto quotidiano.



Figura 10 Marcel Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913, New York, MOMA.

Osservando una delle opere più celebri di Marcel Duchamp *Ruota di bicicletta*, del 1913, si rimane sorpresi, colti da una forte sensazione di spaesamento. L'artista installa una banale ruota di bicicletta su uno sgabello, trasformando un oggetto comune in un oggetto di contemplazione estetica. Con quest'opera Duchamp rivoluziona il concetto stesso di opera d'arte: ad essere importante non è più l'esecuzione materiale dell'opera, ma il processo creativo dell'artista. La scelta di estrapolare un oggetto di uso comune dal suo contesto abituale crea un nuovo modo di pensare al manufatto stesso, rendendolo opera d'arte. Con la poliedrica produzione artistica di Duchamp, l'arte si trasforma definitivamente da atto materiale in atto mentale, aprendo la strada ai vari movimenti di arte concettuale sorti in seguito alla Seconda Guerra Mondiale. L'arte, da questo momento accetta e assorbe nella mentalità delle Avanguardie Storiche tutte le scoperte che vengono dalla scienza e dal progresso tecnologico: la scomposizione di Einstein, la velocità delle macchine che ora muovono la città, i nuovi equilibri sociali.

Anche le tecniche utilizzate dal Dadaismo sono esemplificative della rivoluzione avvenuta a inizio XX secolo tra le correnti artistiche. Il collage, ad esempio, decontestualizza dei ritagli di immagine per creare nuove forme, con significati anche completamente diversi. Le prime performance nella storia dell'arte avvengono nelle serate dadaiste al Cabaret Voltaire di Zurigo, portando il presente, il movimento, il tempo al centro del nuovo linguaggio artistico. E, infine, il *ready-made* di Duchamp rappresenta il culmine di questa rivoluzione. Infatti, l'oggetto di uso comune diventa opera d'arte dal momento che l'artista lo sceglie tra tanti, lo firma e lo consegna alla storia sotto una luce diversa, con un significato simbolico del tutto nuovo. È da questo momento che per comprendere l'opera d'arte è necessario fare un atto di decodifica, da cui poi nascerà effettivamente in processo la lo traduce in conoscenza con il processo ermeneutico descritto in precedenza.



Figura 11 René Magritte, *L'uso della Parola*, 1928-29, New York, Coll. Priv.

Nel Surrealismo, come accade per il Dadaismo, gli oggetti vengono decontestualizzati, pur rimanendo all'interno della tecnica pittorica. Altro aspetto che accomuna i due movimenti è l'uso della parola. Essa assume un valore nuovo, spiazzante, proprio come accadeva nelle poesie Dada. La celeberrima opera *L'uso della parola I* (1928-29) di René Magritte è esemplare di come l'arte si faccia cosa mentale. Il dipinto raffigura in primo piano una pipa e reca nella parte inferiore la scritta: «Ceci n'est pas une pipe» (Questa non è una pipa). Magritte vuole così sottolineare la differenza tra l'oggetto reale (la pipa) e la sua rappresentazione (la pipa dipinta). Benché sia ben chiaro che l'immagine e la cosa reale non coincidano alla domanda 'che cos'è?' chiunque risponderebbe 'una pipa'. L'artista intende quindi marcare tale contraddizione nella convenzione che lega ogni oggetto a un nome. Lo shock creato da opere come quelle sopra descritte costituisce la frontiera di una nuova arte, il cui scopo non è più esclusivamente l'arte di per sé, ma una riflessione sull'arte stessa e su come l'osservatore percepisce il mondo e le convenzioni sociali a cui è solito adattarsi.

L'eredità delle avanguardie storiche e in particolare di Marcel Duchamp è stata accolta da movimenti artistici nati nella nuova società che ha seguito la Seconda Guerra Mondiale. Negli anni Cinquanta, infatti, si sviluppano rispettivamente negli Stati Uniti il New Dada e il Nouveau Réalisme in Europa.



Figura 12 Jasper Johns, *Ale Cans*, 1960, Colonia, Museum Ludwig.

Il primo nasce nella New York del Dopoguerra, teatro delle tendenze culturali e artistiche più innovative della seconda metà del secolo. L'opera di Jasper Johns *Ale Cans* del 1964, sicuramente non potrebbe esistere senza i *ready-made* di Duchamp, ma presenta in sé qualcosa di rivoluzionario. In questo caso, al contrario del suo precedente, l'opera ritrae oggetti quotidiani estraniati dal loro contesto abituale, ma presenta anche un carattere artigianale: i barattoli infatti sono realizzati a mano e successivamente dipinti. Essi sono realizzati con un materiale nobile (il bronzo), che viene tuttavia dissacrato prendendo le

sembianze di un oggetto commerciale. Inoltre, nell'opera di Johns è presente un ulteriore aspetto del tutto innovativo rispetto al precedente di Duchamp: quello dell'interazione fisica. Le due lattine, una apparentemente piena e l'altra vuota, hanno infatti un peso diverso. Lo spettatore è quindi invitato a sperimentare l'opera prendendola in mano, per saggiarne il peso, rompendo lo storico dualismo tra oggetto osservato e osservatore.

Anche Rauschenberg, altro esponente New Dada, lavora sull'ormai necessario rapporto tra arte e vita quotidiana. I suoi *Combine*, realizzati tra gli anni Cinquanta e Sessanta, vedono veri e propri oggetti comuni posti sulla tela e fusi con lo sfondo pittorico, mediante pennellate decise che ricordano la gestualità dell'Espressionismo Astratto. Nei *ready-made* di Duchamp, così come nei *Combine*, di cui è esempio celebre il *Letto* (1955), i soggetti delle opere corrispondono all'oggetto stesso. È questa una caratteristica importante che vedremo ritornare in molte esperienze artistiche future.

Se negli Stati Uniti la denuncia alla nascente società dei consumi e alle contraddizioni del conformismo morale americano sfocerà nella Pop Art, in Europa tale messaggio è rappresentato dal Nouveau Réalisme, fondato a Parigi nel 1960. Il punto di partenza è sempre l'oggetto, a cui però i Nouveaux Réalistes danno il valore di testimonianza storica. Cibi avanzati, un rottame schiacciato e oggetti industriali che hanno esaurito il proprio ciclo vitale diventano protagonisti delle opere secondo un riciclaggio poetico. Esse sono opere che reagiscono in maniera creativa al feticismo moderno dell'oggetto.

L'altra dimensione su cui lavorano i Nuovi Realisti è la nuova concezione spaziale, riflessione aperta da Fontana che con i suoi *Buchi* del 1949 dà inizio ad una vera e propria rivoluzione nell'arte contemporanea. Egli fa da ponte tra la matericità degli anni Cinquanta e la sua dissoluzione negli anni Sessanta, legato a una dimensione spirituale, che l'osservatore impara a percepire e conoscere. L'eredità di questa nuova dimensione è accolta da uno dei fondatori del Nouveau Réalisme, Yves Klein. Attraverso lo studio sul colore puro Klein offre allo spettatore un'entrata verso un luogo dello spirito. Lo spettatore che osserva le sue opere supera la fisicità, ma anche la pittura, per arrivare a immergersi in uno stato d'animo. Ecco che l'arte raggiunge la dimensione privata, più intima, favorendo un'introspezione che porta alla conoscenza di sé.

Dopo Fontana e Yves Klein, nell'Italia degli anni Sessanta Piero Manzoni realizza le prime opere concettuali, nelle quali è messa in risalto l'idea che ne sta alla base, rispetto

all'oggetto in sé. Dietro il gesto c'è sempre l'idea, ed è questa che qualifica l'atto artistico a prescindere dal risultato, dandogli una dignità che altrimenti non potrebbe mai avere. Ecco che in queste opere, un po' come in quelle dadaiste, si innesca una sorta di 'gioco' con lo spettatore. Trovandosi di fronte alle *Scatole-linee*, astucci cilindrici contenenti fogli su cui sono disegnate linee di data misura o alla *Merda d'artista*, barattolo di latta che, a dire dell'artista, contiene le sue feci, il pubblico necessariamente deve tentare di andare oltre al solo oggetto. Accanto alle opere concettuali, Manzoni esegue performance provocatorie e dissacranti, come *Opere d'arte viventi* del 1961, in cui l'artista 'firma' i corpi di due modelle, che una volta resi opera d'arte entrano così in una dimensione diversa da quella del quotidiano. Le opere di Manzoni sono una critica alla società dei consumi e al rapporto opera-firma-valore, intendendo che qualsiasi cosa, al di là del suo valore estetico, dal momento che è scelta dall'artista come tale, diviene opera d'arte, con un'azione mistificatoria. C'è una sottile ironia nelle sue opere, la sfida lanciata allo spettatore è di coglierla, svelandone la grande intelligenza provocatoria.



Figura 13 Piero Manzoni, *Merda d'artista n. 047*, 1961, Coll. Attilio Codognato.

Provocazione e critica militante nei confronti della società è argomento di riflessione di un altro movimento artistico nato in Italia negli anni Sessanta: l'Arte Povera. Gli sconvolgimenti politici degli anni Sessanta creano un cambiamento anche nell'arte, che da questo momento non è più solo un lavoro di esteticizzazione dello sguardo, ma anche un modo per comunicare un messaggio sulla realtà del presente. In Italia, in particolare, il gruppo dell'Arte Povera riflette la necessità di cambio di contenuti, ma anche l'avvento della processualità nell'arte, che si fa performativa, in continuo divenire. L'arte diviene una metafora reale della condizione sociale che invoca a gran voce la libertà. L'emancipazione del femminile nei confronti del maschile, la rivalsea dell'etnico rispetto alla dominanza occidentale, la materia non è più ferma nella sua staticità ma viene resa libera di modificarsi nel tempo e nello spazio. Questo tipo di arte prende una posizione nei confronti del mondo, e per farlo gli artisti utilizzano una dialettica fortemente legata alla dimensione naturale.

Non è un caso che essa si sviluppi negli anni Sessanta, oltre che a Roma, a Torino uno dei maggiori poli industriali d'Italia. Il contatto con la natura si fa strumento per portare l'attenzione sulla situazione sociale attuale, e rifiutarne il carattere corrotto e artificiale dato dall'industrializzazione sfrenata. In questo lo spettatore è invitato a partecipare alla dimensione processuale del vivente a cui l'arte si ispira. La volontà degli artisti è di avviare una riflessione sulla strada autodistruttiva presa dall'uomo per arginarne i danni. L'arte diventa quindi specchio dei pericoli di una società che al primo posto pone il guadagno, dimenticando volutamente il rapporto ancestrale tra uomo e terra.

Dopo gli anni Sessanta, da cui nasce un nuovo modo di guardare al mondo, si assiste allo sviluppo di tendenze artistiche che fanno della natura lo spazio dell'opera³⁶. Tali tendenze hanno aperto la strada a una frammentazione del panorama artistico globale, che trova il suo apice negli anni Novanta. La caduta del muro di Berlino, infatti, dà il via a importanti trasformazioni sociali e politiche che si riflettono naturalmente anche sul panorama artistico mondiale. Non solo i confini dell'arte si allargano alle 'periferie' portando in primo piano Paesi fino ad allora solamente ai margini del dibattito culturale, ma si aprono anche a nuovi approcci. Uno dei pochi tentativi di

³⁶ Delle arti performative che agiscono sulla dimensione ambientale e quindi sensoriale, si tratterà più approfonditamente nel prossimo paragrafo, che indaga la conoscenza attraverso i sensi (cfr. *infra* 1.3.1).

sistematizzazione critica dei movimenti nascenti è quello dell'Estetica relazionale (vedi *Glossario*) di Nicolas Bourriaud³⁷. Come affermato dal teorico stesso, il movimento – e il testo *Esthétique relationnelle* che ne è la base teorica – si è diffuso in Europa prima e nel resto del mondo in seguito, grazie soprattutto agli artisti stessi³⁸. Con Arte Relazionale, Bourriaud definisce le pratiche artistiche che prendono come orizzonte la sfera delle azioni umane e il loro impatto sociale, in uno spazio simbolico, autonomo e intimo. In quest'idea l'opera d'arte non è più solamente un oggetto, una proprietà privata, ma qualcosa che esiste nella relazione. L'arte insegna così a conoscere anche la dimensione dell'interazione, della socialità e convivialità. Essa fa riflettere sul proprio ruolo nella società, mira al coinvolgimento dello spettatore, che partecipando alle opere d'arte, sviluppa anche una conoscenza di sé in rapporto all'altro. Un esempio di questa tendenza è Felix Gonzalez-Torres, che realizza opere 'aperte' a cui il visitatore è invitato a partecipare, formare o tras-formare. Così avviene nel caso di *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, in cui il pubblico è invitato ad appropriandosi delle caramelle che compongono la scultura. Nell'installazione l'artista di origini cubane ha occupato un angolo dello spazio d'esposizione con un monte di caramelle. Il peso dell'ammasso di dolciumi corrispondeva al quello del compagno dell'artista Ross, deceduto a causa dell'HIV. I visitatori erano invitati a prendere una caramella, facendo diminuire il peso dell'opera, proprio come la malattia ha lentamente consumato il corpo dell'amato. Il pubblico, con la sua azione, dà vita all'opera, ne fa emergere il forte messaggio che l'autore vi ha racchiuso. Dall'iniziale reazione di sorpresa e stupore si passa a una cinica rappresentazione di un male sottile, perfettamente evocato dall'opera.

³⁷ Tra i testi pubblicati da Bourriaud quelli che hanno avuto maggiore importanza internazionale sono: *Esthétique relationnelle* (1998); *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (1999); *Postproduction* (2002); *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation* (2009).

³⁸ Lectio magistralis di Nicolas Bourriaud, *L'estetica relazionale nel 2019*, tenuta presso l'Auditorium MACRO ASILO il 13 gennaio 2019. Video in francese reperibile a: <https://www.youtube.com/watch?v=4cqyg7Oder0>, consultato il 28 agosto 2019.



Figura 14 Felix Gonzalez-Torres, *Untitled – (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991.

Anche dall'apporto teorico dell'Estetica relazionale, nel corso degli ultimi vent'anni, diverse pratiche artistiche si sono concentrate sul rapporto tra l'uomo e l'insieme del suo ambiente, inteso anche come ecosistema. Nell'era dell'Antropocene³⁹, alcuni tra gli artisti contemporanei, intendono lavorare sulla coscienza ecologica del pubblico, attraverso azioni, performances, opere che sono prese di coscienza da consegnare allo spettatore. Questo vede il suo sviluppo nell'arte ecologica, che ha come oggetto proprio la crisi ambientale in cui si trova l'essere umano nel XXI secolo, nel tentativo di uscire dal paradosso dell'Antropocene. Esso consiste nel fatto che «più l'impatto collettivo dell'essere umano sul pianeta diviene reale nella vita quotidiana, meno l'individuo si sente in grado di produrre degli effetti su questa realtà [...]». Si è presi in un ingranaggio: da un lato la sensazione di impotenza e dall'altra l'azione umana è sempre più palpabile (negli effetti sull'ecosistema)⁴⁰. L'arte diviene quindi una guida, una lettura da seguire per

³⁹ Con Antropocene si intende l'era geologica in cui l'ambiente terrestre è fortemente condizionato a scala sia locale sia globale dagli effetti dell'azione umana. Vi si può far coincidere l'intervallo di tempo che va dal presente a partire dalla rivoluzione industriale del XVIII secolo, ossia quando è iniziato l'ultimo consistente aumento delle concentrazioni di CO₂ e CH₄ in atmosfera. Fonte: Treccani.it.

⁴⁰ Lectio magistralis di Nicolas Bourriaud, *L'estetica relazionale nel 2019*, tenuta presso l'Auditorium MACRO ASILO il 13 gennaio 2019. Video in francese reperibile a: <https://www.youtube.com/watch?v=4cqyg7Oder0>, consultato il 28 agosto 2019, mia traduzione.

tentare di relazionarsi con un sistema di relazioni sempre più complicato. Con i suoi mezzi immediati, sconvolgenti, coinvolgendo l'emotività e la capacità di ognuno di formulare un giudizio proprio l'arte educa, sviluppa conoscenze, di sé e del mondo circostante.

1.2.2 Lo scopo dell'arte oggi: partecipare alla produzione culturale

Ogni uomo è un artista.

Joseph Beuys

Se in passato l'arte aveva una funzione di prestigio sociale, ricerca dell'armonia delle forme e della Bellezza classica, nell'era contemporanea essa riflette la società frammentaria con cui si trova a confrontarsi ed è lecito chiedersi quale sia oggi lo scopo dell'arte. In una società consumistica dominata dalla necessità di produrre guadagno la produzione artistica è considerata per il suo valore di bene economico, come bene di consumo. Il sistema dell'arte è infatti profondamente cambiato rispetto al passato e si articola in strutture e circuiti di produzione, circolazione, vendita. Sebbene il nesso tra valore estetico e economico di un'opera sia cruciale per comprendere il senso complessivo della produzione artistica, è possibile prendere in esame le manifestazioni artistiche contemporanee per trovare una connessione più personale con le manifestazioni artistiche, guardando all'opera andando al di là della sua condizione di oggetto sottoposto alle regole del mercato.

L'arte contemporanea ha dissacrato, smaterializzato e tolto l'aura sacrale dell'opera tradizionale. Essa è entrata nella vita quotidiana con l'Arte Povera e Relazionale. Si è fatta nuovamente oggetto simbolico con l'Arte Concettuale e la Minimal Art per poi essere natura con la Land Art e infine partecipativa, con gli Happenings, la Performance Art, e il Movimento Fluxus. Con lo sviluppo tecnologico essa si è arricchita di nuovi medium con cui interagire, ma in ogni caso oggi l'arte è fortemente relazionata con la società.

La rivoluzione artistica che ha avuto inizio negli anni Sessanta ha portato a un cambiamento strutturale nell'arte, tanto nelle sue forme quanto nei significati. Esso infatti non risiede più nella produzione materiale di icone, ma nell'«espressione di relazioni, di interazioni umane a livello simbolico e di eventi collettivi, transculturali ed ecosistemici»⁴¹.

Entrare in contatto con l'arte ormai è molto più facile che in passato. I musei offrono infinite possibilità tanto di osservare le opere quanto di agirle, attraverso visite interattive, laboratori o workshop con gli artisti, come nel caso del Parco Arte Vivente. Le potenzialità dello sviluppo del libero accesso all'arte risiedono nel fatto che la cultura è parte della società e di essa si nutre. Dal momento che il pubblico vi entra in contatto, quindi, lo scambio sarà sempre più proficuo, generando crescita da entrambe le parti. Nel caso dell'Arte Relazionale, come si è visto nel paragrafo precedente, il pubblico è parte integrante dell'opera, se non addirittura l'opera stessa. Vivere in prima persona le creazioni artistiche crea un sentimento di appartenenza nei confronti della cultura, e quindi della società stessa.

Anticipatore dell'Arte Relazionale è Joseph Beuys, artista tedesco attivo tanto in ambito artistico quanto politico⁴². È anche grazie al suo apporto teorico, unito al forte impegno sociale che l'Estetica relazionale ha potuto svilupparsi tra gli anni Ottanta e Novanta. Egli elabora una personale visione filosofico-artistica, secondo cui la società è una 'scultura sociale', a cui ognuno dovrebbe contribuire liberando gli istinti creativi situati nel profondo dell'animo. Poiché la creatività, secondo Beuys, è una caratteristica dell'essere umano e non un dono di pochi, essa va sviluppata e sarà la base di una società migliore. Achille Bonito Oliva riferendosi all'artista tedesco dice: «Beuys utilizza la storia come conduttore e amplificatore dell'attività creatrice, la sola che possa sottrarre l'individuo alla parzialità in cui vive per riportarlo in una dimensione di totalità, in cui si trovano le istanze antropologiche dell'uomo [...] L'arte allora diventa il momento di saldatura tra coscienza individuale e memoria della socialità, una memoria intesa secondo un'accezione di

⁴¹ Gilardi P., *Common-art?*, in Cravero C. (a cura di), *Commons art. Le odierne esperienze relazionali della Bioarte*, Torino, Prinp, 2014, pp. 8-9.

⁴² Il profondo impegno politico di Beuys, soprattutto su temi ecologici, lo condurrà sul finire degli anni Settanta alla fondazione del Movimento dei Verdi in Germania. Nello stesso periodo eseguirà una serie di azioni che riflettono sulla necessità dell'armonia tra individuo e ambiente, come le 7000 querce piantate nella città tedesca di Kassel nel 1982.

inconscio collettivo che tutto assorbe e nulla distrugge. Solo l'artista (il leader) ha il potere carismatico di saldare i due momenti, per questo tutte le tracce della sua presenza personale (collegate alla creatività) diventano gli anelli da preservare e ostentare»⁴³. La produzione creativa, unita alla fruizione delle opere d'arte, formerà in sintesi degli individui più consapevoli, sia della propria storia che delle visioni provenienti da culture anche molto diverse dalla propria.

La libertà dell'arte, sia nei temi trattati sia nelle modalità in cui ciò avviene, ha una finalità formativa e quindi in ultima istanza educativa. Com'è stato dimostrato nei paragrafi precedenti l'arte racchiude in sé un valido strumento tanto per apprendere conoscenze del tutto nuove, ma anche per riflettere sulla propria identità e quella del mondo a cui si appartiene. Lo scopo dell'arte oggi diviene allora quello di avvicinare il pubblico alla propria dimensione interiore, culturale e creativa, attraverso cui sperimentare e sperimentarsi. Confrontarsi con situazioni che esulano dall'agire quotidiano porta sviluppare soluzioni inedite e ad affrontare gli argomenti proposti con senso critico. Un approccio all'arte partecipativo che va oltre al dualismo tra osservatore e oggetto osservato, porta chi lo vive ad interrogarsi su temi fondamentali come il proprio rapporto con l'altro, il proprio senso estetico, l'autoespressione. Tale approccio all'arte è in linea con la *mission* del Parco Arte Vivente di Torino⁴⁴, che alla partecipazione alla produzione culturale dedica il proprio impegno quotidiano con le attività educative pensate per il pubblico che vi entra in contatto. Piero Gilardi, fondatore del PAV, identifica tre fondamentali presupposti nella partecipazione collettiva alla produzione culturale della 'nuova' arte: il primo consiste nella liberazione dell'energia interna degli individui, riprendendo l'idea di Beuys; il secondo lo sviluppo della creatività collettiva; infine il terzo è trasmettere la consapevolezza che l'arte è in grado di rivoluzionare in maniera lenta ma continua la vita individuale e di conseguenza la società⁴⁵.

⁴³ Oliva A. B., in *Joseph Beuys*, su *Centroarte.com* consultato online. Reperibile a: <http://www.centroarte.com/Beuys%20Joseph.htm>, consultato il 16 agosto 2019.

⁴⁴ Della *mission* del Parco Arte Vivente si tratterà più approfonditamente in 2.3.1.

⁴⁵ Gilardi P., *Common-art?*, in Cravero C. (a cura di), *Commons art. Le odierne esperienze relazionali della Bioarte*, Torino, Prinp, 2014.

1.3 Metodi e strumenti dell'arte

Considerata per la sua forma di comunicabilità, si può affermare che l'arte è un linguaggio. Essa è una codificazione di simboli forieri di significato, scelti da un autore perché possano portare un messaggio da una coscienza verso quelle di chi la osserva. Senza voler entrare in un discorso semiotico⁴⁶, è indubbio che attraverso le opere d'arte si può trasmettere dei significati. Per farlo l'arte si serve di diverse modalità e strumenti.

Uno di questi è l'utilizzo delle figure retoriche rese opere d'arte, come osserva Dallari⁴⁷. La prima è la metafora. In arte, infatti, si assiste alla scelta di un «significante a cui si gioca a cambiare il significato»⁴⁸. Tutta l'arte, in questo senso, può essere vista come una grande metafora. Con tale termine si intende, in questo particolare discorso, un prodotto simbolico che per essere compreso necessita una decodificazione, ma del processo ermeneutico di cui si è parlato in precedenza (cfr. *supra* 1.1). Gli artisti innescano un'azione ludica con lo spettatore, sfidandolo a ripercorrere a ritroso il processo che ha portato alla creazione dell'opera finita.

In un'idea di educazione attraverso l'arte, il meccanismo di apprendimento attraverso l'azione ludica è di centrale importanza. Non solamente per la trasmissione di un significato o di una conoscenza, ma anche per l'acquisizione di strumenti per da applicare in situazioni future. Non è un caso, di fatto, che il gioco è una delle modalità primarie con cui il bambino apprende. Il gioco simbolico è un concetto teorizzato da Jean Piaget,⁴⁹ uno dei primi studiosi ad aver individuato nell'atteggiamento ludico infantile una fase fondamentale dello sviluppo cognitivo. Piaget sostiene, infatti, che a partire dal secondo anno di vita un oggetto, un'azione o il corpo stesso del bambino viene utilizzato come simbolo, ossia come qualcosa che per le sue caratteristiche peculiari in

⁴⁶ Per approfondire la questione dell'arte come linguaggio dal punto di vista della semiotica si rimanda a Calabrese O., *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani, 1985.

⁴⁷ Dallari M., intervento conferenza *Educazione all'arte*, 9 ottobre 2018, presso la Fondazione Collegio San Carlo, Modena. Reperibile a:

https://www.youtube.com/watch?v=1T'ZL12_K7Uo, consultato il 17 agosto 2019.

⁴⁸ *Ivi*.

⁴⁹ Jean Piaget (1896-1980) è stato uno studioso della prima metà del Novecento che si è occupato di sviluppo mentale infantile. È considerato il fondatore dell'epistemologia genetica: una disciplina psicologica che studia come l'uomo a partire dall'infanzia sviluppa le sue abilità cognitive.

tale determinato frangente è utilizzata al posto di un'altra. Agendo in sintonia i bambini decidono che un semplice oggetto come uno scatolone può farsi astronave, carrozza, macchina sportiva, e infinite altre possibilità. Il 'come se' trasforma gli oggetti e le situazioni in qualcosa di altro, astratto, ma tuttavia ben compreso e condiviso. Il gioco presuppone inoltre delle regole che tutti i partecipanti sono tenuti ad accettare e osservare e questo porta sì allo sviluppo di capacità creative, ma anche sociali e comunitarie. La situazione ludica è quindi il primo momento in cui bambino sperimenta la dimensione simbolica, carattere essenziale tanto dell'apprendimento quanto dell'arte. Qui si manifesta la corrispondenza tra arte contemporanea e gioco.

Ma la metafora non è l'unica figura retorica utilizzata dagli artisti. Giuseppe Penone, artista torinese esponente dell'Arte Povera, nell'opera *Continuerà a crescere tranne che in questo punto* crea un contatto con un giovane albero, lascia che sia esso, con i propri ritmi naturali, a produrre l'opera e per farlo utilizza un calco della propria mano in bronzo, come in una sorta di personificazione⁵⁰. La propria traccia sull'albero riflette il tempo a venire che modificherà la forma dell'albero così come cambierà il corpo e la vita dell'autore. L'affondare della mano nell'albero innesca un cortocircuito sensoriale per cui la pelle metallica della protesi di Penone entra in contatto con lo spazio, con la stessa aria, acqua, vento, roccia dell'albero, in una performance silenziosa che continuerà a svolgersi durante gli anni. Allo stesso modo Piero Manzoni, durante la famosa performance *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, avvenuta nel 1960 presso la galleria Azimut di Milano, 'firma' delle uova sode con la propria impronta digitale e invita i presenti a mangiarle, sostenendo così di essersi dato in pasto al pubblico, con un'azione fortemente dissacrante. Stupire e sconvolgere, per l'artista contemporaneo, divengono strumenti per creare dapprima un contatto con lo spettatore, e in seguito spingerlo a andare oltre le visioni comuni o gli utilizzi quotidiani degli oggetti. Le trasgressioni simboliche non sono appannaggio esclusivo degli artisti, ma chiunque può decidere di reinventare significati, creare nuove immagini, improvvisare utilizzi differenti delle cose. Questa riflessione porta a una considerazione più generale sui linguaggi. Essi sono parole, numeri, immagini, gesti che permettono di comunicare, elaborare e conservare

⁵⁰ Dallari M., intervento conferenza *Educazione all'arte*, 9 ottobre 2018, presso la Fondazione Collegio San Carlo, Modena. Reperibile a:
https://www.youtube.com/watch?v=1T'ZL12_K7Uo, consultato il 17 agosto 2019.

informazioni in maniera propria. Ciò consente ai soggetti di rappresentare e trasmettere concetti riferibili anche a altro da sé con modalità che, una volta acquisite, si evolvono durante tutta la vita. In questo l'arte è educativa: permette di inventare e reinventare continuamente la realtà, sviluppando la creatività, le abilità sociali e interiori, imparando a dominare le proprie modalità di conoscenza.

I repertori simbolici delle produzioni artistiche sono risorse straordinarie, a patto che l'incontro con l'arte sia esperienza diretta come sostiene Dewey: «Attraverso l'arte, significati di oggetti che altrimenti sono muti, indeterminati, ristretti e contrastanti, si chiariscono e si concentrano; e non mediante un laborioso affaccendarsi del pensiero intorno ad esse, non mediante il rifugio in un mondo di mera sensazione, ma attraverso la creazione di una nuova esperienza»⁵¹.

1.3.1 Conoscere con i sensi

Oltre ad agire sull'aspetto cognitivo, l'arte si rivolge anche alla dimensione sensoriale. L'atto estetico, in relazione con l'originario significato del termine *aisthesis*, significa infatti percepire attraverso i sensi. In arte contemporanea, in maniera particolare, si incontrano numerosi esempi in cui gli artisti hanno agito sul corpo, sia esso il proprio o quello degli spettatori, per farne sede dell'esperienza artistica. Il corpo è utilizzato a volte come interfaccia, altre come strumento e altre ancora come vero e proprio materiale dell'opera.

La dimensione corporea è la sede materiale dell'esperienza umana. Attraverso i sensi passano tutte le informazioni da e verso l'ambiente, che vengono poi mediate dall'intelletto⁵². La percezione sensoriale è la prima esperienza che il bambino possa fare. Si tratta infatti di un 'sentire' a livello più primitivo, spontaneo. È un sapere legato all'istinto, che permette all'uomo di conoscere fin dall'inizio della sua esistenza. Il corpo

⁵¹ Dewey J., *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetics, 1996, p. 29.

⁵² Mulatero I. (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*. Atti del convegno internazionale di studi 20 gennaio 2007, Torino, Hopefulmonster, 2007, p. 54.

è luogo relazionale per eccellenza, in contatto con tutto ciò che gli è attorno: forme, visioni, immagini, parole, sostanze, suoni e colori. Vivere un'opera come esperienza sensoriale fa sì che il suo significato sia compreso in maniera profonda, poiché nel momento di contatto con lo spettatore essa si fa emozione, ricordo, un concetto che diventa proprio.

In arte, la comparsa di opere 'totali', che comprendono quindi il coinvolgimento del corpo dell'autore, dell'osservatore o anche di entrambi, rientrano nell'universo delle pratiche performative. È questo l'effetto forse più significativo della «deflagrazione del quadro nello spazio e nel tempo»⁵³ a cui si è assistito nell'arte del XX secolo. Le ricerche degli artisti, infatti, arrivano al superamento del supporto materiale dell'opera intesa come forma plastica, oggetto o struttura costituita per addentrarsi nel mondo del reale, con risultati anche molto differenti. Come suggerisce Angela Vettese, l'origine di queste pratiche può essere identificata con il *Grande Vetro* di Duchamp e ai suoi *ready-made* o ancora con Picasso, che nelle *Demoiselles d'Avignon* include lo spettatore nell'opera in quanto voyeur della scena⁵⁴. Nell'universo della Performance Art possono essere incluse anche l'Arte ambientale, la dimensione delle installazioni e, più in generale, quelle ricerche che si sono occupate più del processo che porta alla nascita dell'opera che non al suo aspetto finito. Secondo tale visione è possibile considerare performative anche le azioni che intervengono sulla natura come la Land Art e l'Arte del Vivente⁵⁵.

Poiché sarebbe impresa forse troppo ambiziosa riportare tutte le esperienze che hanno fatto del corpo il centro della propria riflessione, il seguente paragrafo si occuperà nello specifico proprio di queste ultime tendenze, più che sulle manifestazioni che agiscono direttamente sul corpo dell'artista⁵⁶. Questa scelta è motivata dal fatto che nelle opere che lavorano sulla dimensione ambientale l'attenzione è spostata verso un'esperienza fisica, in cui lo spazio dell'opera si carica di valenze estetiche e simboliche. In questo sono strettamente coinvolti i sensi e perciò, come visto sopra, si innesca un processo

⁵³ Vettese A., *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa Mondadori, 2016 (prima. ed. 2003), p. 189.

⁵⁴ *Ivi.*

⁵⁵ Si tratterà più nello specifico dell'Arte del Vivente al paragrafo 2.2.1.

⁵⁶ Con queste si intendono Happening, Gruppo Fluxus, Performance e Body Art, per cui si rimanda al già citato saggio di Vettese A., *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, op. cit., pp.189-221.

conoscitivo, tanto sullo spazio circostante quanto su sé stessi (intesi nella propria dimensione spirituale, oltre che corporea).

I lavori con caratteristiche ambientali comprendono sia l'allestimento di ambienti veri e propri in spazi chiusi e misurabili sia installazioni in spazi esterni dalle dimensioni gigantesche, come quelli realizzati dalla Land art. Lucio Fontana in questo contesto ha un ruolo anticipatore delle tendenze future, realizzando le prime opere ambientali, fatte di spazio e luce.



Figura 15 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-49. Veduta dell'installazione realizzata presso Pirelli HangarBicocca in occasione della mostra *AMBIENTI/ENVIRONEMENTS* curata da Marina Pugliese, Barbara Ferriani, Vicente Todolì, Milano, 2017.

Il suo primo ambiente è *Ambiente spaziale con forme spaziali ed illuminazione a luce nera*, realizzato nel 1949 presso la Galleria del Naviglio di Milano. Si tratta di una stanza completamente buia, dove l'unica fonte di illuminazione proviene da sinuose forme colorate che sembrano fluttuare nell'aria, rese fluorescenti dalla luce di Wood. L'effetto entrando nella stanza è di totale spaesamento. La percezione sensoriale si smarrisce nell'ambiente che sembra fluttuare in una dimensione 'altra', estranea alla realtà. L'importante lavoro di Fontana sullo spazio ha aperto le porte alla riflessione di molti

artisti, che attraverso le loro opere hanno tentato di manipolarne le forme e creare un rapporto inedito con lo spettatore. Attraverso il cortocircuito sensoriale avviato dall'opera ambientale si genera una presa di coscienza di quanto l'uomo ne sia di fatto dipendente. Se normalmente vediamo con i sensi⁵⁷, annullando la loro azione è possibile guardare ai sensi stessi. Isolandoli si è guidati verso una conoscenza dei propri strumenti di apprendimento e quindi di sé⁵⁸. Il concetto è lo stesso di 4'33' l'opera in tre movimenti ideata dal compositore contemporaneo John Cage, il cui spartito da l'istruzione all'esecutore di non suonare. Riuniti nella sala da concerto, in un momento di concentrazione, il pubblico è forzato ad ascoltare il 'silenzio'⁵⁹.

Si rifanno all'esempio di Fontana gli ambienti ottico-cinetici di Pistoletto, Fabro, Pascali, Castellani e Colombo, che si ritrovano nella mostra collettiva *Lo spazio dell'immagine* realizzata a Palazzo Trinci di Foligno nel 1967⁶⁰. In tale occasione lo spettatore è coinvolto «all'interno di nuove strutture percettive, con effetti retinici e psicologici spiazzanti, tali da mettere in crisi la normale percezione della realtà spazio-temporale»⁶¹. Contrariamente agli ambienti concettuali che tendono a marcare un distacco dalla dimensione fisica per enfatizzare gli stimoli a livello mentale, le ricerche poveriste e processuali ricercano un «totalizzante coinvolgimento sensoriale, emotivo e mentale»⁶². In questa direzione è di grande importanza l'opera *Ambiente con pianoforte e rotoli di feltro* di Joseph Beuys realizzata nel 1985, qualche mese prima di morire, nella Galleria di Anthony d'Offay a Londra e ora esposta al Centre Pompidou di Parigi. L'opera consiste in due sale disposte a L le cui pareti sono completamente ricoperte di rotoli di feltro spesso

⁵⁷ Come osserva l'artista Robert Irwin «non osserviamo il mondo in cornici [...] è un processo intellettuale. Incorniciamo per una conoscenza e per muoverci nel mondo ma non è come vediamo. Vediamo con i nostri corpi, vediamo con tutti i nostri sensi». Intervista a Robert Irwin e James Turrell realizzata in occasione dell'esposizione *AISTHESIS – All'origine delle sensazioni*, presso Villa e Collezione Panza, Varese dal 27.11.2013 al 2.11.2014. Reperibile a: <https://www.youtube.com/watch?v=tiziWM0meTc>, consultato il 9 settembre 2019.

⁵⁸ Si è deciso di tralasciare in questo contesto *Le Vide* di Yves Klein (1958) e *Le Plein* di Arman (1960), in quanto legate a una dimensione più spirituale che non prettamente sensoriale. Lo stesso è stato ritenuto per *La Caverna dell'antimateria* di Pinot Gallizio (1959) nella quale si intende creare una sorta di energia organica e per gli ambienti pop di George Segal e Claes Oldenburg, il cui scopo è di bloccare la dimensione dell'esistenza nell'opera d'arte.

⁵⁹ Cosa in realtà impossibile, in quanto l'opera, finalmente è costituita dai rumori della sala: il tossire del pubblico, lo scricchiolio delle sedie, in breve il suono dell'ambiente.

⁶⁰ Per approfondire sulla mostra si rimanda al testo della conferenza tenuta da Lanfranco Radi presso la biblioteca Jacobilli, Foligno il 10 marzo 2004. Reperibile a: http://www.centroitalianoartecontemporanea.com/img/altro/07_saggio_radi_ok.pdf, consultato il 9 settembre 2019.

⁶¹ Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, op. cit., p. 101.

⁶² *Ibid.*, p. 113.

disposti su due file verticali, come fossero colonne. Al centro di una delle sale è posizionato un pianoforte a coda nero e chiuso, su cui è poggiata una lavagna e un termometro. L'unico movimento nella sala è quello della colonnina di mercurio che si alza e si abbassa a seconda delle variazioni di temperatura. L'opera di Beuys è immersiva, e ha un forte impatto sensoriale sul visitatore. L'azione del feltro fa scaturire una sensazione di calore e di soffocamento allo stesso tempo: i passi sono ovattati, il respiro sembra perdersi nell'ambiente, i colori sono risucchiati dal colore grigio bruno del feltro. La volontà dell'autore è di creare un ambiente di isolamento, un distacco dalla società e dalla comunicazione. In un senso positivo lo si può intendere come luogo di protezione dalla società corrotta, contro cui l'artista si è scagliato anche a livello politico.



Figura 16 Joseph Beuys, *Ambiente con pianoforte e rotoli di feltro*, 1985. Centre Pompidou, Parigi.

Se le esperienze descritte finora lavorano sul coinvolgimento dei sensi nei luoghi convenzionali deputati all'arte, la Land Art, a partire dal 1967-1968, valica il confine architettonico e interviene direttamente nei territori naturali. Le opere che rientrano sotto questa definizione utilizzano lo spazio e i materiali organici direttamente come mezzi fisici dell'opera, con interventi su larga scala. Le opere sono esposte all'azione degli agenti atmosferici e rischiano quindi di scomparire, quando la natura attraverso l'azione di erosione e trasformazione del territorio si riprende ciò che le era stato sottratto. Benché

spesso si trovino in punti inaccessibili, o per via delle grandi dimensioni non sia possibile vederle nella loro interezza, le opere di Land Art sono agibili dal pubblico. L'unico modo per riuscire a comprendere a pieno le opere di Michael Heizer, come anche quelle di Walter de Maria o di Smithson sarebbe viverle in prima persona. La dimensione sensoriale con cui ci si approccia a uno sconfinato paesaggio su cui ha agito l'artista è totalmente sconosciuta quando le opere sono ritratte nei video e fotografie esposti nelle sedi museali. La volontà degli artisti di opporsi al sistema consumistico dell'arte va a discapito della possibilità di esperire l'opera nel suo contesto originario, dove è ben presente la sua forza espressiva. Immaginando tuttavia di poter fare una poco realistica passeggiata sul fondo di *Double Negative* (1971), ad esempio, è ben chiaro come l'uomo necessita di ridimensionarsi, in rapporto alla forza strabiliante della natura.



Figura 17 Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70. Virgin River Mesa, Nevada.

L'opera consiste in due enormi scavi di forma rettangolare, realizzati facendo saltare due porzioni di terreno ai lati di un canyon nel Virgin River Mesa, in Nevada.

Le voragini sembrano formare una strada interrotta dal canyon, lasciando una traccia indelebile del passaggio dell'artista, come una sorta di reperto archeologico di questa generazione⁶³.

Dagli anni Settanta gli interventi ambientali e la realizzazione di ambienti negli spazi museali sono sempre più frequenti tra le realizzazioni degli artisti contemporanei. Una svolta decisiva si ha negli anni Novanta, quando i risultati delle innovazioni tecnologiche entrano a pieno tra i medium artistici. Il fine è quello di creare nuove esperienze percettive, attraverso stimolazioni sensoriali. Questo avviene grazie all'interfaccia tecnologica, creando un'interazione con il pubblico che è invitato a partecipare all'opera. Proprio grazie alle potenzialità della macchina, gli arrivi delle New Media Art, con questa definizione sono state raccolte le diverse denominazioni apparse durante gli anni, sono in costante sviluppo e permettono anche di superare i limiti del corpo, arrivando dove la percezione sensoriale non potrebbe. Piero Gilardi, di cui si tratterà più approfonditamente in seguito, ha preso parte a queste esperienze realizzando opere multimediali, che generano una forte stimolazione sensoriale nei confronti del visitatore. L'opera che lavora forse di più in questo senso è *Bioma*, il percorso interattivo di Gilardi realizzato all'interno del Parco Arte Vivente di Torino⁶⁴. Il modulo *Suoni Mutevoli*, ad esempio, permette di visualizzare il suono. Si tratta di una stanza buia, al cui centro è stata realizzata una pedana rialzata con pareti circolari, in modo da creare una sorta di cassa di risonanza. Dalle pareti sono state ricavate sei nicchie, ognuna contenente oggetti naturali (come pietre, conchiglie, canne di bambù o sassi) che, se agitati, producono un suono più o meno forte. Su un muro della stanza, in corrispondenza all'entrata della struttura centrale è posto uno schermo. Esso reagisce al suono prodotto nella stanza, infatti l'immagine che vi compare è data dalle onde sonore, che l'artista ha scelto di rappresentare con dei piccoli punti bianchi su sfondo nero. Inoltre, il pavimento della pedana è vibrante e anche questo, come per lo schermo, si attiva in base al rumore prodotto dai presenti. Lo spettatore è quindi invitato a interagire con gli oggetti, al fine di produrre dei suoni che attivino l'opera. Durante la performance attraverso l'immagine rappresentata sullo schermo e le vibrazioni della pedana, oltre che naturalmente al suono

⁶³ Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, op. cit., p. 117.

⁶⁴ Di *Bioma* si tratta più approfonditamente al paragrafo 2.2.2. Ne saranno descritti la struttura e gli esperimenti artistici che lo spettatore è invitato a vivere nelle stanze che la compongono.

stesso, il pubblico avrà la possibilità di sperimentare il suono con l'udito ma anche con la vista e il senso dell'equilibrio, ingaggiato dalla vibrazione del pavimento. Tutto ciò sarebbe naturalmente impossibile senza l'intervento tecnologico. In questo caso l'interfaccia dell'opera permette di ampliare la percezione sensoriale, rendendo visibile ciò che non lo è, dando vita a un'esperienza sorprendente.

Quando si parla di 'nuove tecnologie' si tende a immaginare i progressi nel campo dell'informatica, ma esistono tecnologie basate sulla biotecnologia e sulla genetica, che entrano anch'esse tra gli strumenti utilizzati dagli artisti a partire dagli anni Novanta⁶⁵. Attraverso queste ricerche, che prenderanno il nome di Arte del Vivente (cfr. *infra* 2.2.1) «si destabilizzano i saperi, si aprono e moltiplicano le esperienze ma anche le incognite, molte sono ancora le domande senza una risposta»⁶⁶.

⁶⁵ Taramino T., *Ricerche creative*, in *Bioma. Pensieri creazioni progetti per un Parco d'Arte Vivente*, Torino, AcPAV/Pea/Gribaudo, 2005, p. 75.

⁶⁶ *Ivi*.

2. La ricerca su arte ed educazione applicata al caso del PAV Parco Arte Vivente di Torino

La riflessione sul valore educativo dell'arte e il suo possibile impiego nel tentativo di formare dei cittadini consapevoli e sensibili alle sfumature più sottili delle conseguenze delle proprie azioni, trova una sua applicazione nelle istituzioni culturali, in cui sono stati istituiti dei dipartimenti che si occupano propriamente di educazione.

Nel corso della storia, i musei hanno visto il loro ruolo cambiare radicalmente a livello sociale. Dall'essere percepiti come luoghi austeri ed elitari nella loro accezione ottocentesca (cfr. *supra* 1.1), le istituzioni culturali sono ora uno spazio dove è possibile sperimentare in maniera libera e creativa. Essi sono mutevoli, attenti e veloci nell'adattarsi ai rapidi cambiamenti della nostra società liquida⁶⁷.

La collettività odierna, definita appunto 'liquida' da Zygmunt Bauman è caratterizzata dal consumo piuttosto che dalla produzione, dalla prevalenza del cambiamento repentino sul consolidamento delle teorie. In questa visione piuttosto pessimistica delle dinamiche sociali, tuttavia, l'arte, e la cultura, più in generale possono essere uno strumento per fermare la spirale di autodistruzione in cui l'era post-moderna rischia di trascinare la società, che sembra aver perso di vista il valore della storia, della memoria e delle esperienze che hanno portato alle grandi innovazioni contemporanee da cui si potrebbero ancora trarre degli insegnamenti.

In un mondo dove tutto sembra essere mosso dall'egoistico tentativo di auto miglioramento, la cultura rifiuta il consumo scellerato e egoistico come unico motore della società e tenta di far riemergere il valore della comunità, del lavorare unendo più attitudini e abilità, il valore della formazione di una coscienza estetica. Questo avviene anche grazie all'avvicinamento all'arte, tramite le forme discusse nel capitolo precedente (cfr. *supra* 1.2). «Una risposta abituale a un tipo di comportamento sbagliato, a una

⁶⁷ Il concetto di 'società liquida' viene elaborato da Zygmunt Bauman (Poznan, 1925 – Leeds 2017) nella sua riflessione sulla società post-moderna che il sociologo polacco vede smarrirsi in una febbre del consumo. “Una società può essere definita “liquido-moderna” se le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure”, introduzione a Bauman Z., *Vita Liquida*, Milano, Editori Laterza, 2008, p. VII.

condotta inadeguata a perseguire uno scopo accettato o che conduce a esiti indesiderabili, è l'educazione, o la rieducazione: indurre nell'allievo nuovi tipi di motivazioni, sviluppare nuove propensioni e allenarlo a impiegare nuove abilità»⁶⁸. Nonostante la buona riuscita di quest'esortazione di Bauman sia subordinata totalmente al buon operato dell'insegnante (su cui non si potrà mai avere certezza assoluta) viene qui offerto uno strumento per trovare la propria identità quando sembra così difficile trovare anche semplicemente il tempo dedicato e le modalità per farlo.

Tuttavia, è questo l'intento che ha mosso Piero Gilardi a fondare il Parco Arte Vivente. Un luogo dove lo scambio, la condivisione e il rapporto tra l'uomo e l'arte sono al centro dell'attenzione. Il centro sperimentale d'arte contemporanea sembra proporsi proprio come soluzione a questa velocità, frenesia, superficialità del vivere contemporaneo. Vi si inserisce a pieno, le ricerche che vi vengono svolte sono attualissime, ma l'ideologia che fa da cornice a tutte le azioni ha come fine ultimo quello di riappropriarsi di valori che sembrano ormai così difficili da riconoscere.

⁶⁸ Bauman Z., *Vita Liquida*, op. cit., p. XXI.

2.1 Il Parco Arte Vivente: uno spazio relazionale



Figura 18 Veduta aerea del Parco Arte Vivente.

Da alcuni anni, musei e spazi pubblici stanno sperimentando un modo di conoscere l'arte intesa nella sua relazione con l'ambiente naturale: opere, installazioni ambientali e parchi, giardini o interi paesaggi, uniti nello stesso contesto. Il Parco Arte Vivente, nato con la particolarità di essere inserito nel tessuto urbano, appartiene a questa tipologia di musei. Il PAV si inserisce nella sfera dell'arte contemporanea in quanto centro di ricerca e d'ibridazione dei saperi, che indaga il campo etico ed estetico dell'Arte del Vivente, le tematiche legate alla concezione di paesaggio, la percezione in tutte le sue forme sinestetiche, l'alterità sviluppata in senso relazionale. Esso nasce in stretta connessione

con il lavoro artistico di Piero Gilardi, il suo fondatore e si concretizza nella sua particolare forma architettonica inserita tanto nella natura quanto in opposizione allo spazio urbano circostante.

Il PAV è di per sé un «sistema di relazioni: il luogo di produzione delle opere è il medesimo di quello dell'esposizione, e il luogo dell'esposizione è il territorio, dove le opere, entrando in rapporto fra loro, concorrono al processo di costruzione di questo frammento di paesaggio»⁶⁹.

2.1.1 Piero Gilardi: dall'Arte Povera al Parco Arte Vivente

Per comprendere l'identità del Parco Arte Vivente di Torino è necessario in prima istanza collocarlo all'interno della carriera artistica del suo fondatore: Piero Gilardi. Il progetto del PAV, infatti, prende vita grazie alle riflessioni che hanno portato Gilardi a rispondere alla volontà di creare uno spazio nuovo, di condivisione, scambio e di ricerca artistica.

Piero Gilardi (1942) è 'figlio d'arte'.⁷⁰ Il padre, scultore di origini svizzere, si trasferì a Torino negli anni Venti dove incontrò la futura madre di Piero, trasferendo nel capoluogo piemontese l'attività artistica di famiglia, storicamente incentrata sulla decorazione e scultura sacra, che aveva contribuito alla diffusione del romanico lombardo in tutta Europa fino ad arrivare alla Svezia. Per Gilardi, quindi, la scelta di dedicare la propria vita all'arte era una naturale conseguenza delle sue origini. Tuttavia, fin dalla fine degli studi presso il Liceo Artistico di Torino, il giovane sente il bisogno di marcare una cesura con l'arte di famiglia, per entrare nelle problematiche dell'arte contemporanea degli anni Sessanta. Così, assieme a Michelangelo Pistoletto e Aldo Mondino si instaura un dialogo arricchito dalle esperienze internazionali degli altri due, coinvolti nella nascita

⁶⁹ Mulatero I. (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*. op. cit., p. 35.

⁷⁰ Per le informazioni riguardo alla biografia di Piero Gilardi e la produzione artistica primitiva sono tratte dalla Conversazione con Andrea Bellini. Pubblicata nel catalogo della mostra *Piero Gilardi: Collaborative Effects 1963-1985*, a cura di Andrea Bellini, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino 31 marzo – 6 maggio 2012, in Gilardi P., *La mia Biopolitica*, a cura di Trini T., Milano, Prearo, 2016, pp. 135-144.

del Nouveau Réalisme e del New Dada. La prima personale è nel 1963 con il titolo *Macchine per il futuro* presso la galleria L'Immagine di Torino. Si tratta di una dichiarazione di intenti da parte di Gilardi, per allontanarsi dal mondo della “rappresentazione” mimetica della realtà e, con i supporti fisici forniti dalla tecnoscienza, produrre un’esperienza per il fruitore.

Le sue ricerche in campo artistico durante questo periodo lo portano ad essere storicamente associato al movimento dell’Arte Povera, di cui sono esponenti autori come Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio⁷¹. L’Arte Povera si colloca, a partire dagli anni Sessanta, in quello spazio interstiziale (vedi *Glossario*) dove arte, vita, natura, cultura si intersecano. Essa tenta di creare attraverso la materia e lo spazio le condizioni per sperimentare l’energia primaria presente in tutti gli aspetti della vita. Questo doveva avvenire in modo diretto, senza essere mediato dalla rappresentazione, da ideologie o linguaggi codificati.



Figura 19 Piero Gilardi con il collettivo La Comune, Torino.

⁷¹ Per approfondimenti si veda Christov-Bakargiev C., *Arte Povera*, Londra, Phaidon, 1999.

Il termine Arte Povera, coniato da Germano Celant nel 1967⁷², non fa riferimento solamente ai materiali di uso quotidiano che vengono impiegati, come legno, carta, stracci, ma anche elementi come acqua, fuoco, terra. La definizione di Celant racchiude l'ideologia di un movimento che ha fortemente influenzato l'arte occidentale nella seconda metà del XX secolo: legare le opere a eventi di tutti i giorni per sperimentare il mondo nel modo più vero possibile⁷³. Isolando e valorizzando elementi di uso comune, infatti, si metterà l'osservatore in condizione di prestare attenzione alle cose che solitamente si limita a guardare distrattamente.

Il loro modo di fare arte è tante cose insieme: esperienzialità, condivisione collettiva, dialogo continuo che scardina l'idea di arte elitaria destinata a pochi, provocazione del sistema tanto dell'arte quanto sociale e politico.

Gilardi si accosta ad alcune idee di fondo dell'Arte Povera, come quella dell'incoerenza come un valore positivo, il legame tra natura e cultura, la volontà di portare l'arte all'interno della vita, la fuga dal sistema dell'arte.

La prima personale dell'artista è anche la genesi dei tappeti-natura, opere che forse hanno rappresentato maggiormente nel mercato dell'arte la produzione artistica di Gilardi a partire dagli anni Sessanta fino a oggi.

⁷² Celant G., *Arte Povera: appunti per una guerriglia*, pubblicato su "Flash Art" n. 5 nel 1967. Reperibile a: <https://quellodiarte.com/documenti/arte-povera-celant/>, consultato il 9 settembre 2019.

⁷³ Vergine L., *Parole sull'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2008.



Figura 20 Mostra *Tappeti-natura* al Piper Club, Torino, 1967. Da sinistra: Piero Gilardi, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Aldo Passoni, Alighiero Boetti, Pietro Derossi, Clinio Trini Castelli, Gian Enzo Sperone.



Figura 21 Gilberto Zorio collauda un *Tappeto-natura*, 1967.

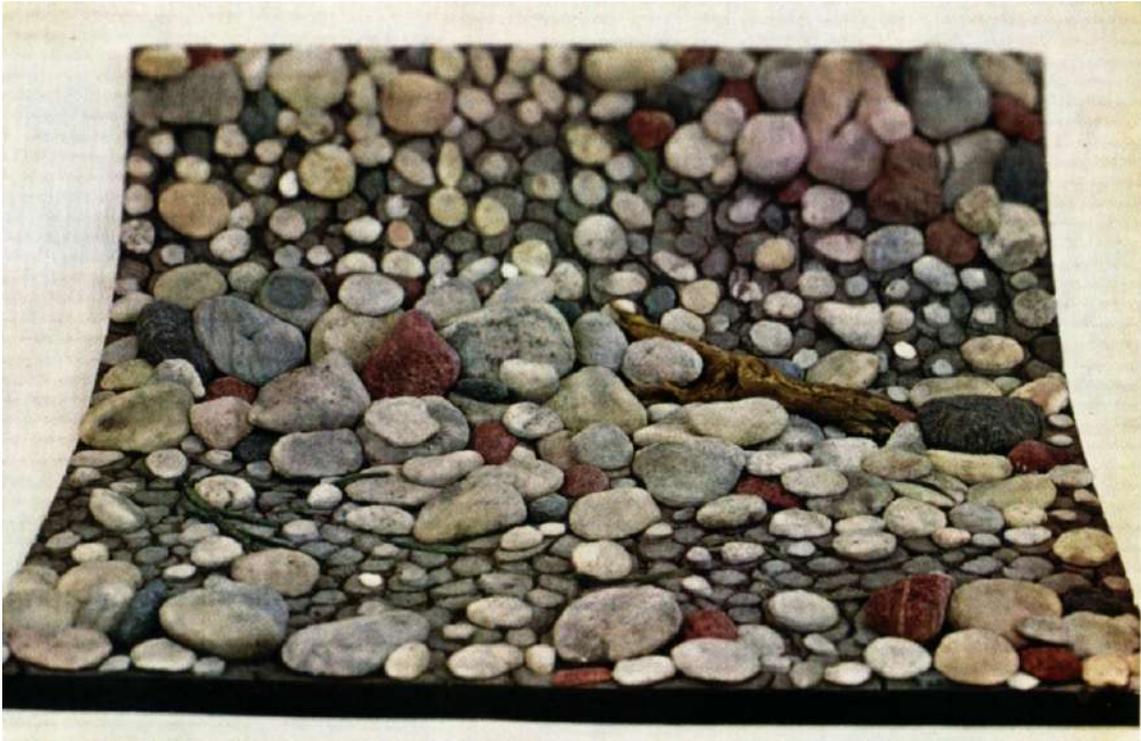


Figura 22 Piero Gilardi, *Gretto di fiume*, 1966, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino.

I *tappeti-natura* infatti nascono da una deduzione logica: se il tappeto è un oggetto funzionale e l'intento dei poveristi, a cui era vicino in quegli anni Gilardi, era di creare un'arte che si fondasse nella quotidianità perché non unire quei due elementi alla natura, da sempre al centro delle riflessioni dell'artista torinese? Nel particolare momento storico in cui nascono i tappeti rispondono a due problematiche cruciali: la nostalgia per la natura ancestrale, e l'industrialismo dato dal materiale sintetico con cui erano creati: il poliuretano espanso. Questo *medium*, racconta Gilardi, aveva un grande fascino su di lui per le sue caratteristiche particolari: quello che lo interessava era il rapporto che attraverso il materiale maneggiabile si poteva creare tra la dimensione fisica dello spettatore e l'opera stessa. I *tappeti*, come anche le *Macchine*, erano un modo per sperimentare il nuovo spazio dell'arte che Lucio Fontana con i suoi *Tagli* aveva aperto alle generazioni di artisti futuri. Egli tenta di sviluppare la sua ricerca non tanto dal punto di vista della tecnica, di cui forse implicitamente non c'era più bisogno, ma piuttosto da quello della relazione con il pubblico, sposando quella che sarebbe stata l'idea di fondo dell'Arte Relazionale negli anni Novanta. Se prima, nel mondo delle icone, il messaggio dell'artista era affidato a un

oggetto, creando un rapporto unidirezionale e subordinato tra soggetto e opera, con gli sconvolgimenti artistici del XX secolo la relazione era nettamente cambiata.

Tra le azioni collettive a cui Gilardi prende parte nel periodo di vicinanza con l'Arte Povera si annovera la mostra *Arte Abitabile* presso la Galleria Sperone nel 1966, dove Gilardi esponeva un *tappeto-natura* e una 'terrazza per interni' assieme alle opere di Michelangelo Pistoletto Gianni Piacentino, Mario Merz e Giovanni Anselmo. L'intervento di Gilardi aveva la funzione di mostrare lo spazio nella sua totalità. Infatti, la terrazza serviva per guardare alle opere da una prospettiva diversa da quella abituale, rialzata, mostrando come lo spazio occupato dalle opere in mostra non si limitava al pavimento, ma esse vivevano in tutta la galleria, che in questo modo era resa conoscibile anche dal pubblico. Il secondo progetto collettivo è il *Deposito d'Arte Presente*, uno spazio espositivo gestito autonomamente da esponenti del mondo artistico di Torino. Esso rispondeva al bisogno degli artisti di avere uno spazio franco dove confrontarsi sia tra loro artisticamente, che con i collezionisti, liberi dalle costrizioni del sistema dell'arte.

Tra il 1967 e la metà del 1969 Gilardi sospende la produzione di oggetti, passando dall'invenzione di *forme* alla produzione di *formazioni*⁷⁴. Questo avviene con la teorizzazione dell'arte 'microemotiva' e il progetto artistico di relationship, che consiste nella ricerca nel mondo di lavori artistici affini alla sua teoria. L'indagine lo avrebbe portato a viaggiare in modo costante tra Stati Uniti e Nord Europa, scrivendo articoli per la rivista americana *Arts Magazine*, la svedese *Konstrevy*, la francese *Robbo* e soprattutto collaborando con *Flash Art* per cui realizza un vero e proprio diario di bordo dei suoi spostamenti, diviso in cinque parti nell'arco di un anno, dal settembre 1967 al dicembre 1968. I viaggi gli permettono anche di raccogliere un dossier fotografico che, in una quarantina di artisti, documentava le novità artistiche nel mondo contemporaneo. Queste informazioni rappresentarono il suo importante contributo all'organizzazione di due mostre fondamentali nel secondo Novecento: *When Attitude Becomes Form* curata da Harald Szeeman alla Kunsthalle di Berna e *Op Losse Schroeven Form* curata da Wim Beeren negli spazi dello Stedelijk Museum di Amsterdam, entrambe del 1969. Nonostante con

⁷⁴ Scotini M., *L'arte deve restare arte*, 12 novembre 2017. Consultato online su *Flashart.it*, <https://flash-art.it/article/larte-deve-restare-arte/>, consultato il 26 luglio 2019.

Szemanni i rapporti si incrinarono durante l'organizzazione, le mostre cambiarono la percezione dell'arte dopo il momento di incubazione degli anni Sessanta.

La rivoluzione sociale del'68, che in ambito artistico si concretizzava nel rifiuto dell'opera d'arte come merce e del ruolo omologato dell'artista, porta Gilardi a una scelta che fu per lui «quasi necessaria», come la definisce Andrea Bellini nella sua conversazione con l'artista. L'idea di forza che Gilardi aveva contribuito a sviluppare nell'Arte Povera assieme a Michelangelo Pistoletto era che «l'arte deve entrare nella vita, ma dato che la vita è alienata, occorre impegnarsi anche a liberare e disalienare la vita»⁷⁵. Questa, assieme al rifiuto della sua gallerista Ileana Sonnabend⁷⁶ di nuovi oggetti proposti da Gilardi con il consiglio invece di continuare a concentrarsi sui *tappeti-natura*, sono le due ragioni che nel 1969 portano l'artista ad abbandonare il sistema dell'arte per dedicarsi alla militanza politica creativa nei movimenti sociali e antiautoritari.



Figura 23 Festa popolare a Mirafiori, Torino, 1976.



Figura 24 Murale realizzato dal Collettivo La Comune all'ex ospedale psichiatrico femminile di via Giulio 22 a Torino, 1979.

⁷⁵ Gilardi P., *La mia Biopolitica*, op. cit., p. 139.

⁷⁶ Christov-Bakargiev C., *Arte Povera*, op. cit., p. 282.

Tra il 1969 e il 1971 l'attività espressiva dell'artista torinese si concretizza nel mettere le sue competenze grafiche al servizio dei gruppi e formazioni politiche spontanee con manifesti, striscioni e comic strip. Sensibilizzando la collettività al bisogno creativo con le sue azioni concrete, Gilardi lavora a pieno in una dimensione relazionale, dove si agisce in gruppo, creando una condivisione umana ed esistenziale, temi che torneranno spesso nella sua arte, basti pensare al Parco Arte Vivente, luogo di cui questi principi sono le fondamenta.

L'intento è far comprendere ai partecipanti dei momenti di animazione che la libera espressione creativa di cui stavano facendo esperienza era il momento per il dialogo con sé stessi e con gli altri. La condivisione è così finalizzata a rendere i rapporti con le persone e con la vita più liberi e creativi. In queste esperienze, infatti, l'attenzione non è incentrata sul creare *oggetti* artistici come icone, ma *soggetti* sociali: «comunità artistiche temporanee in trasformazione e in evoluzione»⁷⁷. Queste esperienze furono quindi cruciali nella sua elaborazione teorica e pratica della congiunzione Arte-Vita.

Sempre nello stesso periodo l'artista fa anche delle esperienze in campo psichiatrico, gestendo atelier nei centri diurni per pazienti con malattie mentali. Nella conversazione con Lea Vergine del 1981⁷⁸ Gilardi racconta di come vivere il bisogno creativo dei pazienti sia stato per lui uno stimolo a ripensare alla propria spinta creativa.

Gli anni Ottanta vedono il ritorno sulla scena artistica che aveva mostrato di interessarsi nuovamente alle sue realizzazioni d'inizio carriera, i *tappeti-natura*. I profitti ricavati dalla vendita delle opere gli permettono di finanziare tanto l'onerosa ricerca nel campo delle nuove tecnologie, quanto la creazione del Parco Arte Vivente, che sarebbe iniziata di lì a qualche tempo. Proprio in corrispondenza al suo ritorno sul mercato dell'arte, nel 1981 Gilardi pubblica il testo autobiografico *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*⁷⁹.

⁷⁷ Gilardi P., *La mia Biopolitica*, op. cit., p.140.

⁷⁸ Conversazione con Lea Vergine. Dialogo pubblicato in "Domus", n. 614, Milano, febbraio 1981, in Gilardi P., *La mia Biopolitica*, op. cit., pp. 171-172.

⁷⁹ Gilardi P., *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, op. cit.

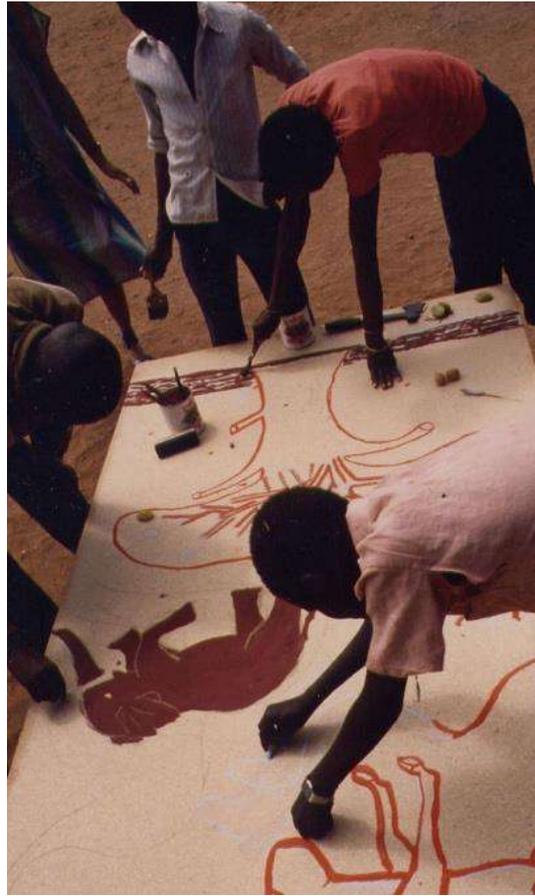


Figura 25 Animazione con la tribù Samburu di Barsaloi, Kenya, 1985.

Il periodo degli anni Ottanta e Novanta è inoltre segnato da un lato dalle tre esperienze di animazioni artistiche realizzate con gruppi provenienti dalle periferie del mondo: in Nicaragua, nelle Riserve Indiane Mohawh nell'Ontario negli Stati Uniti e in Kenya, che gli hanno permesso di lavorare antropologicamente su una grammatica universale di espressione condivisa. Dall'altro marcano l'impatto con la rivoluzione informatica. A partire dal 1985, infatti, la ricerca artistica dell'artista torinese si concentra sulle nuove tecnologie. Benché le esperienze nel filone dei nuovi media vedono l'artista più come teorico e organizzatore, che non produttore, il *medium* dell'installazione tecnologica interattiva è il linguaggio scelto da Gilardi nelle opere degli anni Novanta.

L'esplosione dell'informatica, databile proprio in quegli anni, permette all'arte di servirsi della comunicazione tecnologica e dell'immagine smaterializzata. Gli oggetti artistici non si dovevano limitare a documentare la novità tecnica, come è stato per il Bauhaus, ma

essi, secondo Gilardi, si collocano dentro il cuore dell'informatica, vista come una vera e propria tecnica artistica.

L'interattività delle opere tecnologiche permette anche a chi non possiede – o non crede di possedere – la padronanza della tecnica artistica, di farsi creatore e riflettere sul proprio rapporto con l'arte. A questo discorso si aggiunge quello della relazione con la natura, da sempre centro delle ricerche artistiche di Gilardi. In tale commistione di discipline, l'elemento in grado di introdurre una più fluida dialettica tra arte, natura e tecnologia viene identificato nella scienza.

Lo spazio deputato alla riflessione su tali aspetti è Ars Technica. L'associazione costituita a Parigi assieme a Piotr Kowalski e Claude Faure riuniva artisti come Catherine Ikam, scienziati, come Jean-Marc Lévi-Leblond e Paul Caro, critici delle arti elettroniche come Franco Torriani e Frank, e giornalisti attivi nel filone arte/scienza/tecnologia⁸⁰. In quanto responsabile della sezione italiana, Gilardi promosse a Torino le esposizioni internazionali *Arslab. Metodi ed Emozioni* (1992), *Arslab. I Sensi del Virtuale* (1995), *Arslab. I labirinti del corpo in gioco* (1999) oltre a diversi convegni per promuovere gli studi sull'arte dei nuovi media⁸¹.

Esemplare del momento aurorale della ricerca artistica di Piero Gilardi sull'unione tra arte, tecnologia e scienza fu *Ixiana*, opera interattiva progettata nel 1985 assieme a numerosi artisti digitali proprio nel contesto di Ars Technica⁸².

La struttura architettonica a forma di bambina bionica doveva essere ospitata al Parc de la Villette di Parigi, che compare come ambientazione dell'opera nelle fasi di pianificazione. Il progetto di *Ixiana* immagina un parco tecnologico in cui i visitatori avrebbero avuto la possibilità di sperimentare in senso artistico le tecnologie digitali⁸³. Rimasta al livello progettuale, l'installazione consentiva al fruitore di andare oltre i propri limiti sensoriali. Il grande contenitore (96 m²) presentava infatti al suo interno un

⁸⁰ Conversazione con Luciano Marucci pubblicata in "Juliet", n. 74, Trieste, ottobre-novembre 1995, pp.34-37, in Gilardi P., *La mia Biopolitica.*, op. cit., p. 312.

⁸¹ Per maggiori informazioni si rimanda al sito internet <http://www.arslab.it/>, consultato il 25 settembre 2019.

⁸² Per approfondire si veda Gilardi P., *Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale*, Milano, Mazzotta, 2000, p. 67 e seguenti.

⁸³ *Piero Gilardi, L'uomo e l'artista nel mondo*, catalogo della mostra 25 gennaio – 28 aprile 2013, a cura di Claudio Cravero, Torino, Prinp, 2013, p. 57.

percorso interattivo che ingaggiava i cinque sensi e il risultato finale delle stimolazioni sarebbe stato restituito alla fine del percorso in una sorta di teatro interattivo.

Nonostante non sia mai stato realizzata, *Ixiana* – che prende il nome da una conchiglia, *Ixa*, associata all'origine della vita – ha rappresentato il tentativo di Gilardi, e di chi con lui ha lavorato sul progetto, di “aggiornare” il linguaggio della creatività collettiva ai nuovi strumenti delle tecnologie informatiche.



Figura 26 Progetto della megascultura intelligente *Ixiana*, Parigi, 1988. Da sinistra: Roberto Colella, Elio Gilardi, Piero Gilardi.

Le opere tecnologico-interattive che Gilardi realizzerà durante gli anni Novanta sono opere ‘aperte’ nel senso che non esistono se qualcuno non le attiva e non le fa evolvere. Nelle sue opere le costanti riconoscibili, indicate dall’artista stesso sono: la scelta di sistemi che presuppongano la partecipazione simultanea di più persone alla produzione di input interattivi e interfaccia molto corporei, che coinvolgano cioè anche la dimensione

sensomotoria dell'osservatore, piuttosto che caschetti per la Realtà Aumentata, ad esempio, che tendono a isolare il fruitore a vantaggio di un'esperienza più immersiva⁸⁴. Il primo decennio degli anni Duemila è stato caratterizzato dal progetto del Parco Arte Vivente, inaugurato nel 2008, della cui nascita si parlerà più approfonditamente nel paragrafo successivo. Durante questo periodo l'attenzione e l'impegno dell'artista torinese si concentrano sul progetto del parco, lasciando meno spazio all'esercizio della libera creatività in campo artistico. Tuttavia, questo gli permette, una volta inaugurato lo spazio in via Giordano Bruno, di riprendere la sua creazione di opere individuali.

La produzione tra il 2008 e il 2013 è stata presentata al PAV in una mostra personale dal titolo *Piero Gilardi. L'uomo e l'artista nel mondo*,⁸⁵ curata da Claudio Cravero. In quest'occasione emerge la dimensione relazionale delle opere dell'artista. Tale qualità ha permesso di inscenare un dialogo tra opera, artista e pubblico, ma, come spesso è accaduto nelle opere dell'artista è stata messo in gioco anche l'elemento naturale. L'ambiente in cui viviamo, sempre più a rischio nell'era dell'*Antropocene*, è esso stesso

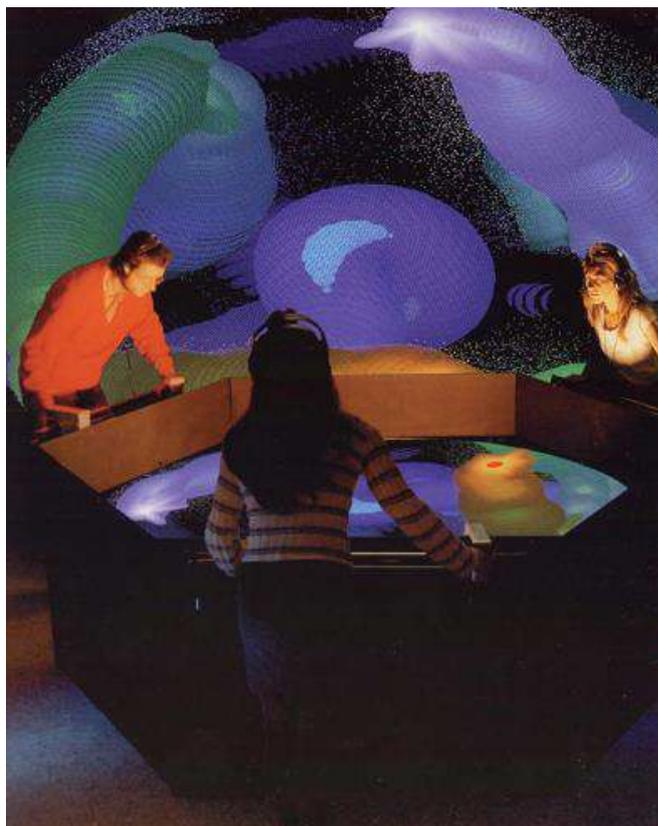


Figura 27 Piero Gilardi, *Connected Es*, 1999. Installazione interattiva.

⁸⁴ Gilardi P., *La mia Biopolitica*, op. cit., p. 312

⁸⁵ *Piero Gilardi, L'uomo e l'artista nel mondo*, catalogo della mostra a cura di Cravero C., op. cit.

componente delle opere, protagonista della riflessione che si è tentato di mettere in atto con l'esposizione.

Arrivando al 2019, per Piero Gilardi “fare arte” oggi significa «prefigurare il futuro materiale e immateriale della condizione umana interconnessa con tutto l'ambiente della vita biologica»⁸⁶. Nella visione dell'artista torinese tanto l'arte ecologica quanto la coscienza ambientale della società hanno la facoltà di porsi in maniera positiva e, soprattutto, costruttiva nei confronti della crisi ambientale attuale. Nei movimenti studenteschi e ecologici che, se pur con i loro limiti, iniziano a far sentire la loro voce nell'opinione pubblica, Gilardi vede un segno positivo, di resilienza. Questo termine, ‘resilienza’, ha una valenza particolare per il dibattito artistico promosso dal PAV, che ha dedicato proprio nel 2019 un'intera mostra temporanea a questo tema⁸⁷. Lo scopo delle attività che prendono vita al centro sperimentale di arte contemporanea è proprio quello di invertire la rotta antropocentrica della società tramite la conoscenza. Il fatto che le modalità scelte per raggiungere l'intento siano di tipo laboratoriale e pratico non fa che rinforzare il carattere relazionale insito in questo approccio. L'uomo è fatto di esperienze, relazioni, consapevolezza che una volta fatte proprie lo guidano nelle proprie scelte. Avere quindi degli strumenti validi perché queste ultime siano oculate è di primaria importanza.

⁸⁶ Gilardi P., in *Resistenza/Resilienza*, catalogo della mostra (21 giugno 2019 – 20 ottobre 2019), a cura di Gaia Bindi e Piero Gilardi, Parco Arte Vivente, 21 giugno 2019 – 20 ottobre 2019, Torino, Prinp, 2019, p. 8.

⁸⁷ L'esposizione temporanea *Resistenza/Resilienza* (21 giugno 2019 – 20 ottobre 2019) a cura di Gaia Bindi e Piero Gilardi propone una riflessione su due degli obiettivi strategici dei movimenti ecologisti e della loro base sociale. La mostra collettiva, che comprende opere di otto artisti italiani la cui opera artistica è incentrata su temi ecologici e sociali intende presentare una fotografia della scena artistica italiana che si occupa di questi argomenti. Per approfondire si veda il catalogo della mostra *Resistenza/Resilienza*, 21 giugno 2019 – 20 ottobre 2019, a cura di Gaia Bindi e Piero Gilardi., Prinp, 2019.

2.1.2 La nascita del PAV

Il Parco Arte Vivente si affaccia sulla collina del Po. [...] Il Parco è succeduto alla storia di un quartiere operaio della grande industria al Lingotto, disceso in realtà nel degrado. Il PAV ha installato arte e speranze, in realtà anche al coperto, sotto una collinass.

Il Parco Arte Vivente è intimamente collegato alla vita artistica di Piero Gilardi, che ne ha fatto il luogo dove la sua idea di unione tra arte e vita potesse trovare una concretizzazione. In *La mia biopolitica*, Gilardi si riferisce al PAV come il «progetto di una vita»⁸⁹. Infatti, la creazione del centro sperimentale d'arte contemporanea vede in sé tutte le riflessioni che sono al centro fin dall'inizio della sua carriera artistica fin dagli inizi per quanto riguarda le esperienze, le persone incontrate e le letture che lo hanno portato a modellarvi attorno la sua personalità.

Gilardi identifica due fattori storici che hanno portato alla creazione di uno spazio esperienziale come il PAV: da un lato l'evoluzione del concetto di museo, che come visto in precedenza si è allargato alla partecipazione sempre più corale della collettività. Dall'altro la trasformazione subita dall'arte nel Novecento. A partire dal movimento dadaista, infatti, l'arte si rivolge al mondo delle esperienze soggettive nella quotidianità, realizzando opere non più costrette all'interno dello spazio di una cornice, ma situazioni reali come eventi e performances. Passando dal Surrealismo, all'Arte Astratta per arrivare all'Arte Povera si arriva all'*Esthétique relationnelle* di Nicolas Bourriaud (vedi *Glossario*) che mette al centro dell'opera d'arte la relazione tra artista e pubblico attraverso le opere. L'arte non crea più solamente stupore, ammirazione o piacere estetico, ma oggi si occupa anche di produrre modelli di comportamento, soggettivo e collettivo. Questo può avvenire sia con l'opera già finita di un artista che dialoga con lo spettatore, che nel momento stesso della produzione, quando l'autore coinvolge il pubblico nel processo creativo.

⁸⁸ Trini T., *Con Piero Gilardi, artefici del vivente*, in Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., op. cit., p. 10.

⁸⁹ Gilardi P., *Il progetto di una vita.*, in Gilardi P., *La mia Biopolitica.*, op. cit., pp. 35-39.

L'Arte Relazionale, nella concezione del PAV, è messa in relazione con le produzioni della Bioarte, nelle quali è indagato il rapporto tra uomo, natura e tecnologia. La dimensione naturale è da sempre stata oggetto della ricerca artistica di Gilardi (basti pensare ai *tappeti-natura*, che rappresentano vere e proprie porzioni di terra con cui lo spettatore è invitato a interagire) e al PAV il pubblico avrebbe avuto la possibilità di entrare in contatto con i risultati artistici dell'unione tra arte e natura, e, attraverso i laboratori, vivere delle esperienze formative, che permetteranno ai partecipanti di arricchirsi su un piano cognitivo, emotivo e esperienziale.

Il primo passo nella progettazione teorica del PAV risale al 2002, anno in cui viene istituita l'Associazione culturale Parco Arte Vivente. In seguito ad una «prassi militante e relazionale con i cittadini e con il supporto degli enti sostenitori»⁹⁰ attuata da Piero Gilardi e i componenti dell'associazione, si era creata una rete di discussione e riflessione sulle forme che avrebbe assunto lo spazio. Quest'impegno ha dato origine a diversi seminari, due convegni di studio dedicati alle ricerche artistiche che il PAV avrebbe poi fatto proprie, la pubblicazione di due testi, oltre alla raccolta del materiale di documentazione e l'attivazione di programmi rivolti al pubblico. La nascita del PAV marca fin da subito la particolare scelta metodologica di condivisione di saperi, esperienze e riflessioni, che ne denotano il carattere collettivo.

Il progetto del 'contenitore' del PAV vede una svolta decisiva nel 2004, anno in cui viene decisa la collocazione finale del parco, grazie all'impegno di Gianluca Cosmacini per il progetto architettonico e la consulenza di Alessandro Fassi per la volontà di creare una struttura semi-ipogea, reversibile e allo stesso tempo flessibile per adattarsi alle esigenze museali.

Nei primi mesi del 2005, in una finestra di apertura della città verso le grandi opere avvenuta anche in occasione delle Olimpiadi Invernali Torino 2006, viene deliberata dalla Città di Torino l'approvazione del progetto preliminare del PAV, a cui è seguito il *master plan* e l'elaborazione dei contenuti fino a gennaio 2006. Come area da destinare al progetto

⁹⁰ Brombin O., *Movimenti di un excursus generativo*, in Cravero C. (a cura di), *Ecosoft art. Un parco in movimento*, Biella, Eventi & Progetti, 2008, pp. 13-15.

è scelta l'area un tempo occupata dalla FRAMTEK in via Giordano Bruno, fabbrica che si occupava di produrre molle per la vicina FIAT.

L'Associazione culturale Parco Arte Vivente nel frattempo si riunisce nella prima sede temporanea presso la British Columbia House, chiamata anche Casa Canada in piazzale Valdo Fusi e nel 2005 organizza il convegno *Il loisir dei parchi urbani* (2003), seguito nel 2006 dal meeting *Il museo nella natura, architettura verde, arte, scienze della vita*. In quest'occasione viene presentata l'anteprima del primo modulo, *Rilievi di Natura*, dell'opera *Bioma* di Piero Gilardi, percorso interattivo realizzato che verrà realizzato nel progetto definitivo del PAV.

Nel luglio 2006 viene inaugurata l'opera *Trèfle*, di Dominique Gonzales-Foerster, la prima opera realizzata nel parco, avanguardia artistica di quello che sarebbe stato il futuro dell'area. In seguito all'inaugurazione, dal 22 settembre al 6 ottobre dello stesso anno, viene organizzato sotto la guida di Tea Taramino Nuovi Orizzonti Urbani, evento che vedeva succedersi momenti dedicati al teatro, alla musica e alla scoperta esperienziale dell'opera *Trèfle* attraverso visite laboratoriali. A cavallo tra il 2006 e 2007 si progetta PAV PREVIEW⁹¹, una programma di esposizioni, laboratori e incontri con gli artisti per dare la possibilità ai cittadini di entrare in contatto con la realtà nascente del futuro parco. Si susseguono esposizioni temporanee dei moduli di *Bioma* di Piero Gilardi esposti a turno presso la sede temporanea dell'AcPAV Casa Canada, affiancate da laboratori progettati partendo dalla suggestione delle opere prima osservate durante le visite guidate; esplorazioni di *Trèfle* nella futura sede di via Giordano Bruno; workshop condotti da artisti dedicati in particolare al pubblico adulto; e eventi pubblici come l'installazione nel Piazzale Valdo Fusi di *Immigation*, opera di arte ecologica di Francesco Mariotti, che intende creare un habitat biologico adatto alla rinascita della popolazione di lucciole nel tessuto urbano. In forma di anteprima dell'opera di Mariotti prende forma *Giardino Ibrido* e *Glow Up!*, il progetto formativo continuo che intende mappare costantemente la presenza delle lucciole sul territorio cittadino, in collaborazione con il biologo Giuseppe Camerini.

⁹¹ Il programma è reperibile online all'indirizzo:

<http://parcoartevivente.it/wp-content/uploads/2016/02/PAVpreview2007.pdf> (consultato il 31 luglio 2019).

A testimonianza dell'intento che ha animato i creatori del parco nell'unire arte contemporanea e esperienza diretta da parte del pubblico è esemplare il workshop *Colonizzazione_01: azione collettiva di vita e lavoro in uno spazio interstiziale*, a cura di Andrea Caretto e Raffaella Spagna⁹², realizzato il 14 - 16 e 20 dicembre 2006 all'interno del cantiere del PAV. Ancora prima dell'inaugurazione del centro sperimentale d'arte contemporanea (la costruzione della collina semi-ipogea e dei lavori al parco vengono ultimati solo nel 2008), Piero Gilardi, aveva già invitato il duo torinese a coinvolgere un gruppo di persone nella «realizzazione comune di un progetto artistico a carattere collettivo»⁹³. Quest'intento dimostra come a muovere le azioni che hanno in seguito portato allo sviluppo del PAV com'è ora, sia sempre stata la volontà di lavorare sulla partecipazione del pubblico. L'attività ideata e realizzata da Caretto | Spagna si è svolta tra le macerie dell'area dell'ex-FRAMTEK, dove di lì a qualche anno sarebbe stata costruita l'edificio interno del PAV. Nell'area ex industriale, infatti, era presente solamente *Trèfle*, opera ambientale di Dominique Gonzalez-Foerster, datata 2006. I due artisti, assieme ai partecipanti del workshop, infatti, hanno sperimentato la vita in quella regione ostile. Nonostante il clima rigido, il gruppo di persone ha cercato, in tale disastro tanto visivo quanto fisico, un qualcosa che potesse essere confortevole, per costruire una forma di relazione all'interno di quello spazio degradato.

Raffaella Spagna in occasione della presentazione del progetto durante il Convegno internazionale di studi dal titolo *Dalla Land Art alla Bioarte* che ha avuto luogo il 20 gennaio 2007 a Torino afferma: «Ci siamo inseriti in quella parte dell'Art Program che intende portare avanti una ricerca artistica mantenendosi in continua relazione con il pubblico. Abbiamo dato vita a [...] un bagaglio di relazioni che sono e saranno parte integrante del progetto del parco»⁹⁴.

⁹² Andrea Caretto (Torino, 1970) si forma presso la Facoltà di Scienze Naturali dell'Università di Torino presentando una tesi in museologia scientifica mentre Raffaella Spagna (Rivoli, 1967) è laureata in Architettura presso la facoltà di Architettura del Politecnico di Torino con un elaborato finale sull'Architettura del paesaggio e l'arte dei giardini. Lavorano insieme dal 2002. Le loro opere sono sempre il risultato di "processi relazionali" siano essi installazioni, azioni collettive, performance o sculture, nel senso che stabiliscono una connessione sia con i materiali (organici o inorganici) che utilizzano che con l'ambiente in cui si trovano a lavorare. Hanno esposto in istituzioni pubbliche e private nazionali e internazionali. Lavorano e vivono a Cambiano (Torino). Fonte: <https://www.esculenta.org/>, consultato il 30 maggio 2019.

⁹³ Mulatero I., *Dalla Land Art alla Bioarte*, op. cit., p. 79.

⁹⁴ *Ibid.* p. 86.

Il fatto che un evento come *Colonizzazione_01*, sia stato realizzato prima ancora che il museo prendesse forma, ha permesso ai suoi ideatori di ampliare le riflessioni su quello che sarebbe stato il risultato finale, andando ad arricchire di nuovi orizzonti la discussione progettuale.



Figura 28 Raffaella Spagna e Andrea Caretto seduti sulle macerie dell'area EX-FRAMTEK durante il *Workshop_01 Colonizzazione_01: azione collettiva di vita e lavoro in uno spazio interstiziale*, Torino, 2006.



Figura 29 Costruzione collettiva del rifugio per la notte durante il *Workshop_01 Colonizzazione_01: azione collettiva di vita e lavoro in uno spazio interstiziale* a cura di Andrea Caretto | Raffaella Spagna, 14 – 16 – 20 dicembre 2006, Parco Arte Vivente, Torino.

A inizio 2007 viene organizzato il convegno di respiro internazionale *Dalla Land Art alla Bioarte*. È questo un momento di ricerca sui temi dell'Arte del Vivente, i cui risultati sono raccolti nel testo omonimo a cura di Ivana Multero⁹⁵.

Ormai prossima all'apertura del parco, l'associazione progetta nel 2008 PAV PRELUDE⁹⁶, il programma educativo e formativo che comprende le attività da aprile a dicembre del 2008 realizzate nella sede temporanea data in concessione dal Comune di Torino preso l'ex Villaggio Olimpico in via Giordano Bruno 181. Anche in questo caso l'offerta è ricca di stimoli di approfondimento sulle tematiche dell'Arte del Vivente con conferenze, laboratori per le scuole, workshop con gli artisti e l'esposizione *Time Line*.

Con la direzione artistica di Piero Gilardi e Nicolas Bourriaud, il centro d'arte contemporanea verrà inaugurato il 1° novembre 2008, nella sua sede definitiva in via Giordano Bruno 31. Queste le parole del co-direttore artistico al momento dell'apertura: «Il PAV darà vita a esposizioni temporanee di artisti internazionali che verranno invitati in base al loro progetto di ricerca nei campi dell'ecologia o del sociale, vale a dire del “vivente”. Non si tratta di limitare la programmazione all'utilizzo di elementi viventi o naturali, ma di concepire il PAV come punto di aggregazione delle energie artistiche rivolte a trasformare la società umana e come luogo di incontro – in senso generale – delle pratiche di innovazione dell'arte contemporanea»⁹⁷.

Le vicende che hanno preceduto l'inaugurazione del PAV (Preludi), assieme agli sguardi sul presente (Arrivi) e gli intenti per il futuro (Visioni) sono stati documentati nell'esposizione *Ecosoft art. Un parco in movimento*, curata da Claudio Cravero⁹⁸. Divisa in tre sezioni, *Preludi*, *Arrivi* e *Visioni*, l'esposizione presenta i tre atti che scandiscono la narrazione della nascita del PAV. In questo momento si intende riflettere su quali sono state le strade percorse fino a quel momento, sui risultati già raggiunti e sulle prospettive per il futuro.

⁹⁵ Multero I. (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*. Atti del convegno internazionale di studi 20 gennaio 2007, Torino, Hopefulmonster, 2007.

⁹⁶ Programma reperibile online all'indirizzo:

http://parcoartevivente.it/wpcontent/uploads/2016/02/2008_low.pdf (consultato il 31 luglio 2019).

⁹⁷ Dichiarazione tratta dalla presentazione di PAV PRELUDE reperibile a:

http://parcoartevivente.it/wpcontent/uploads/2016/02/2008_low.pdf (consultato il 31 luglio 2019).

⁹⁸ Cravero C. (a cura di), *Ecosoft art. Un parco in movimento*, Biella, Eventi & Progetti, 2008.

2.1.3 La struttura

La nascita del PAV si colloca in un momento storico particolare, l'inizio del XXI secolo, in cui in maniera sempre più significativa si fa strada una nuova consapevolezza articolata e complessa nei confronti dell'ambiente. Grazie agli incroci di discipline si sono generati veri prestiti di saperi come nel caso dello scambio tra architettura, arte, biologia e ecologia che, nel loro insieme, sono state considerate per la progettazione del PAV.

Il PAV, centro sperimentale d'arte contemporanea, a Torino si trova in via Giordano Bruno, riqualificando lo spazio di un'area industriale dismessa dove fino agli anni Novanta venivano prodotti pezzi di ricambio per automobili dall'industria metalmeccanica FRAMTEK, demolita nel 2003.

I progettisti, nel momento in cui la zona viene destinata ad essere la futura sede del PAV, si trovano di fronte a un 'terreno in transito',⁹⁹ un Terzo Paesaggio, concetto coniato da Gilles Clément nel suo testo teorico *Manifesto del Terzo Paesaggio*¹⁰⁰. Con Terzo Paesaggio si intende un « frammento indeciso del Giardino planetario (una rappresentazione del pianeta come giardino), ed è costituito dall'insieme dei luoghi abbandonati dall'uomo. Questi margini raccolgono una diversità biologica che non è a tutt'oggi rubricata come ricchezza»¹⁰¹. Il Terzo Paesaggio può avere tre diverse origini, da cui derivano tre caratteri peculiari: gli *insiemi primari* sono spazi mai sottoposti a sfruttamento e hanno un aspetto unitario e generalmente forte come prati alpini o tundre; le *riserve* sono insiemi protetti dall'attività umana, in seguito a una decisione volontaria ad esempio di preservare una diversità in pericolo o sacra; infine i *residui* derivano dall'abbandono di un'attività antropica e sono caratterizzati da un forte dinamismo per cui le piante pioniere prendono velocemente possesso dello spazio per poi scomparire a favore di piante più stabili¹⁰². Nel caso dell'area dell'ex-FRAMTEK si tratta di un luogo 'residuo'. In questo spazio sospeso nel tempo si assiste infatti alla crescita pionieristica di specie vegetali, che hanno occupato l'area in attesa di essere trasformata. Tale

⁹⁹ Cosmacini G., *Un parco in movimento*, in Mulatero I., *Dalla Land art alla Bioarte*, op. cit., pp. 35-47.

¹⁰⁰ Clément G., *Manifesto del Terzo Paesaggio*, (prima ed. Parigi, Sujet/Objet, 2004), tr. it. De Pieri F., Lucchesini G., Macerata, Quodlibet, 2005.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 23-28.

trasformazione avverrà di fatto con la realizzazione del Parco Arte Vivente, nella misura in cui questo nuovo impiego dello spazio avrebbe tenuto conto della necessità di tutelare e anzi favorire la biodiversità che spontaneamente aveva preso possesso dell'area dismessa.



Figura 30 Una delle entrate alla struttura interna dal parco. Parco Arte Vivente, Torino.

Lo spazio del PAV è occupato prevalentemente dal parco pianeggiante esterno, privo di percorsi tracciati, ma le attività di segreteria, lo spazio dedicato ai laboratori e alle mostre temporanee così come *Bioma* di Piero Gilardi si trovano nella bioarchitettura progettata da Gianluca Cosmacini e Alessandro Fassi.

L'edificio semi-ipogeo riflette una connessione con il sottosuolo ed è stato realizzato con riporti di terreno, modellati in modo da formare una collina sulla cui sommità si trova un tetto verde – dove ora è visitabile l'opera *Jardin Mandala* di Gilles Clément (cfr. *infra* 2.2.3) – da cui si gode di una visuale diversa delle opere del parco. Per accedere all'interno della

collina si passa attraverso una costruzione di vetro oppure da quattro varchi ricavati ai lati. È stato inoltre deciso di creare una costruzione “reversibile”, in quanto i materiali utilizzati implicano un basso impatto ambientale tanto in fase di costruzione quanto in una ipotetica demolizione e ricostruzione del sito¹⁰³. La modellazione del terreno oltre a integrare l’architettura con il paesaggio del parco, ha come effetto una sensibile riduzione delle superfici esposte agli agenti climatici, con la conseguente riduzione delle dispersioni termiche¹⁰⁴.

La pianta è una ‘cellula’ circolare ottagonale articolata attorno a una corte centrale. Un lato della cellula è costituito dalla cosiddetta ‘serra’. L’edificio con pareti in vetro funge da ingresso e spazio per le esposizioni temporanee, oltre a connettere la piazza antistante alla corte interna. Rispettivamente a destra e sinistra della serra, negli altri lati della cellula si trovano a destra gli uffici, e a sinistra il laboratorio destinato alle Attività Educative e Formative. I restanti lati dell’edificio ospitano il percorso interattivo diviso in sei moduli *Bioma* di Piero Gilardi.

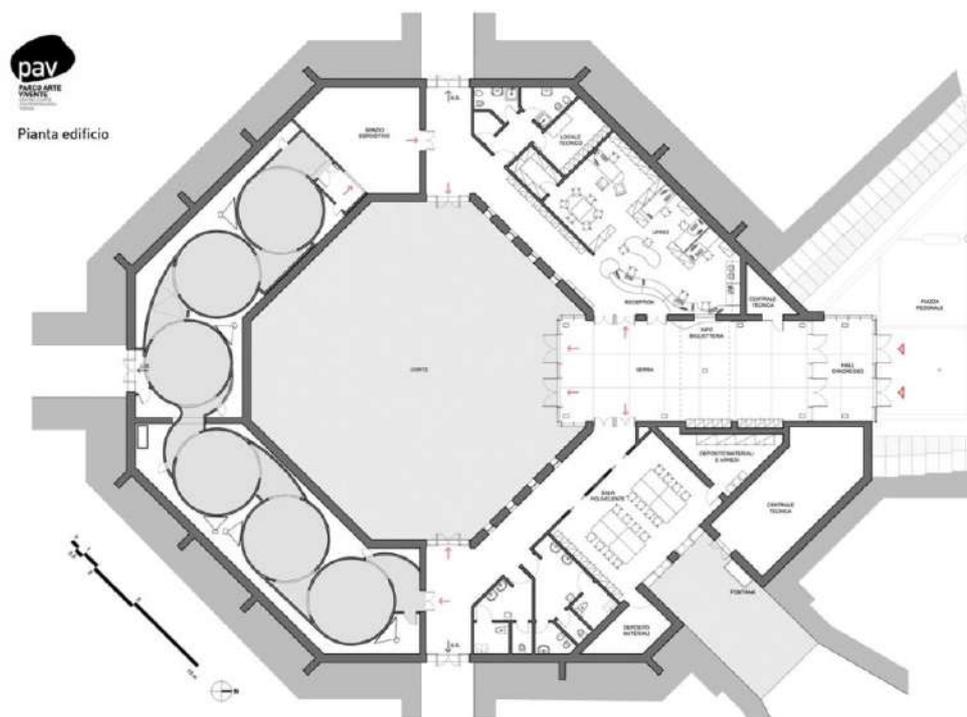


Figura 31 Pianta dell’edificio semi-ipogeo del PAV.

¹⁰³ Bourriaud N., *Village Green*, scheda del progetto, archivio PAV.

¹⁰⁴ Cosmacini G., *Un parco in movimento*, in Mulatiero I., *Dalla Land Art alla Bioarte*, op. cit., p. 41.

2.1.4 Arte Povera e istituzioni pubbliche: un confronto

La città di Torino, con un processo comune a molte grandi città nel mondo, passati gli immediati effetti di un boom economico (nel caso dell'Italia furono gli anni Sessanta) è stata investita dai processi di deindustrializzazione, trovandosi nel giro di poco tempo con grandi aree ex industriali ormai dismesse. Se utilizzate convenientemente, esse rappresentano un enorme potenziale per lo spazio urbano in fase di riassetamento dopo i cambiamenti sociali avvenuti in fase di forte crescita. In questo contesto la cultura si propone come destinatario privilegiato degli spazi liberati, in quanto vettore di innovazione e risposta al bisogno della collettività di accesso al sapere¹⁰⁵. Con tali premesse, alcuni artisti hanno messo in gioco le proprie riflessioni per la creazione di progetti che si inserissero nel nuovo panorama cittadino. Così è stato per Piero Gilardi e il suo Parco Arte Vivente, come illustrato finora. Nel caso di Gilardi le suggestioni da cui nasce l'idea del PAV precedono di molto la sua effettiva istituzione.

L'idea di condivisione dell'esperienza artistica, di arte che si impegna nel sociale creando un'interazione fruttuosa con gli altri soggetti nasce anche dalla vicinanza di Gilardi all'Arte Povera. Infatti, essa si forma nel contesto di un movimento artistico con una forte connotazione politica, dove gli artisti che vi prendono parte sono fortemente motivati a negare il carattere di merce dell'opera, del sistema dell'arte e tentano di creare un'esperienza artistica quotidiana, esperibile anche nello spazio del sociale¹⁰⁶.

Gilardi non è stato il solo che, sulla scia della rivoluzione artistica dell'Arte Povera, ha scelto di aprire la sua esperienza alla collettività, creando uno spazio di condivisione delle ricerche artistiche su temi ambientali, relazionali e dell'arte contemporanea. È stato questo il caso di Michelangelo Pistoletto, dal cui lavoro è nata la Cittadellarte a Biella.

Ciò che accomuna tutte le due esperienze è il loro punto di partenza: un'artista che ha partecipato alle riflessioni poveriste del gruppo torinese e ne ha reso concreto l'ideale di condivisione pubblica della creazione artistica. L'Arte Povera, infatti, sceglie un

¹⁰⁵ Bioma. *Pensieri creazioni progetti per un Parco d'Arte Vivente*, Torino, AcPAV/Pea/Gribaudo, 2005, p. 37.

¹⁰⁶ Vagheggi P., *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Milano, Skira, 2006, pp. 99-101.

modo di fare arte che entra nel mondo dell'esperienzialità collettiva. La produzione creativa smette di essere un privilegio di pochi e avviene nello spazio di tutti. È una chiara provocazione contro la realtà contemporanea egocentrica e intende portare lo spettatore a riconsiderare la propria quotidianità, cogliendo una dimensione nascosta e inedita dei gesti e delle cose¹⁰⁷.



Figura 32 Fondazione Pistoletto, Cittadellarte, Biella.

In una conversazione con Paolo Vagheggi, è lo stesso Gilardi a riconoscere che lui e Pistoletto, tra gli esponenti del movimento torinese, scelsero la strada del sociale, mentre gli altri «preferirono proseguire con la poetica dell'Arte Povera»¹⁰⁸. Nel 1998, infatti, Pistoletto fonda a Biella in un'ex manifattura della lana, la Cittadellarte, un grande laboratorio in cui propone una nuova interpretazione del ruolo dell'artista: quello di porre l'arte in diretta comunicazione con tutti gli ambiti dell'attività umana che formano la società.

L'arte è al centro dell'attività del borgo in cui vive Cittadellarte. Divisa in *Uffizi*, ognuno di essi si occupa di temi particolari, come un insieme di nuclei che lavora per lo stesso obiettivo: la trasformazione sociale responsabile¹⁰⁹. Essi sono dedicati all'arte, alla

¹⁰⁷ Vergine L., *Parole sull'arte 1965-2007*, a cura di Pino A., Milano, Il Saggiatore, 2008.

¹⁰⁸ Vagheggi P., *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, op. cit., p. 100.

¹⁰⁹ Pistoletto M., *Cittadellarte e i suoi Uffizi*, 2002. Testo redatto dall'artista stesso, reperibile a: <http://www.pistoletto.it/it/crono23.htm>, consultato il 10 settembre 2019.

politica, all'economia, all'educazione, alla produzione, alla comunicazione, al lavoro e alla religione. Come accade per il PAV, la Cittadellarte organizza rassegne espositive, eventi pubblici e la sua particolarità in ambito educativo è quella di aver creato UNIDEE – Università delle Idee, una residenza per artisti internazionali fondata nel 1999.

Prendendo in considerazione soprattutto l'ambito educativo la differenza sostanziale tra la Cittadellarte e il Parco Arte Vivente fondato da Gilardi è che quest'ultimo promuove un rapporto costante con il pubblico, con i programmi annuali delle Attività Educative e Formative che mirano a coinvolgere tanto le scuole quanto chiunque voglia approcciarsi a un tipo di educazione permanente (*longlife learning*). Questo è realizzato attraverso il contatto diretto tanto con le opere e il parco del PAV, quanto direttamente con gli artisti, aspetto pionieristico nel settore. La Cittadellarte, invece, lavora su una scala più ampia, con progetti anche a livello internazionale e prolungati nel tempo, mentre nel caso del PAV si tratta di un impegno quotidiano nella costruzione di un rapporto di fiducia con il quartiere e la città in cui si trova.

2.2 La relazione tra uomo, natura e tecnologia nelle opere del Parco Arte Vivente

Il Parco Arte Vivente si occupa di indagare, esporre e diffondere le più moderne ricerche nell'ambito dell'Arte del Vivente, in tutte le sue forme. Dal punto di vista museologico, esso si colloca dopo il momento di esplosione della concezione elitaria di museo tradizionale, prendendo tuttavia ispirazione dalla tradizione dei parchi e dei giardini d'arte. Quello che lo differenzia dalle forme più canoniche di parco artistico è che il PAV non nasce da una collezione da conservare, ma possiede piuttosto un territorio naturale disseminato di installazioni di Arte del Vivente, che proprio per definizione sono in continuo movimento e necessitano perciò di un costante lavoro di giardinaggio e animazione¹¹⁰.

Gli artisti che collaborano con il PAV realizzano opere *site specific*, che dialogano con l'ambiente in cui sono inserite, sono invitati a interagire con il pubblico, sia coinvolgendolo nelle attività di workshop organizzate dal centro che nell'attivazione delle opere stesse.

Lo staff del PAV, inoltre, si occupa di curare delle mostre temporanee negli spazi interni dell'edificio al centro del parco. Si tratta di momenti di approfondimento sui temi dell'Arte del Vivente, declinata anche nella sua accezione ecologica e di resilienza rispetto alle situazioni ambientali critiche del contesto contemporaneo. Questo permette di ampliare gli orizzonti di scoperta della natura aperti dal PAV. Annualmente vengono identificati temi generali da sviluppare con programmi di ricerca svolti attraverso seminari, percorsi di formazione, esposizioni temporanee e le attività rivolte al pubblico curate dalle Attività Educative e Formative.

Inizialmente i temi trattati vertevano sulla Bioarte intesa come concetti del vivente – e quindi della biologia – e dell'ambiente elaborati attraverso il linguaggio artistico. Andando avanti con gli anni, il focus delle esposizioni realizzate al PAV si è spostato su ricerche

¹¹⁰ Gilardi P., *Trent'anni d'attivismo ecologista: dalle animazioni politiche al Parco d'arte Vivente*, in Palopoli A. (a cura di), *Nature Forever*. Piero Gilardi, catalogo della mostra curata da Hanru H., Pietromarchi P., Scotini M., MAXXI, 13 aprile -19 ottobre 2017, Macerata, Quodlibet, 2017, pp.90-111.

artistiche le cui produzioni mettono in relazione gli artisti del vivente con il dibattito ecologico internazionale¹¹¹.

2.2.1 Arte del Vivente

*Ci rifiutiamo di pensare che scienza e arte siano due fatti distinti. Che cioè i gesti compiuti da una delle due attività possano non appartenere anche all'altra*¹¹².

Lucio Fontana, 1946

Nelle riflessioni artistiche che prendono vita al centro sperimentale di arte contemporanea nel quadro del lavoro dell'Art Program¹¹³, troviamo artisti appartenenti a quelle forme d'arte incentrate sull'argomento critico delle relazioni tra scienza, arte, tecnologie, ambiente e società. Il contributo di tale arte ha approfondito la conoscenza del pubblico riguardo alla dimensione organica, alla biologia, alla situazione ambientale e, più in generale alle "discipline del vivente"¹¹⁴.

Il lavoro in ambito di ricerca artistica del Parco Arte Vivente fa riferimento a un concetto di Arte del Vivente, o Bioarte, molto ampio, polisemico, che vede al suo interno diverse esperienze artistiche che si occupano, con modalità e approcci anche molto distanti, di tutto ciò che è considerato 'vivente' e quindi avente un ciclo vitale. La materia naturale è in costante movimento, di conseguenza lo sono le attività artistiche che la pongono al centro della loro riflessione, per questo è inverosimile pensare di trovare una definizione univoca e universale, poiché comprende infinite declinazioni. Questo spiega perché questo tipo di corrente artistica, come sostenuto da Pier Luigi Cappucci, vive da

¹¹¹ *Ibid.* p. 104.

¹¹² Lucio Fontana, 1946, in Periosino M. (a cura di), *Effetto terra*, Milano, Johan&Levi, 2010.

¹¹³ L'Art Program, diretto da Piero Gilardi, consiste nella progettazione di interventi da parte di artisti contemporanei italiani e stranieri. Questi arricchiscono la collezione del PAV con opere e installazioni permanenti e temporanee pensate sia per gli spazi esterni che interni del Centro sperimentale. Fonte: <http://parcoartevivente.it/>, consultato il 30 maggio 2019.

¹¹⁴ Hauser J. (a cura di), *Art Biotech*, op. cit., p. 9.

sempre un problema tassonomico. Infatti, molti fattori sia estetici che ambientali determinano quest'arte che si sottrae a una chiara definizione¹¹⁵. Sarebbe quindi necessario identificarli uno ad uno per poi trarne una regola generale, cosa al momento poco realistica e in ogni caso non scientificamente esaustiva, considerato il continuo sviluppo a cui sta andando incontro tale ricerca artistica. Tuttavia, per necessità di comprensione, le principali forme di arte che vengono indagate al PAV inserite nel contesto della Bioarte, sono l'Arte ecologica, la Biotech art e l'Arte transgenica.

L'Arte del Vivente si sviluppa nel particolare contesto storico degli ultimi vent'anni, dove è sempre più forte la questione del riequilibrio tra uomo e ambiente, ma affonda le sue radici in esperienze passate che hanno avuto come oggetto di studio la natura. Questa tendenza infatti, trae le sue origini dalle ricerche compiute dalla Land Art e dall'Art in Nature negli anni Sessanta, quando la natura, rompendo il limite della cornice e uscendo dal quadro, smette di essere osservata e diventa agita.

Nonostante questo, non si può parlare di una piena identità tra Arte del Vivente e le altre due forme artistiche storicamente precedenti. Una delle grandi differenze è costituita dal modo in cui gli artisti manipolano i materiali¹¹⁶. Nella Land Art, infatti, la natura è utilizzata come strumento di lavoro per la realizzazione di opere di grandi dimensioni, che si inseriscono nel paesaggio e lo modificano. Essa non tenta di imporsi sul paesaggio, ma piuttosto di portare la natura dentro l'arte e le sue tecniche. La terra, la sabbia, le rocce, nella dimensione di parti di paesaggio vengono scolpite, modellate, ricomposte dagli artisti per fare arte. Nell'Arte del Vivente, invece, è l'arte ad entrare nella natura e nella scienza. La materia naturale è considerata per le sue caratteristiche biologiche. Esse permettono infatti all'artista di agire sulla forma e la composizione iniziali con trasformazioni che le superano, cambiandone la composizione, la forma o il colore. L'oggetto di partenza non sarà più lo stesso in seguito all'azione dell'artista che ne ha mutato la composizione biologica.

Un altro tratto distintivo tra Land Art e Arte del Vivente è che la prima, tratto in comune con l'Arte Povera, si oppone alla mercificazione dell'opera. Gli artisti rifiutano la tendenza che porta a produrre opere d'arte solamente in un'ottica di guadagno, la

¹¹⁵ Hauser J., *La biotecnologia nell'arte. Incubo dei tassonomi*, in Hauser J. (a cura di), *Art Biotech*, op. cit.

¹¹⁶ Bec L., *Per una Ipozoologia*, in Mulatiero I., *Dalla Land Art alla Bioarte*, op.cit., p. 101.

mercificazione dell'arte che ne snatura l'essenza. Le opere di Land Art sono impossibili da collezionare, nella misura in cui sono liberamente visibili da chiunque desideri visitarle. Esse infatti non si trovano confinate all'interno di edifici preposti all'esposizione di opere d'arte, ma sono realizzate all'aperto, in grandi siti naturali. Al contrario l'Arte del Vivente è concepita per essere presentata nei luoghi dell'arte: esposizioni internazionali, fiere d'arte, musei e collezioni private.

Nel caso della Biotech art e dell'Arte transgenica per raggiungere il loro obiettivo, gli artisti si appropriano di stilemi e concetti derivati dalle scienze e dalle tecnologie, accanto anche a una dimensione operativa con esperimenti realizzati in laboratorio e poi esposti nei luoghi tradizionali dell'arte, dalle collezioni private, alle gallerie fino ad arrivare alle più importanti rassegne d'arte internazionali.

È piuttosto comune che queste arti vengano confuse con le forme artistiche derivate dalle tecnologie informatiche e telematiche, della robotica, della “vita artificiale” e delle loro applicazioni, di cui è un esempio l'opera *Bioma* di Piero Gilardi installata al PAV. Ciò avviene per ragioni di tipo storico. La Biotech art e l'Arte transgenica infatti sembrerebbero essere una naturale continuazione della tendenza alla dematerializzazione dell'opera d'arte passando per il movimento Fluxus e l'arte concettuale della fine del XX secolo per arrivare all'era digitale. Da sempre l'arte si lascia ispirare dalle tecnologie del suo tempo e verso la fine degli anni Novanta questo si è concretizzato con la ricezione di concetti biologici e la loro restituzione estetica con opere legate all'intelligenza artificiale, alle telecomunicazioni e dei New Media.

La Bioarte, invece, termine che comprende Arte ecologica, Arte biotecnologica, Arte genetica e Arte transgenica (vedi Grafico Fig.), si differenzia dalle forme di arte legate all'informatica e delle tecnologie digitali – così come si differenzia anche da tutti gli altri tipi di arte esistenti finora – per un motivo fondamentale: queste ultime, pur trattando questioni legate al vivente, si limitano a *rappresentarle* mediante immagini, metafore e simulazioni informatiche spesso immateriali; le forme di Arte del Vivente, invece, *presentano* gli stessi concetti “mediante la stessa materia in cui essi agiscono [...] la materia del vivente”¹¹⁷. Ciò significa che l'opera corrisponde con la vita stessa, essa è fatta di natura, si sviluppa seguendo le stesse regole biologiche dei materiali di cui è composta.

¹¹⁷ Hauser J. (a cura di), *Art Biotech*, op. cit., p. 10.

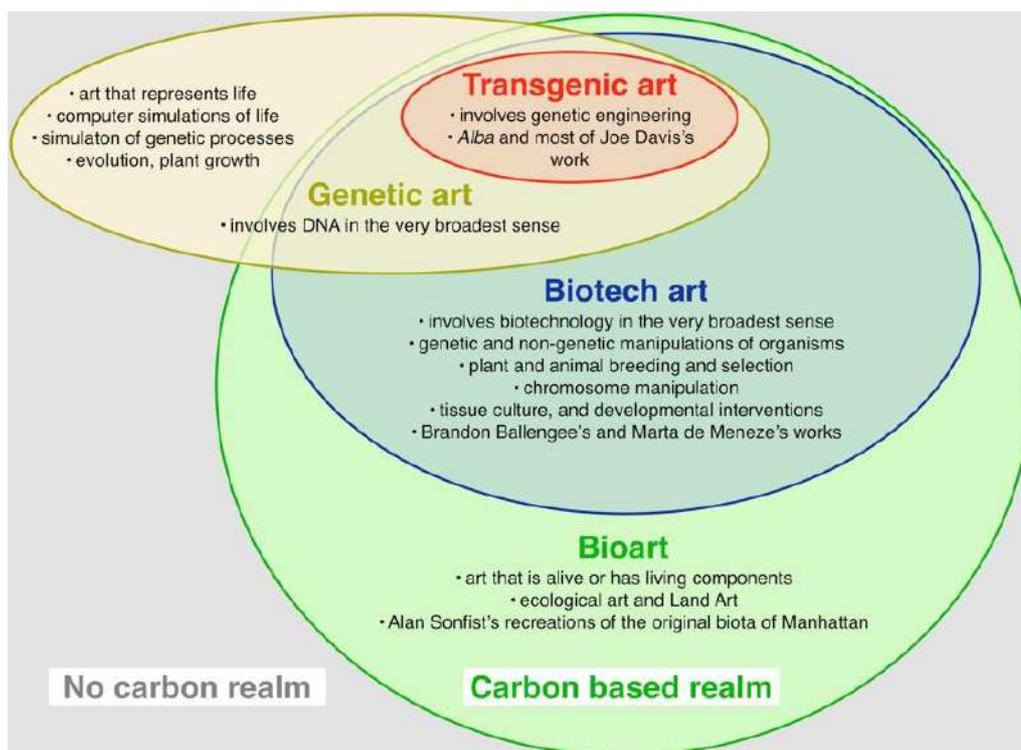


Figura 33 Cappucci P.L., *Grafico sulle relazioni tra forme espressive*, 2007.

Un efficace paragone tra presenza reale e rappresentazione di significato può essere quello con la performance: se l'attore teatrale impersonifica metaforicamente un ruolo, il performer usa il proprio corpo, la propria identità per realizzare l'opera, che utilizza come materiale il corpo in movimento. Allo stesso modo il pubblico della Bioarte si trova davanti a un processo biologico messo in mostra direttamente sulla materia originale e non più una rappresentazione immateriale o metaforica.

Quando biologia e tecnologia possono costituire dei mezzi utili a riequilibrare la relazione tra uomo e natura, è conseguenza quasi diretta che questo porti a una riflessione su alcune pratiche e poetiche legate alla vita sociale contemporanea. Tali tematiche spesso portano alla formulazione di interrogativi sulla posizione che occupiamo nel mondo e sulle responsabilità che abbiamo nei confronti dell'ambiente inteso come habitat in cui viviamo e organismi che lo popolano. Gli artisti dell'Arte del Vivente che si occupano del rapporto tra natura e cultura, spesso hanno l'intento di generare nello spettatore ulteriori domande, nate dalla varietà di sguardi e visioni che portano con i loro punti di vista inediti su situazioni di crisi, diverse da quella che comunemente viene definita 'normalità', piuttosto che confezionare risposte standardizzate e impersonali.

L'attività di ricerca artistica del PAV, fin dai suoi inizi, si concentra, oltre al rapporto tra arte-scienza e biotecnologie, anche su quello tra arte-paesaggio-natura e cultura. L'arte, infatti, può incrementare la diffusione nelle coscienze individuali di una nuova grammatica del vivere, in modo da esaurire la sete del consumismo. In questo modo si tenta di invitare il pubblico che si avvicina al PAV a rivolgere più attenzione alla propria coscienza ecologica.

Fin dagli anni Sessanta, quando l'arte ha cessato di essere mero mezzo per produttore di icone e ha assunto forme più legate alla vita essa ha cercato di riequilibrare il rapporto divenuto critico tra individuo e ambiente naturale¹¹⁸. Il significato dell'arte si sarebbe concretizzato, da quel momento, come espressione di relazioni, interazioni umane, che viste su un piano simbolico avrebbero dato vita a esperienze artistiche inedite. Tra di esse si inserisce l'arte ecologica, che presenta situazioni di crisi ambientale su scala mondiale. L'intento è quello di contribuire alla diffusione delle informazioni, elemento cruciale per tentare di invertire una rotta che si sta rivelando distruttiva per l'uomo.

La metodologia di lavoro del PAV intende condurre i visitatori alla scoperta di paesaggi diversi, con atti di militanza politica e soprattutto biopolitica. Le scoperte scientifiche indagate dalle forme d'arte sopra descritte aprono la strada a riflessioni sul rapporto dell'uomo con la natura. Si tratta di tecniche di narrazione artistica che raccontano verità antropologiche, in modo che la conoscenza possa portare alla consapevolezza dell'ambiente che abitiamo.

2.2.3 Un parco come mondo¹¹⁹

L'Arte del Vivente, come è stato dimostrato nel paragrafo precedente, è un concetto polisemico, che comprende nella sua definizione di interazione tra arte e natura anche il rapporto dell'uomo con il paesaggio.

¹¹⁸ Bindi G., *Resistenza/Resilienza*, catalogo della mostra, a cura di Gaia Bindi e Piero Gilardi, 21 giugno 2019 – 20 ottobre 2019, Torino, Prinp, 2019.

¹¹⁹ Il titolo del paragrafo è ripreso dal titolo dell'intervento di Piero Gilardi *Un parco come mondo*, in Cravero C. (a cura di), *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, Biella, Eventi & Progetti, 2010.

L'ampia porzione di spazio urbano occupata dal PAV è per gran parte costituita dal parco in esterno, dov'è possibile visitare opere d'arte che dialogano con il paesaggio circostante. Il parco è uno spazio in continuo divenire. Esso, infatti, comprende sia opere permanenti che non, realizzate in occasione delle esposizioni temporanee curate dall'Art Program del PAV. Gli artisti chiamati a presentare le loro ricerche artistiche al centro sperimentale utilizzano lo spazio come un luogo di sperimentazione, tavolozza di idee e sguardi da consegnare ai visitatori. In questo il PAV si differenzia dalle normali attività espositive di un parco d'arte, dove di norma si può immaginare di trovare una serie di opere collocate in uno spazio aperto e naturale¹²⁰. Le installazioni presenti nel parco del PAV, invece, vengono vissute: spesso sono proprio i cittadini ad essere chiamati a realizzarle con gli artisti attraverso le attività di workshop curate dalle Attività Educative e Formative. Esse sono attivate dai laboratori e progetti creati per i pubblici del PAV.

Prima che l'area del PAV venisse bonificata per la costruzione del centro sperimentale – quindi durante gli anni in cui la zona si trovava in una dimensione ‘sospesa’, senza ancora una destinazione d'uso – essa si trovava in stato di abbandono, dove l'unica forma di vita era rappresentata dalle piante cosiddette ‘pioniere’, che durante gli anni si sono impossessata delle rovine, dando origine a un esempio di Terzo Paesaggio, concetto teorizzato da Gilles Clément¹²¹. Il primo intervento voluto dai creatori del PAV in tale area è *Trèfle*, opera ambientale realizzata da Dominique Gonzalez-Foerster, ormai vero e proprio simbolo del centro sperimentale.

Trèfle è stata realizzata nel 2006, precedendo l'inaugurazione ufficiale del centro d'arte avvenuta solo nel 2008, e ha dato di fatto inizio alle attività artistiche e laboratoriali del PAV. L'intervento artistico richiama due ispirazioni architettonico-paesaggistiche, una di carattere antropico e una naturale. Da un lato la particolare struttura scavata nel terreno richiama le chiese copte dell'altipiano della città santa di Lalibela in Etiopia; dall'altro la particolare forma del Gran Canyon scavata nella roccia. La scelta di unire tali suggestioni

¹²⁰ Cravero C. (a cura di), *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, op. cit., p. 10.

¹²¹ Nella sua opera *Manifesto del Terzo Paesaggio* (Macerata, Quodlibet, 2005) Clément teorizza il concetto di Terzo Paesaggio, con cui l'autore indica tutti i luoghi abbandonati dall'uomo: parchi, riserve naturali, le grandi aree disabitate del pianeta, ma anche spazi più piccoli e diffusi, quasi invisibili come le aree dismesse dove crescono rovi e sterpaglie. Essi sono spazi diversi tra loro, ma ciò che li accomuna è l'assenza di attività umana e la loro utilità fondamentale nel preservare la biodiversità.

nella forma di un quadrifoglio ricorda la pianta a croce greca delle chiese copte e, inoltre, rappresenta un segno beneaugurale, nel momento di nascita del museo.

Il perimetro del quadrifoglio è percorribile, il fossato, che scende partendo dal gambo della pianta, dà origine a un percorso meditativo. Scendendo verso la parte interna dell'opera, si notano i muri a secco sui lati del gambo, fermati da strutture di contenimento. Essi raccontano a loro volta una parte della storia del sito. Infatti, non sono composti solo dal classico ciottolo di fiume decorativo, ma anche con il materiale di recupero della vecchia fabbrica che prima occupava la superficie del PAV. Si mostra così la storia dell'area, e si invita al rimpiego delle componenti edilizie non facilmente smaltibili. Ai lati del fossato, invece, l'erba sulle pareti è stata idroseminata, in modo da permetterle di crescere in orizzontale e favorire la sensazione di “entrare nella natura”.



Figura 34 Veduta area del PAV, in primo piano: Dominique Gonzalez-Foester, *Trèfle*, 2006. Parco Arte Vivente, Torino.



Figura 35 Dominique Gonzalez-Foester, *Trèfle*, 2006, particolare del quadrifoglio. Parco Arte Vivente, Torino.



Figura 36 Dominique Gonzalez-Foester, *Trèfle*, 2006, particolare dell'entrata nella struttura percorribile. Parco Arte Vivente, Torino.

La processualità, caratteristica fondamentale delle opere del PAV, è ben rappresentata in *Pedogenesis* (2009-2010), opera-orto realizzata dal duo torinese Andrea Caretto e Raffaella Spagna in collaborazione con il Parco Arte Vivente nell'ambito di *Village Green*¹²². Fin dalla sua nascita il progetto ha coinvolto il pubblico, durante il *Workshop_05 Ground Level* che ha avuto luogo nel marzo 2009. In tale occasione, i partecipanti si sono occupati di addomesticare il terreno per la coltivazione. I 78 m² destinati al futuro *Orto-Arca* sono stati scavati, allo scopo di «ossigenare la terra compressa e arida»¹²³. Sono stati rimossi i detriti che ancora vi si trovavano – di tipo naturale e antropico – e, infine, la terra è stata ricollocata al suo posto e resa nuovamente fertile attraverso la pratica del sovescio¹²⁴.

In seguito alla sua installazione, la collettività è invitata a 'far vivere' l'opera, che proprio per le sue particolari caratteristiche presuppone l'interazione quotidiana da parte dei cittadini. L'opera-orto, infatti, riflette sul concetto di 'suolo', inteso come spazio per eccellenza su cui si sviluppano le relazioni. Esse sono intese non solo come quelle tra geosfera, idrosfera, e atmosfera, ma anche tra organico e inorganico, che attuano continue trasformazioni reciproche. Infine, di relazione si parla anche tra l'uomo e la terra, che in questo caso sarà quella coltivata¹²⁵. *Pedogenesis* è costituita da due componenti strettamente collegati tra loro: *OrtoArca* e *Trasmutatore di Sostanza Organica*. La prima è una struttura che richiama la forma di una serra agricola ribaltata. L'appezzamento di terreno contenuto tra le sbarre di ferro zincato che compongono la serra-orta è adibito a orto pubblico e area ombreggiata per la sosta. La scultura-composter *Trasmutatore di Sostanza Organica*, ha invece la funzione di mostrare anche visivamente le fasi in cui la terra si converte in hummus, fornendo il concime naturale per l'orto adiacente. Anche i residenti del quartiere del PAV sono stati invitati così a gettare i loro scarti alimentari al centro

¹²² Village Green è il titolo del progetto che, a partire dal 19 giugno 2009, ha visto la creazione di una serie di progetti in esterno del PAV. Di queste, alcune sono ancora visitabili in quanto di carattere permanente, altre invece sono state disallestite finito il periodo di esposizione.

¹²³ Brombin O., *Workshop_05 Ground Level*, in Cravero C. (a cura di), *G.O. – Growing Out. Evoluzione di un parco in movimento*, Biella, Eventi & Progetti, 2009.

¹²⁴ Il sovescio è una pratica utilizzata in agricoltura che consiste nella semina di apposite colture (in questo caso lupino, pisello proteico, veccia e trifoglio pratense) allo scopo di mantenere o aumentare la fertilità del terreno.

¹²⁵ Fonte: <http://www.esculenta.org/ortoarca.htm>, (consultato il 9 agosto 2019).

dell'anello, in modo che l'uomo non sia solamente un “consumatore di suolo” ma anche un “rigeneratore di suolo”.



Figura 37 Andrea Caretto | Raffaella Spagna, *Pedogenesis*, 2009-2010. Parco Arte Vivente, Torino.



Figura 38 Andrea Caretto | Raffaella Spagna, *Pedogenesis*, 2009-2010. Particolare del Trasmutatore di Sostanza Organica. Parco Arte Vivente, Torino.



Figura 39 Workshop_05 *Ground Level*, a cura di Caretto | Spagna e AEF PAV, marzo 2009, Parco Arte Vivente, Torino. In primo piano Raffaella Spagna durante la semina prevista nella pratica del sovescio.



Figura 40 Workshop_05 *Ground Level*, a cura di Caretto | Spagna e AEF PAV, marzo 2009, Parco Arte Vivente, Torino. Pratica di dissodamento del terreno.

Questa, tuttavia, non è l'unica occasione in cui la collettività è invitata a prendere parte alla vita dell'opera. Infatti, l'orto urbano, in una dimensione a metà tra pubblico e privato per volere degli artisti stessi, è dato in gestione ad un cittadino della città di Torino. Questo colloca l'uomo direttamente nel discorso sulla natura e sul vivente, invertendo la tendenza a distruggere o sfruttare senza rispetto il suolo, che in questo caso viene curato e fatto fruttare perché si possa goderne i frutti.

Destinare lo spazio dell'ex-FRAMTEK al progetto del PAV, ha significato per il Comune di Torino, scegliere di, dare la possibilità agli artisti del vivente di realizzare i loro progetti che contribuiscono ad uno sviluppo della biodiversità in città, proprio per la particolare natura delle loro creazioni artistiche che utilizzano come materiale la specie vegetali. Ne è esemplare l'opera *La Folie du PAV* di Emmanuel Louisgrand, che nel 2009 ha creato una struttura vivente in cui una moltitudine di specie vegetali convive in equilibrio. Dal 2011, inoltre, essa ospita delle arnie, inserite nel progetto di apicoltura urbana Urbees. In collaborazione con l'apicoltore Andrea Bajardi viene prodotto il miele del PAV, un miele millefiori la cui analisi permette di avere un costante monitoraggio sulle condizioni ambientali della zona.

La Folie du PAV è un'opera che si colloca a metà tra scultura, architettura e giardino, concepita per essere installata nel parco del PAV per una durata iniziale di due anni. La previsione di realizzare un'opera temporanea è poi mutata nel tempo, infatti, è stata resa permanente ed è tuttora possibile ammirare la struttura in metallo dell'opera che richiama quella di una *folie*, ma in chiave contemporanea¹²⁶. L'intento dell'artista è quello di creare un'installazione che dialoghi con lo spazio, oltre ad offrire allo spettatore lo spettacolo di un'opera che cambia nel tempo. *La Folie du PAV* è composta da due elementi architettonici, oltre alle specie vegetali che le avvolgono, di fatto parte integrante dell'opera-giardino. Il primo consiste nella struttura centrale alta circa otto metri, che richiama un'architettura molto minimalista. Essa è ancorata al terreno senza l'ausilio del cemento, con una scelta evocativa che rimanda alla messa a dimora di un albero. La struttura richiama all'immaginario del cantiere edilizio, un luogo non finito,

¹²⁶ Le *folies* erano particolari costruzioni bizzarre e curiose che nel Settecento ornavano i giardini francesi in stile Rococò. Esse avevano la funzione di stupire gli ospiti dei nobili e aristocratici, che durante le loro passeggiate si imbattevano in questi *amusement* architettonici.

continuamente in divenire, così come lo è l'opera la cui vita è scandita dal susseguirsi delle stagioni. Essa è inoltre realizzata con delle reti metalliche che richiamano quelle normalmente utilizzate per armare il cemento nella fase di costruzione degli edifici. Esse vi conferiscono un aspetto leggero e arioso, che non si impone sul paesaggio, ma lo integra, permettendo all'occhio di attraversarla con lo sguardo. Infine, il colore arancione brillante è dato dall'antiruggine con cui è stata dipinta, prodotto utilizzato come protezione sui metalli prima che questi vengano verniciati con la tonalità definitiva.

Il secondo elemento progettato dall'artista si trova ai piedi della torre. Si tratta di un camminamento rialzato, che divide l'area sottostante alla struttura metallica in quattro aree quadrate che si articolano attorno a un quinto quadrato che corrisponde alla base della torre. Il reticolo geometrico richiama la tradizionale forma dell'*hortus conclusus*¹²⁷, con una citazione della storia dei giardini. Al momento della genesi dell'opera nelle aree quadrate sono state seminate delle specie di piante tintore come calendula, amaranto, reseda e artemis al fine di conoscere la natura del suolo e prepararlo per la stagione successiva. La scelta di avere delle piante di questo tipo come prima semina non è casuale, infatti, la materia estratta dalle specie vegetali un tempo utilizzate come colorante artificiale avrebbe potuto generare situazioni d'incontro, scambio, osservazione e condivisione¹²⁸. In seguito, nel 2010, l'artista, in collaborazione con le AEF del PAV, ha condotto il *Workshop_13/Disegnare il Giardino* nel quale i quindici partecipanti hanno contribuito a realizzare il disegno di un giardino d'artista.

Ad oggi l'opera è molto mutata rispetto al suo aspetto originario. Essa è ornata di roseti e alberi da frutto, e le aree quadrate create dall'incrocio dei camminamenti sono ricche di una moltitudine di diverse specie vegetali. La vegetazione ai piedi dell'opera-giardino è così lussureggiante anche grazie all'azione delle api, che con il loro alacre lavoro di impollinazione contribuiscono alla riproduzione delle specie vegetali, creando così un circolo virtuoso, per cui esse dispongono di più nettare per produrre il loro miele.

¹²⁷ L'*hortus conclusus* è il tipico giardino medievale situato prevalentemente nei monasteri. Piante e fiori del giardino erano destinati tanto ad uno scopo alimentare, curativo, e come *loisir* per i monaci, che potevano odorarne gli aromi, gioire dei colori delle piante e rinfrescarsi alla loro ombra in estate. L'assetto solitamente prevedeva due sentieri che si incrociano al centro, dove solitamente si trovava un albero, un pozzo o una cisterna, che rimandava al Cristo fonte di vita.

¹²⁸ Cravero C. (a cura di), *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, op. cit., pp 42-43.



Figura 41 Emmanuel Louisgrand, *La Folie du PAV*, 2009, Parco Arte Vivente, Torino.



Figura 42 Emmanuel Louisgrand, *La Folie du PAV*, 2009. Particolare dopo l'inserimento delle arnie, Parco Arte Vivente, Torino.



Figura 43 Le arnie del PAV.

Proprio come per la *Folie du PAV* anche *Jardin Mandala*, ha trasformato profondamente la forma del parco, arricchendolo tanto dal punto di vista artistico, quanto da quello della biodiversità. L'intervento artistico di Gilles Clément, nel 2010 ha creato un luogo preposto alla riflessione e giardino di piante pioniere a ricordare le antenate delle specie vegetali del parco. *Jardin Mandala* è il giardino dell'artista-giardiniere francese, realizzato sul tetto pensile dell'edificio semi-ipogeo che ospita le funzioni vitali del PAV. L'opera si adatta perfettamente alla forma ottagonale dell'architettura, e mette in risalto una differente prospettiva da cui si può ammirare il parco. Autore di un importante *corpus* di opere letterarie¹²⁹ – in cui, tra le altre riflessioni, ha teorizzato l'ormai molto conosciuto concetto del Terzo Paesaggio –, Gilles Clément non si è mai definito un artista, preferendo sempre considerarsi come 'giardiniere'. Clément si è tuttavia distinto tra le produzioni dell'arte dei giardini, in quanto la sua ricerca del bello, tutt'altro che dimenticata, non si rifà ai canoni classici riferiti a forma e colore, ma i suoi interventi consistono nella creazione o ripristino dell'armonia ancestrale tra le varie specie vegetali, in cui anche l'uomo vive in equilibrio¹³⁰. Per questo, nel momento in cui implicitamente fa appello a una procedura che richiama quella della creazione di un'opera d'arte, Clément stesso si riconosce come l'autore della sola decisione iniziale, mentre la firma dell'opera andrebbe condivisa con l'ambiente, viste le necessarie trasformazioni che subiscono i materiali viventi utilizzati. Tuttavia, l'attività di Clément presenta notevoli incursioni nel mondo dell'arte figurativa, soprattutto l'utilizzo dello strumento dell'esposizione per raggiungere il pubblico in maniera più capillare, per diffondere il messaggio di una nuova etica ambientale. È questo il caso di *Jardin Mandala*, giardino sostenibile, dal momento che l'installazione, solleva la questione dell'attuale utilizzo poco consapevole delle risorse idriche, infatti, l'autore sceglie di utilizzare specie vegetali che crescono anche nei terreni più aridi come *Stipe* e *Enforbie*, che non necessitano di particolari cure e irrigazione. Il giardino sul tetto del PAV di circa 500mq è ispirato a un Mandala, tradizionali opere create con pigmenti di colore e sabbia dai monaci della religione Buddista. I Mandala sono un preciso lavoro di meditazione e concentrazione che, una volta terminato, viene

¹²⁹ Testi tra cui *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005; Idem, *Il giardiniere planetario*, Milano, 22 Publishing, 2008; Idem, *Breve storia del giardino*, Macerata, Quodlibet, 2012.

¹³⁰ Bindi, G., *Sognare il mondo. Gilles Clément e l'arte*, in Cravero C. (a cura di), *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, op. cit., pp. 64-71.

lasciato all'azione in questo caso distruttiva del vento, simboleggiando l'impermanenza delle cose. Sia per le forme sinuose dei sentieri percorribili che per l'idea che vi sta alla base *Jardin Mandala* ha un forte richiamo con queste opere. Esso è un giardino mutevole, in quanto sfrutta la capacità di movimento che è insita nella natura. Nell'impianto botanico iniziale dell'opera, infatti, viene accettato anche lo sconosciuto, il seme volatile che trova dimora in quella terra, concretizzando il concetto di Terzo Paesaggio.

A completare il giardino, sono stati posti due bassorilievi rappresentanti l'albero e l'erba. Realizzati in cemento, essi sono la trasposizione di due dei sei disegni a carboncino contenuti nell'*Homme symbiotique*, libretto realizzato in occasione della Biennale di Melle nel 2009. I disegni mostrano il quadro politico-sociale attuale, causa del deterioramento ambientale, che è possibile contrastare dando vita a sistemi sociali autonomi basati su scambi virtuosi tanto sociali, quanto materiali con il riciclo, richiamando la pratica dell'erba e l'albero, che ciclicamente restituiscono alla terra quanto prendono. Entrambi rappresentano quindi dei modelli per l'umanità da seguire nella scelta di una sopravvivenza assieme alla natura.

La scelta di creare un'opera totale come il PAV, in una città così fervente sul campo culturale come Torino, si fonda sulla convinzione che lo sviluppo dei valori di comunità (e quindi anche della cura dell'ambiente in cui si vive) contribuisca tanto alla crescita locale del quartiere quanto al benessere generale dei cittadini. A questo aspetto va aggiunta una valenza artistica e di formazione, grazie ai laboratori e i workshop che ne arricchiscono l'offerta per stimolare la creatività e consapevolezza degli spettatori sul luogo in cui vivono¹³¹.

¹³¹ *Bioma. Pensieri creazioni progetti per un Parco d'Arte Vivente*, op. cit., p 39.



Figura 44 Gilles Clément, *Jardin Mandala*, 2010. Parco Arte Vivente, Torino.



Figura 45 Gilles Clément, *Jardin Mandala*, 2010. Parco Arte Vivente, Torino.

2.2.2 Bioma

Come osserva Orietta Brombin,¹³² nel contesto del Parco Arte Vivente ci si può riferire ad un 'bioma' (vedi *Glossario*) secondo due accezioni. La prima è quella che considera tutto l'insieme del parco, le aree interne, la corte e il percorso interattivo come un unico ecosistema vivente. Se intendiamo un bioma come un insieme di diversità ecco che nel caso del PAV si tratta di una coesistenza pacifica e virtuosa tra uomo, arte e natura. Il dato naturale, mediato attraverso il linguaggio artistico viene osservato, curato e valorizzato dalle persone che lavorano in questo micro-universo o che vi entrano in contatto durante particolari eventi. La diversità, a patto che ogni parte si impegni per la propria sopravvivenza e quella collettiva, è da preservare con attenzione, in quanto fonte inesauribile di crescita e progresso. Il particolare bioma del PAV ha come sfondo l'arte contemporanea, nella sua forma specifica di Arte del Vivente. All'interno di questa cornice si trovano la specie umana, vegetale e animale che interagiscono quotidianamente.

L'altro modo con cui si può pensare a *Bioma* è pensando al percorso interattivo allestito all'interno dell'architettura semi-ipogea progettata da Gianluca Cosmacini.

Bioma si inserisce tra le esperienze artistiche di Piero Gilardi collegate alla biotecnologia. Il rapporto tra arte-natura-tecnologia è fin dagli anni Ottanta un tema oggetto di sperimentazioni da parte di Gilardi, che lo influenzerà nella sua produzione artistica. Attraverso il supporto tecnologico l'artista riesce a condividere l'esperienza creativa direttamente con il pubblico, invitato a prendere parte alla creazione dell'opera stessa¹³³. Essa non è più materia di una lettura passiva, ma entra nel mondo del multisensoriale. *Bioma*, come le altre opere interattive di Gilardi, si colloca nella dimensione relazionale e partecipativa, in quanto al centro della scena è lo spettatore, invitato ad attivare l'opera durante la visita.

Entrando nel percorso interattivo si passa in una dimensione virtuale di Realtà Aumentata¹³⁴, dove il soggetto ha la possibilità di agire sulle interfacce presenti per creare

¹³² Brombin O., *BIOMA, esperienze aumentata della percezione*, in Piero Gilardi, *L'uomo e l'artista nel mondo*, catalogo della mostra a cura di Claudio Cravero, op. cit., pp. 23-25.

¹³³ Gilardi P., *Il progetto di una vita*, in *La mia Biopolitica*, a cura di Trini, T., op. cit., p. 37.

¹³⁴ La Realtà Aumentata si differenzia dalla Realtà Virtuale in quanto la seconda presuppone l'utilizzo da parte del soggetto in un equipaggiamento di interfacce corporali, che lo immergono completamente nell'universo

un proprio oggetto estetico. Le ‘opere’ così create sono effimere, costantemente in mutazione e uniche, poiché esistenti solo come conseguenza dell’attivazione dell’opera. I ‘materiali’ che le compongo sono anch’essi sempre in divenire: l’interazione del visitatore, il dato naturale e il tempo di esistenza dell’opera.

Bioma, realizzata in collaborazione con Massimo Venegoni per la progettazione degli spazi interni e Riccardo Colella per quella del software, presenta una sequenza di sei stanze, dette ‘moduli’. Si tratta di una successione ritmata di ambienti irregolari e imprevedibili, che intendono costruire un mondo in penombra e sinuoso, «più da vivere che da vedere», utilizzando come riferimento un itinerario in ambienti naturali, come un sentiero in cui passeggiare¹³⁵.

I sei moduli sono:

1. *Mutazioni Vegetali*
2. *Essenze Odorose*
3. *Rilievi di Natura*
4. *Giochi d’Acqua*
5. *Suoni Mutevoli*
6. *Energie Invisibili*

Al centro di ogni sala è presente una struttura rotonda computerizzata su cui il visitatore è invitato a agire. L’esperienza si divide in due momenti: una prima fase creativa, in cui si crea la situazione ambientale che permette poi all’opera di nascere e svilupparsi. Questo può avvenire posizionando le telecamere che inquadrano una porzione di natura in *Mutazioni Vegetali* e *Rilievi di Natura*, piuttosto che selezionando dei frutti dal forte aroma o erbe aromatiche in *Essenze Odorose*, ma anche interagendo con i pezzi di natura in *Giochi d’Acqua*, *Suoni Mutevoli* e *Energie Invisibili*. Il secondo momento consiste in un’evoluzione virtuale dell’immagine di partenza. Grazie all’azione del performer su un *touchscreen* posto nella struttura centrale o direttamente sulla struttura nel caso di *Suoni Mutevoli* e *Energie*

tecnologico. La Realtà Aumentata, invece, permette all’utente di vedere il mondo reale direttamente e mediante gli oggetti virtuali che integrano o si sovrappongono alla realtà. Mulatero I. (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*, op. cit., p. 54.

¹³⁵ Venegoni M., *L’architettura degli interni*, in *Bioma. Pensieri creazioni progetti per un Parco d’Arte Vivente*, op. cit., p. 56.

Invisibili, si crea un'opera temporanea, frutto della creatività dello spettatore che è a sua volta invitato a mettere in gioco la fantasia per vedere delle forme o un significato nell'elaborazione fatta dal software. Il risultato, continuamente in divenire, è proiettato nella stanza, modellandosi seguendo l'interazione del pubblico.

La natura diviene così paesaggio da esplorare e ricreare. *Bioma* vuole suggerire al visitatore un'analogia tra il proprio oggetto estetico e la struttura degli organismi viventi. Come questi ultimi, una volta esistente, l'immagine creata dallo spettatore si sviluppa autonomamente. Ciò avviene grazie al software che ricompone l'immagine registrata con il gesto dell'utilizzatore, dando vita a nuove forme. Proprio come in un processo organico una volta che il performer smette di toccare lo schermo l'immagine cessa di esistere, muore in un certo senso, concludendo il suo circolo vitale-virtuale.



Figura 47 Piero Gilardi, *Bioma*, Modulo Mutazioni Vegetali, Parco Arte Vivente, Torino.



Figura 46 Piero Gilardi, *Bioma*, Modulo Giochi d'Acqua, Parco Arte Vivente, Torino.

2.3 Educazione e Arte del Vivente

Il museo contemporaneo, come già mostrato in precedenza si configura sempre di più come punto di raccordo tra collettività e territorio¹³⁶. Esso è da un lato certamente luogo di raccolta, conservazione e esposizione del patrimonio culturale, ma dall'altro rappresenta una fucina di idee, è custode di principi, valori e tradizioni di una società e più in generale dell'umanità intera. Grazie al suo status di luogo di ricerca aperto alla comunità intera e non più alle élite come avveniva nella sua concezione ottocentesca, il museo ha la possibilità di raggiungere un pubblico sempre più eterogeneo, composto da persone differenti per età, interessi e motivazione di visita. Questa potenzialità non va affatto sottovalutata, in quanto con le attività organizzate dalle istituzioni culturali, è possibile portare l'attenzione su temi normalmente non centrali nell'educazione tradizionale, come la consapevolezza del proprio rapporto con la natura, la costruzione di una coscienza ecologica, l'attenzione all'ambiente nella sua integrità tra risorse sia umane che materiali.

Il mondo della scuola, e quindi il sistema educativo ufficiale, assieme a quello delle istituzioni culturali che si occupano di educazione, concorrono alla formazione del sapere educativo sui temi ambientali¹³⁷. È quindi loro compito specifico trovare il modo di comunicare un messaggio di cruciale importanza – soprattutto in questo momento storico – senza tuttavia darne il carattere di un'imposizione venuta dall'alto, azione che rischierebbe di ottenere un atteggiamento di rifiuto da parte dei destinatari.

L'istituzione museale sfrutta il valore evocativo degli oggetti artistici per dare vita a racconti e narrazioni efficaci, in grado di raggiungere la coscienza dei visitatori in modo diretto e permanente. Chi prende parte alle attività educative, con cui il museo comunica i propri messaggi alla collettività, vive delle esperienze formative, che, a condizione che vengano progettate in modo che il messaggio da far passare sia molto chiaro,

¹³⁶ De Carli, C. (a cura di) *Education through art. I musei di arte contemporanea e I servizi educativi tra storia e progetto*, Mazzotta, 2003, p. 99.

¹³⁷ Balzaretto E., Gargiulo B., *La comunicazione ambientale: sistemi, scenari e prospettive*, Milano, FrancoAngeli, 2009, p. 59.

conservano le sensazioni e le emozioni provate a lungo, rendendo davvero consistente la visita. A questo punto se l'esperienza crea emozione allora il loro rapporto sussisterà anche in assenza di realtà fisica. Il solo richiamare alla mente l'esperienza richiamerà l'emozione e ci farà rivivere il momento passato al museo e quindi il messaggio che l'artista ha affidato alla sua opera. Una volta vissuta l'esperienza educativa al museo, come abbiamo visto nel paragrafo precedente (cfr. *supra* 3.1), i partecipanti porteranno con sé il prodotto di quanto vissuto arricchito dall'emozione, fatto che radicherà a fondo nella memoria la conoscenza acquisita durante l'attività.

La relazione esperienza-emozione oltre ad essere fondamentale per tutte le scelte metodologiche delle attività educative, è molto interessante per un tema come quello dell'ambiente, con cui siamo quotidianamente a contatto, in maniera più o meno consapevole.

Nel caso del PAV, dove la ricerca artistica è incentrata sull'Arte del Vivente, la comunicazione dei temi legati alla natura e all'ambiente è di cruciale importanza. Le metodologie artistiche che intendono lavorare sulla sensibilizzazione del rapporto uomo-natura devono essere usate non solo come espressione del singolo artista, che con la sua sensibilità estetica produce dei manufatti capaci di sorprendere, stupire e appagare esteticamente il fruitore, ma anche come «capacità di sprigionare emozionalità positiva intorno al tema»¹³⁸.

Il Parco Arte Vivente è un centro d'arte contemporanea, si parla di arte, appunto, di prodotti nati dallo sforzo creativo umano, sempre forieri di significato, in questo caso legato ai temi del vivente, del naturale e del loro rapporto con il mondo contemporaneo. L'arte può divenire «agente di libero pensiero e democratizzazione»¹³⁹ se, attraverso l'azione degli apparati all'interno del museo che si occupano di educazione, il visitatore è portato a cogliere il senso dell'opera, il messaggio che il suo autore ha celato modellando la materia che la costituisce. Spesso l'arte contemporanea risulta difficile alla comprensione immediata, per via del linguaggio apparentemente criptico con cui si presenta all'osservatore. Il tema ambientale è talmente variegato che risulta compatibile con le urgenze comunicative degli artisti contemporanei. Non fanno eccezione le opere

¹³⁸ Balzaretto E., Gargiulo B., *La comunicazione ambientale: sistemi, scenari e prospettive*, op. cit., p. 109.

¹³⁹ Brombin O., *Strategie di coltivazione del desiderio*, dall'archivio PAV.

presenti al PAV che, in parte anche per la particolare interazione con scienza e tecnologia, racchiudono i loro significati in composizioni create con materiali insoliti come quelli organici; oppure pongono il visitatore di fronte a situazioni spiazzanti, in cui, ad esempio, viene richiesta un'interazione con la macchina per ragionare sul proprio ruolo nell'ecosistema (vedi 2.2.2). Tuttavia, la mediazione di questi argomenti che avviene con le attività svolte dalle educatrici del PAV, permette di accedere ai contenuti delle opere, creando gratificazione e stimolo nel fruitore. L'arte insegna a pensare e l'Arte del Vivente insegna a ripensare e riflettere sul delicato equilibrio dell'interazione tra uomo e natura, in cui se una delle due parti tenta di prevalere finirà per danneggiare gravemente l'altra.

2.3.1 La *mission* del PAV

Fin dalla sua progettazione il Parco Arte Vivente è pensato come uno spazio in cui l'arte possa attivare un processo di “reincanto” per la natura e il mondo.¹⁴⁰ Assieme agli artisti e a diversi interlocutori culturali e sociali, il centro sperimentale si prefigura l'obiettivo di continuare la ricerca e le esperienze eco-artistiche, e relazionali in un periodo di crisi geopolitica ed ecologica come quello in cui stiamo vivendo. Se è vero che dalle situazioni di difficoltà è necessario trovare delle soluzioni di resilienza, il compito dell'arte, attraverso il suo linguaggio simbolico, esperienziale e conviviale, è quello di far riflettere chi vi si avvicina sulla propria esistenza per dare vita a delle situazioni virtuose di scambio e crescita continua.

«Il PAV comprende un sito espositivo all'aria aperta e un museo interattivo inteso quale *luogo d'incontro*¹⁴¹ e di *esperienze di laboratorio* rivolte al *dialogo* tra arte e natura, biotecnologie ed ecologia, tra pubblico e artisti»¹⁴². Sono diversi i temi chiave che si identificano in questa descrizione del Parco Arte Vivente e che, nonostante la sua brevità,

¹⁴⁰ Gilardi P., *Dinamiche della trasformazione*, in *Eco sort art. Un parco in movimento*, Biella, Eventi&Progetti, 2008, pp. 9-11.

¹⁴¹ Corsivo aggiunto.

¹⁴² <http://parcoartevivente.it/pav/> consultato il 06 giugno 2019.

rappresenta una dichiarazione di intenti che il centro sperimentale d'arte contemporanea intende perseguire, la sua *mission*¹⁴³. Con 'luogo d'incontro' si intende uno spazio fisico a disposizione della cittadinanza e degli artisti perché i due mondi, quello quotidiano e quello dell'arte, possano entrare in contatto, creando quella proficua circolazione di idee ed esperienze, la linfa vitale di entrambi. Il secondo concetto che emerge è quello di 'esperienze di laboratorio'. Il laboratorio è il luogo per eccellenza dove si svolgono le ricerche su un determinato argomento in maniera scientifica, per creare conoscenza, formazione, tentare di formulare ipotesi e soluzioni a diverse problematiche collettive. Come già visto in precedenza, le esperienze formative al PAV sono di primaria importanza e permettono di ampliare le prospettive di chi vi partecipa sensibilizzando sui temi scelti come materia di ricerca del centro sperimentale. L'ultima parola su cui si concentra l'attenzione è infine 'dialogo'. Nell'ambito dell'Arte Relazionale il dialogo è di centrale importanza. Dialogo inteso non soltanto come formulazione di concetti, ma anche come scambio tra arte e natura, appunto, biotecnologie ed ecologia, artisti e pubblico.

Tutti gli attori e le discipline appena elencati sono parte di una processualità continua, di un incessante cambiamento che porta alla novità, alla progressione. Se questo movimento è indirizzato verso uno scopo nobile, che possa giovare a tutte le parti in gioco ecco che si raggiunge un equilibrio delicato, tanto fragile quanto proficuo nel suo fine ultimo. Mediati dal linguaggio artistico della Bioarte (vedi *Glossario*), i risultati delle ricerche scientifiche sulle biotecnologie e sull'ecologia –intesa come studio delle relazioni tra organismi viventi e il loro ambiente naturale– danno un forte impulso alla conoscenza collettiva del vivere comune, della condivisione e dello sfruttamento virtuoso delle risorse naturali senza le quali non sarebbe possibile la sopravvivenza.

Il PAV rappresenta un'avanguardia per la sua volontà di diffondere un messaggio ecologico, di sensibilità verso l'ambiente. È un museo impegnato, ma sempre mantenendo il suo status di istituzione pubblica e luogo di ricerca, dando al messaggio un valore ancora maggiore in quanto supportato da un approccio scientifico alla materia.

¹⁴³ Con il termine 'mission' in riferimento a un'istituzione culturale si intende lo scopo programmatico che, con le sue attività, il museo cerca di raggiungere. Il concetto risulta essere di particolare importanza in un museo come il PAV, che da questa ferma volontà attinge la forza propulsiva nel suo ruolo avanguardistico di diffusione dell'Arte del Vivente.

È proprio questa la *mission* del PAV, portare al ragionamento, alla consapevolezza, a formare degli utenti – e quindi dei cittadini – più consapevoli del loro ruolo e impatto sull'ecosistema. Si può accostare questo intento a quello dell'educazione stessa. Come abbiamo visto nel ragionamento precedente riguardo allo scopo dell'arte oggi, questo si può identificare, seguendo gli esiti della presente riflessione, nella consapevolezza che partecipando alla produzione culturale è possibile creare delle situazioni di crescita personale, di formazione specialistica e scambio relazionale. Tale condizione permetterà di formare una collettività più consapevole e disposta al dialogo in una condizione di crescita reciproca, in particolare concentrandosi sull'urgenza dei temi ambientali e sociali.

2.3.2 Lavorare sul territorio



Figura 48 Veduta aerea dell'area di Torino nella quale è stato costruito il PAV.

È dallo sviluppo di attività di conoscenza e sensibilizzazione delle popolazioni residenti e fruitrici di un dato contesto spaziale che può svilupparsi una vera e propria domanda sociale diffusa di “paesaggio di qualità”, essenziale per le decisioni pubbliche relative al territorio¹⁴⁴. Tale premessa motiva la cruciale importanza delle attività progettate e realizzate dalle Attività Educative e Formative del Parco Arte Vivente per la comunità in cui si colloca il centro sperimentale torinese. Esse infatti si concentrano sul coinvolgimento attivo tanto delle scuole della città, quanto dei cittadini stessi, che sono invitati a prendere parte alla vita del museo.

Lo spazio dove sorge il PAV è un'area ex industriale e con la realizzazione dello spazio verde all'interno del paesaggio cittadino, esso ha sostituito una delle immagini simbolo della storia della città, la fabbrica, con uno spazio altro, inedito, contemporaneo, con caratteristiche e funzioni completamente differenti. Gli aspetti formali del centro sperimentale creano un contrasto estremamente interessante con gli edifici che lo circondano, istituendo una sorta di 'zona franca', lontana dal caos cittadino, dalla frenesia dei viali trafficati e dagli alti edifici residenziali, che fanno da quinta spaziale al parco esterno.

Il delicato equilibrio che si crea tra due realtà così differenti come quella della pulsante vita cittadina e il lento corso del tempo che scorre al PAV, scandito dal costante ma impercettibile movimento della vegetazione, formano un paesaggio caratteristico e unico nella città. Questo se intendiamo il paesaggio come volto della sua organizzazione: essa esprime le scelte di tipo estetico fatte dalle società che lo abitano, ne racconta modi di produzione, le relazioni con l'ambiente naturale, e in che modo venga destinato lo spazio ai momenti ludici¹⁴⁵. Nel paesaggio che si crea attorno al PAV si intersecano diversi interventi voluti dall'uomo, con finalità completamente diverse, ma nelle loro varie accezioni tutte necessarie. Da una parte la vita produttiva, immagine della grande città, con i suoi edifici urbani, come l'AMIAT che sorge proprio di fianco al parco del museo; le arterie di scorrimento del traffico, di cui è un esempio corso Bramante; e le zone residenziali. Dall'altra si trova l'area del Parco Arte Vivente, dove è la natura ad essere protagonista. Essa lo è certamente nel parco, in cui si trovano molte varietà di specie

¹⁴⁴ Bortolotti A., Calidoni M., et al., *Per l'educazione al patrimonio culturale. 22 tesi*, Milano, FrancoAngeli, 2008, p. 61.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 59.

vegetali, ma lo stesso avviene anche nella zona interna, dove l'elemento organico è al centro tanto delle ricerche artistiche presentate dalle esposizioni temporanee quanto delle attività organizzate dallo staff del museo che si occupa della parte educativa.

L'identità di questa zona della città è mutata dopo la nascita del PAV. Da simbolo della storia industriale di Torino con la presenza di fabbriche legate alla vita industriale, essa è diventata simbolo di un'altra forza che si fa spazio con sempre maggiore slancio nella vita cittadina: l'arte contemporanea. Sono molte le istituzioni culturali sorte in stabilimenti industriali riqualificati della città, come ad esempio le OGR – Officine Grandi Riparazioni, che da “ex Officine per la riparazione dei treni” si sono fatte «nuove Officine della cultura contemporanea, dell'innovazione e dell'accelerazione d'impresa a vocazione internazionale»¹⁴⁶. Questo tipo di interventi ha contribuito a sensibilizzare la cittadinanza al grande valore dell'arte e della cultura più in generale come motore di rinascita di una città, che negli anni Novanta ha dovuto far fronte a diversi cambiamenti sociali che ne hanno mutato fortemente lo spirito.

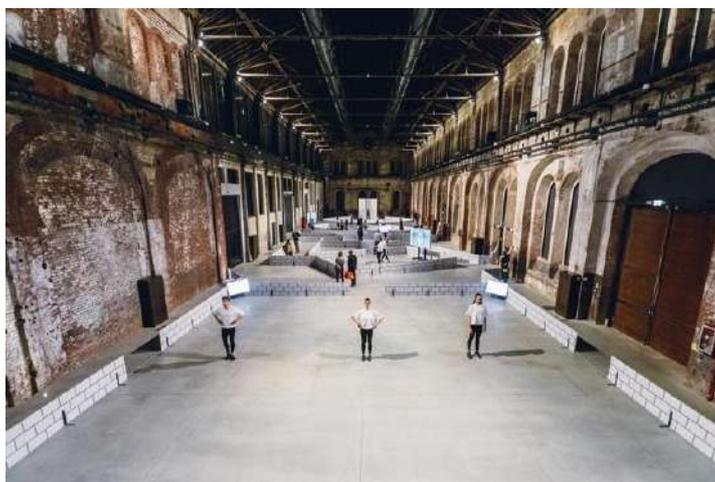


Figura 49 OGR-Officine Grandi Riparazioni, Torino.

L'attività di ricerca artistica che si svolge al PAV ha permesso, con alcuni risultati emersi nel tempo di studiare la storia dell'area in cui si trova il centro sperimentale, fornendo anche alla popolazione che lo abita in questo momento uno spunto di riflessione sulla propria eredità storica.

¹⁴⁶ Fonte: <http://www.ogrtorino.it/>, consultato il 17 giugno 2019.

Per citare un esempio concreto di come l'arte, e in particolare l'Arte del Vivente, lavori sul territorio e in dialogo con esso, si veda l'opera *Scavo* di Lara Almarcegui¹⁴⁷. (fig) L'intervento è stato realizzato per la prima volta nel parco del PAV nel 2009, come installazione temporanea nel quadro del progetto *Village Green* che ha visto l'installazione nel parco del PAV di diverse opere che ancora oggi è possibile visitare, come *Pedogenesis* di Andrea Caretto e Raffaella Spagna e *La Folie du PAV* di Emmanuel Louisgrand. In seguito, *Scavo* è stata riproposta nel 2018, sempre al PAV ma questa volta con la forma di documentazione fotografica dei fatti accaduti in precedenza, in occasione dell'esposizione temporanea *The God Trick*¹⁴⁸.



Figura 50 Lara Almarcegui, *Scavo*, 2009, Parco Arte Vivente, Torino. Operazioni di rimozione del terreno.

L'opera indaga la connessione dell'arte con la storia. *Scavo* consiste infatti nella rimozione del terreno in una porzione di parco di circa 3.5 metri di profondità per 20 m² di area. Lo scavo ha portato alla luce fondazioni e altri elementi che hanno caratterizzato la

¹⁴⁷ Lara Almarcegui (Saragozza, 1972) è un'artista spagnola residente a Rotterdam che lavora da tempo sul confine tra rigenerazione e decadimento, realizzando progetti site-specific che portano l'attenzione su ciò che è normalmente sfuggente al nostro occhio o alla nostra consapevolezza. Ha lavorato molto in tutta Europa con mostre personali e interventi in importanti esposizioni d'arte contemporanea. In Italia ha realizzato opere a Trento, Torino e ha esposto alla 55esima Biennale di Venezia nel 2013 nel Padiglione Spagna. Una presentazione dell'opera *Scavo* realizzata al PAV nel 2009 è reperibile a: <http://parcoartevivente.it/mostre/installazioni-temporanee/scavo/>, consultato il 19 giugno 2019.

¹⁴⁸ Esposizione temporanea curata da Marco Scotini, PAV, 5.05 – 21.10.2018, mostra collettiva che intende affrontare la questione dell'Antropocene, uno dei dibattiti attualmente più sentiti in ambito di arte contemporanea.

formazione della cavità e l'inclinazione delle pareti, condizionando la forma finale dell'opera stessa. La 'finestra' aperta sulle viscere del terreno dove sorgeva prima la FRAMTEK e ora ha sede il PAV, permette di innescare una serie di ragionamenti sulla storia del luogo, così come avviene per molte altre opere dell'artista spagnola. Dagli anni Novanta Almarcegui si è infatti occupata di studiare quegli spazi urbani in stato di degrado o rovina, in cui il dato antropico e naturale si incontrano, con generalmente una netta prevalenza del secondo¹⁴⁹. Attraverso scavi, demolizioni e autocostruzioni ha studiato la storia dei luoghi con un'impostazione molto simile a quella della ricerca archeologica, ma in chiave contemporanea. La scelta dei suoi 'siti' è molto particolare in quanto si incentra su zone dove normalmente lo sguardo non si posa, poco considerati in quanto funzionalmente inutili. Il paesaggio, attraverso le sue stratificazioni può essere altrettanto eloquente delle parole contenute nei libri di storia e le tracce della colonizzazione dell'uomo sul territorio possono emergere dal momento che una sensibilità abbastanza acuta abbia l'intuizione di cercarle, come è emerso molto chiaramente nell'opera di Almarcegui per il PAV.

Scavo è intimamente collegata con la storia di Torino, e di conseguenza con quella dei suoi abitanti.



Figura 51 Lara Almarcegui, *Scavo*, 2009, Parco Arte Vivente, Torino. Ritrovamento pozzo in mattoni antecedente l'insediamento industriale.

¹⁴⁹ Descrizione dell'opera di Lara Almarcegui reperibile a: <http://www.artext.it/55-biennale/Lara-Almarcegui.html>, consultato il 19 giugno 2019.

Nel 2009, con la realizzazione pratica delle operazioni di rimozione del terreno (fig.) l'artista ha dato vita a una vera e propria azione collettiva. Infatti, non è tanto l'aspetto finale ad essere significativo nell'opera, quanto più il processo che vi ha portato. Durante i lavori è stato organizzato un workshop aperto al pubblico in cui l'artista, avvalendosi della collaborazione di geologi e esperti del settore, ha aperto alla collettività la possibilità di partecipare attivamente alla ricerca in qualche modo archeologica intrapresa con il suo progetto. I cittadini hanno così avuto la possibilità di riappropriarsi del proprio territorio, se non altro con la conoscenza della sua storia, di quello che era stato anche prima della colonizzazione e dell'intenso sfruttamento industriale. Gli strati di terreno tolti, infatti, mano a mano che si scendeva in profondità hanno fatto emergere per primi i materiali di riporto della fabbrica che sorgeva in quella zona prima del PAV, scendendo più in basso si è ritrovato un pozzo in mattoni antecedente all'insediamento industriale e ancora più a fondo è stato possibile risalire alle strutture a vergenza appenninica della Collina torinese dell'età fluvioglaciale, come è emerso dalla relazione geologica che è stata effettuata in seguito allo scavo dal geologo Massimiliano Pautasso nel settembre 2009 per conto del Comune di Torino.

Se si intende l'azione di scavare in senso metaforico come portare alla luce, alla memoria dei fatti o delle conoscenze prima sepolti sotto uno strato superficiale di indifferenza o semplicemente inconsapevolezza ecco che l'opera di Almarcegui assume un significato ancora più importante per i cittadini, a cui è stato offerto un nuovo modo di guardare al territorio in cui vivono. Esso non è più solamente una zona non prettamente centrale, caratterizzata quasi esclusivamente da insediamenti industriali e produttivi, ma diventa un luogo dotato di storia, caratteristiche peculiari e interessanti da scoprire, fatto che in qualche modo nobilita la zona. Il fatto di scoprire la storia del proprio ambiente può portare il cittadino a riconoscersi in esso, sentimento di appartenenza che lo spingerà poi ad avere cura e rispetto.

A partire dai reperti collezionati durante le attività di scavo, le operatrici delle AEF del PAV hanno progettato un laboratorio proposto alle scuole primarie e secondarie di primo e secondo grado in visita al museo per ragionare sul tema del paesaggio, sulla storia che in esso si cela, quindi sull'archeologia e sulle forme estetiche che derivano dal cambiamento di prospettiva con cui si possono vedere gli oggetti e le loro ombre.

Archeologie di paesaggi dell'ombra è un esempio di come ci possa essere una fruttuosa collaborazione tra ricerca artistica e educazione.

Partendo infatti da una spiegazione dell'opera artistica si vanno a toccare temi legati alla storia della città, all'archeologia, a come nel tempo le cose mutino forma e utilizzo, innescando una serie di ragionamenti negli studenti che hanno la possibilità di analizzare l'area da più punti di vista. Le testimonianze concrete di quanto raccontato sono poi messe a disposizione dei partecipanti per essere toccate e osservate da vicino, aiutando a concretizzare le nozioni appena apprese a livello cognitivo. Proseguendo nell'attività, gli studenti sono invitati a mettere in campo anche le loro abilità manuali e creative. È questo un esempio di come vengano messe in pratica le scelte metodologiche di cui si è discusso in precedenza (cfr. *supra* 3.1). Su una parete del laboratorio, infatti, vengono proiettate le ombre dei reperti provenienti dallo scavo servendosi di una lavagna luminosa per ingrandirne le dimensioni. In questo modo non sarà più possibile distinguere l'oggetto di partenza, ma ci si concentrerà piuttosto sul loro aspetto estetico, su come i loro contorni, se decontestualizzati, danno origine a nuovi paesaggi in questo caso 'd'ombra', che altro non saranno che gli oggetti creati dagli studenti una volta terminato il laboratorio.

Sono molti i temi che attraverso i laboratori artistici si possono creare e, come nel caso appena preso in esame, possono essere anche uno strumento per far conoscere alla collettività il territorio in cui vive.

Il Parco Arte Vivente, proprio per la filosofia che ne sta alla base, necessita della partecipazione del pubblico per raggiungere la sua ragione d'essere ed è collegandosi al territorio, al paesaggio e alla vita quotidiana dei suoi utenti che intende portare a compimento la sua *mission*.



Figura 52 *Archeologie e paesaggi dell'ombra*, prima fase. Laboratorio curato dalle AEF|PAV, 2019.



Figura 53 *Archeologie e paesaggi dell'ombra*, seconda fase. Laboratorio curato dalle AEF|PAV, 2019.



Figura 54 *Archeologie e paesaggi dell'ombra*, risultato finale. Laboratorio curato dalle AEF|PAV, 2019.

3. Attività Educative e Formative del PAV

In linea con la *mission* del Parco Arte Vivente (cfr. *infra* 3.2.1), il lavoro delle Attività Educative e Formative¹⁵⁰, curate da Orietta Brombin, rappresenta il cuore pulsante e lo strumento primario del museo per amplificare e rendere attivi i concetti espressi nel programma espositivo, e per arrivare a coinvolgere il pubblico in una produzione culturale più ampia. Lavorando a stretto contatto con i cittadini e le altre istituzioni culturali, tanto torinesi quanto nazionali e internazionali, lo staff delle AEF, si impegna quotidianamente a rendere partecipe il pubblico dell'arte contemporanea ai temi legati alla natura, all'ecologia e alla sensibilità nei confronti dell'ambiente che ci ospita.

L'*educational curator*¹⁵¹ Orietta Brombin, assieme alle educatrici museali del PAV, al momento presente Carolina Rossi Casanovas e Elisabetta Reali, sviluppano i temi dell'arte non da un punto di vista didattico, ma mettendo il pubblico nelle condizioni di far accadere *l'esperienza dell'arte*¹⁵². Si intende con quest'espressione tutto quello che deriva dall'approccio totale all'arte. Entrare nel museo non è solo un'attività solitaria, bensì un momento generatore di conoscenza, esperienza e contatto con le opere e gli artisti stessi. Attraverso questa motivazione si intende quindi non fornire esclusivamente informazioni nozionistiche ma vere e proprie esperienze dirette. Qui l'attenzione non è più concentrata solamente su 'ciò che il visitatore deve conoscere' ma anche sul visitatore stesso, sul suo *background*, la sua capacità cognitiva e affettiva, le strategie adottate per approcciarsi alle situazioni della vita. L'esperienza museale diviene così un'opportunità dove è possibile emozionarsi e, attraverso un coinvolgimento emotivo, positivo o negativo che sia, conoscere, cambiare le proprie visioni e quindi – in qualche modo – crescere.

¹⁵⁰ Da qui AEF.

¹⁵¹ Con il termine *educational curator* si intende la professione di curatore del settore educativo, figura che ancora stenta ad affermarsi in Italia rispetto allo standard estero dove invece questo ruolo vede maggiore riconoscimento all'interno del museo. Benché negli ultimi anni siano stati fatti molti passi avanti sugli studi del settore, l'educazione museale sembra ricoprire un ruolo ancora ancillare nei confronti di altre posizioni all'interno del sistema delle istituzioni culturali.

¹⁵² Balzola A., in Brombin O. (a cura di), *Zonarte. Manuale di educazione all'arte Contemporanea*, Torino, Prinp, 2017, p. 36.

Fin dal momento della sua progettazione, che ha inizio nel 2002 con il progetto sviluppato da Piero Gilardi e con la collaborazione di Gianluca Cosmacini¹⁵³, il PAV, in maniera pionieristica, è pensato come un luogo dove i fruitori hanno la possibilità di entrare in contatto con i risultati delle ricerche in campo artistico aventi come oggetto l'Arte del Vivente. Lo scopo di questo avvicinamento è quello di accrescere il bagaglio culturale del visitatore e contribuire alla formazione di una coscienza ecologica, così urgente nel tempo presente. L'accostamento a questi temi non può verificarsi romanticamente attraverso una folgorazione stendhaliana, perciò viene proposta un'osservazione sensoriale e spaziale della semplice bellezza delle opere permanenti *open air* presenti nel vasto parco. Ad esempio, *Jardin Mandala* (cfr. *supra* 2.2.3) di Gilles Clément è un giardino come quelli che si trovano lungo i sentieri di paesaggi selvaggi, dove però è possibile verificare la capacità delle euforbie di muoversi all'interno dei parterre. Si tratta di un'esperienza da vivere, sentire, in un percorso meditativo favorito dal contatto personale con la natura. Anche *Bioma* (cfr. *supra* 2.2.2), il percorso interattivo permanente situato all'interno dell'edificio semi-ipogeo colpisce per la sua semplicità. Nell'opera ambientale interattiva suoni e forme naturali possono essere agiti direttamente a un livello fisico – toccando, camminando, assaporando o sentendo. Su un piano cognitivo, con una serie di suggestioni offerte dagli esperti del PAV, il significato delle interfacce digitali mette in luce l'interdipendenza dei fenomeni ampliando le conoscenze dei partecipanti. Questo accade anche all'interno delle mostre temporanee che continuamente vengono proposte negli spazi interni come nel parco.

Le attività per il pubblico sono condotte sia dallo staff delle AEF sia attraverso le collaborazioni di esterni invitati di volta in volta a portare il loro contributo in quanto esperti e portatori di visioni inedite e interessanti sugli argomenti di studio del PAV. Spesso a partecipare ai laboratori e alle occasioni di formazione del centro sperimentale sono proprio gli artisti in prima persona, sia quelli protagonisti delle esposizioni temporanee curate dal centro sperimentale, sia altri esponenti dell'arte contemporanea che si sono occupati di temi in linea con quelli trattati dal PAV. Questo perché l'artista ha la straordinaria capacità di riuscire ad agire sulla forma e sulla materia in modo inedito, trasformandone la sua essenza e inventando di volta in volta nuovi linguaggi per

¹⁵³ Fonte: <http://parcoartevivente.it/pav/>, consultato il 29 maggio 2019.

comprenderne il mutamento. Solo coinvolgendo in prima persona gli autori è possibile svelare il significato delle opere, il processo che ha portato alla loro nascita e dischiudere le porte della creatività al pubblico, in modo che attraverso gli occhi dell'artista questo possa imparare nuove strategie mutuabili nelle più diverse situazioni di vita future.

I progetti delle AEF prendono forma partendo da diverse suggestioni. Da un lato esse possono “attivare” le opere permanenti. Si riferiscono quindi a *Bioma* e alle installazioni presenti nel parco come *Trèfle* di Dominique Gonzalez-Foerster, realizzata nel 2006, *La Folie du PAV* di Emmanuel Louisgrand del 2009, *Jardin Mandala* di Gilles Clément risalente al 2010 o ancora la *Libera Scuola del Giardino* di Myvillages del 2015. Dall'altro lato, in aggiunta alle azioni pensate per le opere permanenti, si trovano quelle legate alle esposizioni temporanee sempre con lo scopo di amplificarne i significati e i messaggi, e andando ad arricchire l'Art Program del museo.

L'impostazione educativa scelta dal PAV fa sì che il centro sperimentale rientri tra le strutture che si impegnano nella diffusione dell'arte contemporanea rivolgendosi ai più diversi pubblici. Non si tratta solamente di offrire un'opportunità a gruppi di scolaresche impegnate in uscite didattiche che approdano al museo per dare una forma alle nozioni apprese durante le ore di lezione. I programmi del Parco Arte Vivente si confrontano con le situazioni più diverse: le attività laboratoriali si rivolgono alle classi delle scuole di ogni ordine e grado; i programmi permanenti, come nel caso del collettivo Oltre Modo, a cui partecipa un gruppo di adulti seguiti dai Centri diurni di Salute Mentale dell'ASL Città di Torino; i percorsi di formazione sono rivolti a insegnanti, operatori culturali, educatori e studenti universitari; i workshop, circa sei all'anno, vedono la partecipazione di giovani artisti o studenti delle Accademie oltre a cittadini interessati agli argomenti che vengono, di volta in volta, trattati. Durante gli anni è stata data un'importanza fondamentale anche all'accessibilità, con, ad esempio, mostre rese accessibili a non vedenti e ipovedenti, dotate di una traduzione in Braille delle descrizioni delle opere e apparati di mediazione realizzati appositamente per le esposizioni.

A questo proposito, il PAV con le sue AEF, è parte di *Making Sense*, progetto condotto con UICI (Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti di Torino), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Tactile Vision, Politecnico e Città di Torino.

Inoltre, sempre le AEF, co-conducono ZonArte – *lo spazio e il tempo dove il pubblico incontra l'arte contemporanea*, progetto di educazione dell'arte contemporanea promosso e sostenuto dalla Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT¹⁵⁴.

Il network ZonArte nasce nel 2010, con l'intento di unire le ricerche, le esperienze e le proposte dei Dipartimenti Educazione di quattro istituzioni culturali torinesi: Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, la Fondazione Merz, la GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino e il PAV Parco Arte Vivente Centro sperimentale d'arte contemporanea¹⁵⁵.

La scelta di lavorare in cooperazione dimostra la volontà delle singole parti di unire le proprie ricerche autonome per il raggiungimento di un obiettivo comune. Quest'ultimo consiste nella volontà di aprire le menti a quell'arte contemporanea volta alla connessione di saperi e allo sviluppo di personalità non stereotipate, in grado di rapportarsi in maniera proficua con l'altro e con l'ambiente che le circonda¹⁵⁶.

3.1 Una scelta metodologica

L'educazione nei musei, come la si intende al PAV, si allontana dalla concezione tradizionale di visita guidata (in ambito scolastico e non) in cui – più o meno consapevolmente – le informazioni vengono trasmesse in maniera tradizionale. Il centro sperimentale d'arte contemporanea mira, invece, «all'esplorazione dei linguaggi, delle poetiche e delle tecniche artistiche contemporanee»¹⁵⁷ in maniera interattiva, coinvolgendo il visitatore in un'esperienza piena, che porta a uno scambio di significati. Si tratta di un processo non più di tipo verticale, ma orizzontale. Il visitatore apprende attivando i suoi stessi meccanismi di conoscenza spontaneamente, perché necessita di un suo sforzo per completare un compito assegnato che lo stimola a trovare soluzioni

¹⁵⁴ La Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT è stata istituita nel 2000 dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Torino nell'ambito delle sue attività istituzionali con l'intento di salvaguardare, arricchire e valorizzare il patrimonio culturale piemontese e torinese.

¹⁵⁵ Brombin O. (a cura di), *Zonarte. Manuale di educazione all'arte Contemporanea*, op. cit., p. 7.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

inedite. Spesso avviene uno scambio reciproco, tra chi partecipa alle attività, l'educatore o gli artisti stessi, che, spesso vengono invitati a partecipare in prima persona alle AEF del PAV.

L'attenzione, nella progettazione delle attività del PAV, è certamente incentrata sui temi artistici proposti dal museo, sia nelle esposizioni temporanee che riguardo alle opere permanenti, ma viene prestata altrettanta considerazione alla persona, che, idealmente, uscirà diversa da com'è entrata nel museo, grazie alle esperienze vissute durante la sua esperienza. Il valore delle attività educative diviene un mezzo di cui servirsi per arricchire la persona.

Ai partecipanti si intende offrire strumenti che potranno poi essere riutilizzati per far fronte alle situazioni di vita future. I bambini, in primo luogo, sono guidati a rapportarsi a materiali nuovi, che imparano a utilizzare o sviluppano la manualità nel loro utilizzo; hanno la libertà di interagire in maniera autonoma tra loro in un contesto controllato e che li porta anche all'esterno, a confrontarsi con la natura, conoscendo le specie vegetali che li circondano. In secondo luogo, i ragazzi si trovano al di fuori delle situazioni ordinarie come la scuola, la famiglia e gli amici. Il contesto dell'attività educativa al PAV li stimola dal punto di vista creativo e cognitivo, permette loro di misurarsi con le loro abilità manuali con l'obiettivo di farne emergere le attitudini. Non sempre, infatti, sia nel percorso scolastico che al di fuori, gli adolescenti trovano lo spazio per esprimere la creatività. Rispetto ad altre attività organizzate, la libera espressione viene messa in secondo piano, sottovalutandone il potere terapeutico e in alcuni casi, il valore che può avere per il giovane che, trovandosi in un momento delicato della crescita, potrebbe decidere di prendere questa strada un futuro. Infine, per quanto riguarda il pubblico adulto, confrontarsi con una situazione di impegno a livello non solo cognitivo, ma anche pratico e manuale si ritrova in situazioni non usuali, lasciandosi stupire, divertire e, in alcuni casi, capita di esserne spiazzati. Proprio da questo spaesamento iniziale e dall'adattamento alla nuova situazione si produce conoscenza, nella prospettiva del *longlife learning*¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Con *longlife learning* o 'apprendimento permanente' si intende l'educazione durante tutto l'arco della vita, che non si limita quindi agli anni di formazione tradizionale e che abbraccia tanto le competenze e conoscenze utili sia a livello lavorativo che personale. Per approfondire si veda Baldacci M., Frabboni F., Margiotta U., *Longlife/Longwide Learning. Per un trattato europeo della formazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

Se è vero che l'apprendimento è un istinto innato nell'uomo – che fin da molto piccolo dimostra attitudine alla sperimentazione e alla scoperta, come confermano le teorie di studiosi come Dewey, Vygotsky e Piaget, – è altrettanto vero che la formazione, a cui per bisogno e convenzione siamo sottoposti durante tutta la vita, può dare un indirizzo all'indole del discente mantenendola intatta oppure forzandone le caratteristiche con l'intento di farla rientrare in stereotipi e canoni ben precisi fissati in maniera arbitraria¹⁵⁹.

Per quanto riguarda la formazione di impostazione tradizionale si cerca di norma di raggiungere degli obiettivi fissati dall'alto, volendo arrivare allo stesso livello di conoscenze all'interno del gruppo. Al di là dei canali dell'istruzione istituzionale, l'arte come forma di educazione permette a chi vi si avvicina di lavorare indirettamente sulla propria interiorità, oltre che sulle conoscenze e competenze riconosciute necessarie e valide dagli organismi stessi che si occupano di fissare gli obiettivi formativi nel quadro dell'insegnamento scolastico. La formazione di sé avviene passando attraverso la costruzione della propria coscienza estetica, con l'affinamento delle abilità manuali, imparando a stare in gruppo e individuando i propri strumenti di ricerca. Il diverso tipo di approccio applicato dalle istituzioni culturali che si occupano anche di educazione come il PAV, porta ad esplorare terreni normalmente lasciati in secondo piano nell'educazione tradizionale, ma che, essendo legati all'attivazione della sfera emotiva portano ad un tipo differente di apprendimento, più radicato, vivido nel ricordo di chi l'ha vissuto. Come sostiene Dewey nel suo testo *Esperienza e educazione* del 1938: «c'è un'intima necessaria relazione fra il processo dell'esperienza affettiva e l'educazione»¹⁶⁰. Ciò sta a significare, infatti, che solo se l'affettivo e il cognitivo si intrecciano si può dare vita a un momento educativo duratura nel tempo, in grado di mutare radicalmente e nel profondo la capacità di apprendere di chi vive l'esperienza.

Con 'esperienza' si intende qui l'accezione che ne dà il filosofo e pedagogista statunitense John Dewey. Infatti, secondo il suo pensiero, non tutte le esperienze sono educative¹⁶¹. Per fare in modo che esse generino apprendimento, le sperimentazioni devono essere interconnesse tra loro, in modo da rafforzarsi a vicenda, per colmare le

¹⁵⁹ Brombin O. (a cura di), *Zonarte. Manuale di educazione all'arte Contemporanea*, op. cit., p. 33.

¹⁶⁰ Dewey J., *Esperienza e educazione*, tr. it. Ernesto Codignola, Milano, Raffaello Cortina, 2014 (ed. or. 1938).

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

lacune date dalla differenza dell'una rispetto all'altra. Ad esempio, una visita guidata al museo tradizionale in cui un esperto espone una serie di concetti è sterile dal punto di vista creativo, non viene stimolata la parte pratica che necessariamente è legata all'opera d'arte che viene in questo modo vissuta solo in maniera passiva dal fruitore. D'altro canto, invece, un laboratorio creativo totalmente sconnesso da una contestualizzazione storico-artistica o privo di una riflessione iniziale o finale altro non sarà che intrattenimento. I partecipanti saranno soddisfatti dal punto di vista creativo, ma non sarà stato attivato nessun processo di apprendimento se non quello legato prettamente all'esercizio delle competenze manuali. Se tuttavia i due momenti venissero uniti in un'attività completa che vedrebbe in questo caso una visita alle opere d'arte mediate da un educatore museale e seguita da un laboratorio creativo ecco che l'esperienza, nella sua totalità, diviene educativa.

Nella fase di progettazione dei laboratori e delle attività del museo il compito a cui deve mirare l'educatore sarà quindi quello di scegliere accuratamente le esperienze di qualità che potranno vivere fecondamente anche al di fuori del museo, nelle situazioni di vita. Tutto quello che succede all'interno dell'istituzione museale, quindi, ha necessariamente un grande peso sulle persone che partecipano all'esperienza, ma solo nella condizione in cui questo venga recepito nella maniera migliore e non solo come tempo libero impiegato con attività ricreative diverse dalle normali occupazioni quotidiane.

Il bagaglio formativo acquisito grazie alle attività educative nei musei influirà quindi sulle esperienze seguenti, condizionando le scelte e, di conseguenza, le azioni di chi le ha vissute.

Ogni situazione, intesa come interazione tra interiorità personale e condizioni esterne¹⁶², presuppone uno scambio tra il soggetto e l'ambiente che lo circonda, ed ha quindi un carattere sociale. Nel caso dell'esperienza museale, l'intento dell'educatore è quello di creare delle situazioni di scambio, contatto e comunicazione sia tra i componenti del gruppo che vi prende parte e l'ambiente in cui si svolge l'attività, che anche tra i membri stessi. Dal confronto con l'«altro» – quindi ciò che è estraneo al sé interiore—si accede a

¹⁶² Dewey J., *Esperienza e educazione*, op. cit., p. 29.

un apprendimento su diversi livelli: si conoscono proprie caratteristiche con cui non ci si era mai confrontati prima, si impara come far fronte alle dinamiche che si creano in gruppo e, naturalmente, si scoprono gli altri partecipanti. Vissuta con quest'accezione, l'attività sarà allora educativa.

Lavorare in gruppo porta necessariamente all'attivazione delle dinamiche del *cooperative learning*¹⁶³. Nell'apprendimento che deriva dalle dinamiche di cooperazione i partecipanti sono spinti a confrontarsi con i compagni, tentando di valorizzare le singole attitudini per raggiungere uno scopo comune. Ognuno dei membri porterà le proprie esperienze passate, le proprie idee e competenze, lavorando in un clima di cooperazione e collaborazione. Il successo individuale è sicuramente una condizione necessaria, ma non sufficiente per portare a termine il compito. Ogni partecipante perciò si impegnerà, oltre che nel proprio, a valorizzare anche il lavoro dell'altro. Si innescherà un circolo virtuoso in cui si incoraggia l'altro a portare a termine il proprio compito e quest'ultimo sarà a sua volta più motivato a dare il meglio per sé stesso, ma soprattutto per il successo comune. Durante l'attività si creerà in questo modo un clima di interazione costruttiva, in cui relazionandosi direttamente l'uno con l'altro i partecipanti si sentiranno sostenuti e apprezzati. Nella situazione di apprendimento cooperativo è necessario fare appello alle abilità sociali, che vengono sfruttate per creare un clima di fiducia reciproca. La responsabilità della buona riuscita, infatti, è del gruppo intero. Dovendo necessariamente confrontarsi l'uno con l'altro all'interno del piccolo gruppo, si arriva autonomamente alla consapevolezza che lavorando in armonia tutta l'impostazione del lavoro risulta più fluida ed efficace, garantendo una soddisfazione maggiore e spingendo a sviluppare le abilità di comunicazione interpersonale.

Il risultato finale sarà senza dubbio il compimento dell'obiettivo assegnato, ma in maniera indiretta anche l'accrescimento dell'autostima dei partecipanti. In fase di crescita, in modo particolare, il gruppo è determinante per la formazione della personalità dei

¹⁶³ Il *cooperative learning* è una modalità di apprendimento di gruppo caratterizzata da una forte interdipendenza tra i membri. Il *cooperative learning* o metodo a "mediazione sociale" si contrappone al metodo detto "tradizionale" o "a mediazione dell'insegnante" per il luogo e la modalità di provenienza delle conoscenze. Nel metodo a "mediazione sociale" le risorse e l'origine dell'apprendimento sono soprattutto i partecipanti stessi. I membri del gruppo si aiutano a vicenda, sono responsabili dell'esito dell'apprendimento. L'educatore, in questa condizione è un facilitatore e organizzatore dell'attività, non il fulcro da cui attingere per creare conoscenza. Pavan, D., Ellerani P., in http://www.edscuola.it/archivio/comprendivi/cooperative_learning.htm, consultato il 10 giugno 2019.

giovani, per la loro maturazione in senso emotivo e intellettuale. Sforzandosi di portare il proprio contributo alla squadra, ogni singola individualità sarà portata a dare il massimo delle proprie capacità, a volte anche scoprendosi abile in nuove attività nel momento in cui la necessità impone di confrontarsi con qualcosa di normalmente estraneo. Il compito dell'educatore in questo caso sarà discreto: limiterà le libertà individuali solo nell'interesse del gruppo, lasciando ai partecipanti il compito di auto-organizzarsi nel lavoro, pratica normalmente non comune negli ambiti educativi tradizionali. Certamente è necessario stabilire delle regole generali perché la situazione creata non scivoli nel caos dell'anarchia, ma all'interno di questi limiti piuttosto ampi è interessante vedere come autonomamente si va a creare una forma di organizzazione efficiente.

Prima di arrivare ad un risultato ottimale non è da biasimare un certo numero di errori, ma la libertà di azione sta anche nella libertà di sbagliare. Durante il momento dedicato allo sviluppo della creatività è proprio la libertà un fattore di cruciale importanza. La libertà di lasciare che la propria interiorità fluisca in ciò che manualmente si sta creando, senza filtri o timore di un giudizio esterno. Si entra così nella procedura della creazione artistica, lasciando che siano le sensazioni (e quindi il conoscere estetico) a guidare la mano e da un fatto mentale e cognitivo si passa ad uno legato al sentimento e alla consapevolezza di sé. L'autoespressione, infatti, presuppone una buona consapevolezza di sé, uno dei fini ultimi dell'educazione. Solo conoscendo sé stessi è possibile intrattenere dei rapporti positivi con gli altri e partendo da una buona padronanza di sé si può lavorare su tutti gli aspetti della vita, sia quello sociale, lavorativo, creativo e di sviluppo delle proprie abilità.

Come sostiene lo storico dell'arte Herbert Read, nel suo fondamentale studio sul rapporto tra educazione e arte, «l'attività di autoespressione non può essere insegnata»¹⁶⁴. Nel caso in cui si dessero delle indicazioni precise e univoche da seguire in termini tecnici o formali, durante l'espressione creativa verrebbero a crearsi delle inibizioni nel libero scorrere della fantasia e lo scopo di tirare fuori – quindi *educere* – ciò che il soggetto ha da comunicare, andrebbe a cadere. I partecipanti devono perciò essere lasciati liberi di esprimersi durante il laboratorio perché il risultato finale sia davvero quello sperato. In un contesto estraneo a quello dell'educazione tradizionale o della vita quotidiana com'è

¹⁶⁴ Read H., *Educare con l'arte*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962 (ed. or. 1943), p. 249.

il museo, i partecipanti alle attività hanno la possibilità di comunicare sé stessi attraverso l'espressione artistica, seguendo la guida dell'educatore, sempre presente in caso di necessità senza imporre un risultato da raggiungere o degli standard da rispettare.

3.2 Attività e laboratori

Nel seguente paragrafo si intende presentare qualche esempio concreto del lavoro delle AEF del Parco Arte Vivente. Come è stato ampiamente trattato nell'elaborato niente meglio di una conoscenza diretta può aiutare la comprensione di un concetto, si è ritenuto quindi opportuno lasciare spazio alle esperienze vere e proprie. La selezione è stata fatta anche tenendo conto della mia esperienza personale al PAV, grazie alla quale ho avuto modo di essere presente in alcuni momenti sotto descritti.

Le attività educative organizzate dal PAV forniscono in modo partecipativo diverse modalità per avvicinarsi ai temi dell'attualità tanto in campo artistico quanto di convivenza sociale. Per farlo viene attuata una costante indagine su metodi e linguaggi più appropriati perché i concetti vengano appresi, che portano alla formulazione di proposte modulate di volta in volta in base ai pubblici ai quali sono destinate.

Verranno quindi riportate alcuni tra i progetti più recenti, che si articolano in Laboratori, Workshop con gli artisti e Domeniche Workshop, Percorsi, Formazione e Accessibilità, il progetto realizzato in collaborazione Casa Oz di Torino, con cui si è instaurato un rapporto di scambio e crescita reciproci. Infine, un paragrafo conclusivo è dedicato a uno sguardo sui pubblici che entrano quotidianamente in contatto con le AEF del Parco Arte Vivente, per fornire una – se pur non esaustiva – panoramica su chi entra in contatto con il centro sperimentale d'arte contemporanea. Per realizzare questa parte dell'elaborato ci si è serviti della documentazione contenuta nell'archivio delle Attività Educative e Formative del PAV, che si ringrazia per la grande disponibilità.

3.2.1 Laboratori

I laboratori progettati dalle Attività Educative e Formative del PAV si rivolgono alle scuole di ogni ordine e grado e a chiunque desideri continuare a formarsi sulle tematiche trattate al centro sperimentale, passando attraverso i linguaggi espressivi dell'arte. Essi sono strutturati in specifici campi d'indagine: *Paesaggi, Arte e Biologia, Ibridazioni e Società Mutante*.

Le attività sono progettate in modo da approfondire e sperimentare i processi adottati dagli artisti presenti in mostra, partendo direttamente dalle opere che vengono prima presentate durante una visita guidata. Esse possono riferirsi tanto alle esposizioni temporanee, quanto alle installazioni nel parco o a *Bioma*, il percorso interattivo di Piero Gilardi. Le opere vengono così 'attivate', praticate dai partecipanti che nei momenti laboratoriali vivono un'esperienza creativa e di condivisione.

Le attività di laboratorio sono inoltre uno strumento immediato per comprendere se la conoscenza è stata davvero acquisita e per fornire una chiave di accesso alternativa ai concetti che si vorrebbe far arrivare ai partecipanti. Infatti, è necessario passare per l'espressione per rendere visibile la propria interiorità, che durante le esperienze al museo può essere arricchita di nuovi punti di vista su determinati argomenti, possono essere appresi nuovi strumenti per approcciarsi alle situazioni future e nuovi immaginari, a cui non per forza di avrebbe facilmente accesso, come culture lontane, argomenti legati a scienza e tecnologia, strumenti di laboratorio scientifico e tecniche artistiche che anche per semplici ragioni pratiche sarebbe difficile sperimentare (ad es. la stampa o la ceramica). Come sostiene Herbert Read, «l'educazione favorisce lo sviluppo ma [esso] si rileva soltanto nei simboli e nei segni visibili e udibili dall'espressione. L'educazione può perciò essere definita come un processo rivolto a coltivare i modi dell'espressione, insegnando a bambini ed adulti come produrre suoni, immagini, movimenti, strumenti ed utensili»¹⁶⁵. Attraverso l'attività laboratoriale vengono attivate le facoltà di riflessione,

¹⁶⁵ Read H., *Educare con l'arte*, Milano, op. cit. p. 30.

logica, memoria, sensibilità e intelletto impegnate nel produrre forme di espressione, che altro non sono che «tutti gli aspetti dell'educazione»¹⁶⁶.

Orto grafico

Come esempio di uno dei laboratori realizzati al Parco Arte Vivente, si è scelto *Orto Grafico*. Il laboratorio è destinato alle scuole primarie di primo e secondo grado ed è inserito nel campo d'indagine *Ibridazioni*. *Orto Grafico* è un'immersione dei partecipanti nel paesaggio, inteso come giardino, luogo di incontro dell'espressione estetica, culturale e valoriale. Indagando la relazione tra le persone e il contesto naturale, le pareti del laboratorio fanno da sfondo a un giardino ricreato all'interno partendo da suggestioni provenienti dall'esterno: il parco del PAV.

La visita guidata, momento iniziale dell'attività, si concentra attorno a un nucleo di opere-giardino presenti nel parco: *La Folie du PAV* di Emmanuel Louisgrand, *Pedogenesis* di Caretto | Spagna e *Jardin Mandala* di Gilles Clément. Esse saranno utilizzate per far emergere gli aspetti legati alla trasformazione del paesaggio in cui è immerso il museo, un'ibridazione tra intervento urbano e spazio naturale. Inoltre, verrà concentrata l'attenzione del gruppo sulla biodiversità presente nell'area del PAV, mostrando alcune specie di piante e fiori nel loro contesto naturale. Spesso questo è un momento di scoperta per gli studenti, che pur avendo visto più volte alcune specie vegetali non ne conoscono in particolare il nome o le caratteristiche. Il momento di visita si conclude nella sala interna del museo destinata ai laboratori, con una breve presentazione della storia del PAV corredata da immagini.

Conclusa la parte più teorica, si svolge l'attività pratica e creativa. Essa consiste nella realizzazione collettiva di un giardino immaginario fuori scala. Su una parete libera della stanza vengono proiettate, con l'ausilio di una lavagna luminosa, le ombre di alcune piante scelte tra quelle del parco. Ai partecipanti è chiesto di delinearne i profili con l'applicazione di segni grafici direttamente sul muro, che fa da foglio di lavoro. Per farlo vengono forniti dei fogli di pellicola adesiva, il decofix, che dovranno essere strappati scegliendo se in maniera più o meno sottile in base al disegno da rappresentare (lo stelo di un fiore dovrà essere più sottile dei petali o delle foglie). La realizzazione dell'opera è

¹⁶⁶ *Ivi*.

graduale, e presuppone la partecipazione di tutti i componenti del gruppo che, pezzo per pezzo, ricompongono quanto osservato all'esterno, come un mosaico di elementi naturali.

In questo laboratorio non solo il gruppo sperimenta una tecnica di espressione nuova, ma le grandi dimensioni del prodotto finale richiedono una collaborazione continua, creando complicità e cooperazione tra i partecipanti. Chi ritaglia i pezzi di pellicola, chi su un rialzo arriva al punto più alto del disegno, chi osserva da lontano l'effetto finale, tutti sono coinvolti per la riuscita migliore dell'opera finale. I partecipanti si osservano, si dividono i compiti in base ai punti di forza di ognuno, si lavora per un obiettivo comune, ci si conosce reciprocamente.

Orto Grafico crea una connessione con quanto visto durante la visita guidata, quando si è ragionato sul territorio, sulle memorie geografiche dell'area e sul concetto di paesaggio. Le barriere tra interno ed esterno vengono abbattute, poiché il momento laboratoriale di riflessione e creazione si nutre delle esperienze vissute all'esterno, mostrando che quanto ascoltato in precedenza non è un insieme di concetti sterili, ma fertile fonte di ispirazione.



Figura 55 – 58 *Orto Grafico*, laboratorio curato da AEF | PAV, 2019.



Figura 56



Figura 57



Figura 58

3.2.2 Workshop e Domenica=Workshop

Workshop

I workshop con gli artisti sono forse l'attività che più distingue l'approccio educativo del PAV rispetto alla gran parte delle altre istituzioni museali che se ne occupano. Se ormai quasi la totalità dei musei presenta un programma educativo, nella maggioranza dei casi si tratta di attività di laboratorio rivolte prevalentemente alle scuole. Il PAV, invece, come presentato sopra, fin prima dalla sua formale istituzione, ha collaborato con gli artisti attivamente, coinvolgendo il pubblico in questa relazione. La possibilità da parte dei partecipanti di interagire direttamente con gli artisti è unica. Nei workshop si instaura un rapporto quasi confidenziale con gli artisti, che proprio per la sua genuina immediatezza rappresenta un momento di crescita da entrambe le parti.

Workshop_60/Ramo fra i rami

Lì si vestiranno di edera, trasformandosi in romiti, uomini-albero che celebrano la fusione di umano e vegetale, la fusione dell'uomo con la terra, il cosmo, il Tutto. Terminata la vestizione, i romiti come un esercito vegetale, tornano nel paese fino a affollare la piazza centrale. La loro moltitudine danzante finirà però per ingoiarci e riportarci nelle tenebre iniziali, dalle quali si uscirà con una nuova alba.

Ramo fra i rami è il sessantesimo workshop realizzato al PAV. Le attività si sono svolte il 29 giugno 2019 ed è stato condotto dal Gruppo Wurmkos. Wurmkos è un «laboratorio d'arte visiva»¹⁶⁷ fondato nel 1987. Esso è «un'esperienza che mette in relazione arte e disagio psichico senza porsi obiettivi di 'salvezza' nel quale entrano diversi progetti, artisti, disagiati e non, critici, persone che collaborano alla realizzazione di opere e testi»¹⁶⁸. Durante gli anni si è formato un nucleo permanente, a cui si sono aggiunte oltre

¹⁶⁷ Fonte: <http://wurmkos.blogspot.com/>, consultato il 12 settembre 2019.

¹⁶⁸ *Ivi*.

un centinaio di persone, collaborando in base alle tematiche dei diversi progetti. Tra le numerose mostre personali e collettive a cui hanno partecipato sia in Italia che all'estero, hanno esposto le loro opere al PAV in più occasioni¹⁶⁹. Il workshop *Ramo fra i rami* è collegato all'opera *Progetto Berta*¹⁷⁰, realizzata in occasione della mostra collettiva *Restistenza/Resilienza*, a cura di Gaia Bindi e Piero Gilardi allestita al PAV dal 21.06 al 20.10 del 2019.

Progetto Berta nasce da una ricerca iniziata nel 2010 con i progetti *Cénte* (2017) e *La passione del grano* (2017) e il workshop intende essere un approfondimento dei risultati di tali investigazioni antropologiche sulle culture rurali italiane, da cui nascono tradizioni peculiari e molto forti, che il gruppo ha mediato attraverso il linguaggio dell'arte. Simile alla ricerca realizzata per l'esposizione *La passione del grano* e *Centé*, nel caso di *Ramo fra i rami* Wurmkos ha preso come oggetto la cultura contadina lucana. Il Gruppo si è concentrato sull'ancestrale rapporto tra uomo e terra, tessuto mitico e arcaico ricco di esempi su cui portare l'attenzione.

La giornata di workshop inizia in laboratorio con la proiezione di materiale video e fotografico riguardante il tema dell'Uomo selvatico, il *Wildermann* nordico. Mediante l'ausilio di immagini e video, Pasquale Campanella ripercorre la storia dell'iconologia dell'essere mitico, eremita tra i boschi, già raffigurato in diversi affreschi medievali, come quello di Sacco in Valtellina. Passando per le fotografie dell'artista Charles Fréger, che ritrae l'uomo e le sue tradizioni in diversi popoli del mondo, tra cui anche il *Wildermann* ricoperto di materiali naturali provenienti dal bosco, la narrazione arriva al cuore della ricerca: le tradizioni del popolo lucano.

In una di queste peculiari usanze, la figura mitica dell'Uomo Selvatico viene riportata in vita attraverso una delle maschere realizzate in occasione del Carnevale di Satriano. Si tratta di un'antica tradizione portata avanti dagli abitanti dell'Appennino lucano, uno dei

¹⁶⁹ Tra esse la personale *La passione del grano* a cura di Marco Scotini, realizzata al PAV dal 30.06 al 22.10 2017. In tale occasione l'attenzione si è incentrata sul problema della terra come bene comune ed elemento di produzione e riproduzione, prendendo come fonte di ispirazione il mondo del lavoro contadino, legato ai riti e alla cultura popolare radicati nel territorio lucano.

¹⁷⁰ L'opera è un intervento nel parco dedicato all'ambientalista honduregna Berta Càceres, assassinata nel 2016. Esso si concretizza nella costruzione di una vigna a topia, con la piantumazione di 12 ceppi di vitigno di uva nera per creare un pergolato/abitazione. Lo spazio che si crea sotto le vigne rappresenta un luogo dove sostare e auto-rigenerarsi, sottraendosi allo sfruttamento imposto dai consumi e alla forma compiuta di un lavoro d'arte. L'intervento accompagna la crescita naturale delle piante, osservandole nel loro sviluppo per assecondarne le intenzioni.

pochi riti arborei arrivati fino alla contemporaneità. Il rituale rispecchia lo strettissimo legame della comunità lucana con il territorio, e in particolare le foreste che ricoprono parte del paesaggio. I Romiti o Rumit, usavano ricoprirsi d'edera e rami, fino a rendersi irriconoscibili e diventare veri e propri uomini-albero. Una volta pronti, i Rumit, si dirigono verso il villaggio, formando una processione verso la piazza principale. Camminano pestando a terra un bastone con cui si sorreggono e ritmano la camminata. Con il tempo i Rumit sono divenuti una maschera tra le altre del Carnevale, ma la loro origine risale a molto indietro nel tempo. Allo scopo di far immergere i partecipanti del workshop in tale atmosfera viene proiettata una parte della video opera di Michelangelo Frammartino *Alberi*, presentata nel MoMa PS1 di New York in occasione del Tribeca Film Festival nel 2013.

I partecipanti al workshop, dopo aver preso coscienza delle ricerche di Wurmkos sulla tematica, vengono invitati a realizzare i propri vestiti-albero. In contemporanea, un'altra parte del gruppo utilizzando fiori e ramoscelli sempre provenienti dall'esterno del museo, si occupa di decorare delle serigrafie realizzate da Wurmkos rappresentanti il viso di Berta Càseres. Le due attività rappresentano da un lato la connessione con il territorio, infatti le piante utilizzate per produrre gli abiti provengono dal parco del PAV, e dall'altro un omaggio alla memoria dell'attivista honduregna, uccisa mentre tentava di proteggere il delicato ecosistema del proprio Paese¹⁷¹.

Terminata la preparazione, alcuni tra i presenti hanno indossato le creazioni vegetali, e assieme agli altri, a cui sono state affidate le immagini di Berta, si sono diretti verso l'opera *Progetto Berta*, simulando la parata lucana attraverso il museo e il parco esterno.

Ecco che il rito si fa contemporaneo, arricchito di significati inediti. Come una sorta di nuova antologia della storia il rapporto ancestrale uomo-terra torna a vivere, con tutte le contraddizioni del tempo presente, in memoria di chi ha combattuto per cause ambientali e per ritrovare una propria connessione con la natura.

¹⁷¹ Berta Càseres viene assassinata nel 2016, a causa delle sue lotte ambientaliste contro la costruzione di una diga idroelettrica sul Rio Gualcarque, considerato sacro dal popolo indigeno dei Lenca, ad opera della compagnia honduregna DESA e la cinese Sinohydro, il più grande costruttore di dighe al mondo. La campagna, avviata nel 2006, è riuscita a impedire di sottrarre alla popolazione Lenca la loro principale fonte di sostentamento. La vittoria è però stata seguita inizialmente da minacce che si sono poi trasformate nel suo omicidio il 2 marzo 2016.



Figura 59 – 64 *Workshop_60/Ramo fra i rami,*
Workshop a cura di AEF|PAV, 29 giugno 2019.

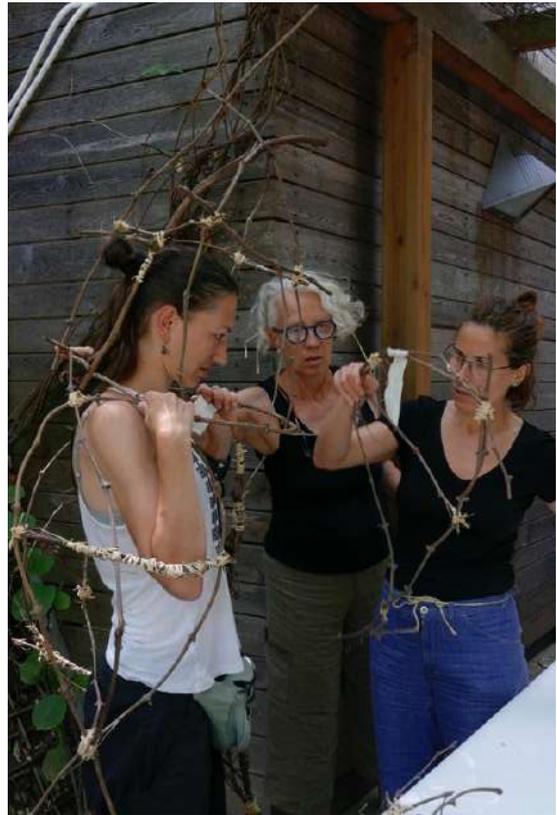


Figura 60

Figura 61





Figura 62



Figura 63



Figura 64

Domenica=Workshop

La Domenica=Workshop è un momento informale che permette di comprendere più a fondo le esposizioni temporanee. Esse infatti vengono ‘agite’ durante i laboratori curati dalle AEF del PAV. L’arte contemporanea, quindi, si declina in diverse attività pensate per adulti e bambini, in esperienze comuni che arricchiscono chi vi prende parte, lasciando da parte l’abitudine di dividere i gruppi in base alle loro differenze. Durante le Domeniche=Workshop il pubblico ha la possibilità di visitare il parco e le esposizioni temporanee negli spazi dedicati, ma ha anche a disposizione i materiali e gli strumenti del museo. L’intento di questo duplice livello è che l’esperienza al museo sia tanto ludica quanto di scoperta e condivisione.

Domenica=Workshop/Un prato in città

La Domenica=Workshop *Un prato in città* ha avuto luogo il 17 marzo 2019, inserita nel quadro di *Le Chiavi del Contemporaneo – La Città Ideale*, progetto per cui sette istituzioni culturali piemontesi si sono unite, aprendo le porte al pubblico all’insegna dell’arte contemporanea con una rassegna di laboratori e attività pensati per le famiglie¹⁷².

Il tema della giornata è stato ispirato dalla mostra temporanea *Ecologies of Loss*, personale dell’artista indiano Rawi Agarwal a cura di Marco Scotini, in esposizione al PAV dal 9.03 al 9.06 del 2019. Durante la giornata i partecipanti hanno realizzato alcune riproduzioni con diverse tecniche dei fiori che compaiono più volte nelle opere dell’artista indiano: le tagete. Questo fiore speciale nella cultura indiana viene offerto per celebrare unioni, feste e rituali, ed è simbolo di benessere e prosperità.

Immaginando ciascun fiore come un desiderio per una città ideale, sono stati realizzati fiori con la tipica forma stilistica indiana e tagete. Per farlo i partecipanti hanno avuto a disposizione sia particolari colori a tempera in stick che il necessario per riprodurre le tagete con la tecnica della gomma piuma. La scelta di questo particolare *medium* rimanda

¹⁷² Le istituzioni sono: Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Cittadellarte/Fondazione Pistoletto, Fondazione Merz, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, GAM Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino, MEF Museo Ettore Fico e PAV Parco Arte Vivente. È possibile consultare il comunicato stampa all’indirizzo:

http://parcoartevivente.it/wp-content/uploads/2016/02/LCDC_comunicato-stampa-1.pdf, consultato il 12 settembre 2019.

a Piero Gilardi, fondatore del PAV, che, fin dall'inizio della sua carriera si serve del poliuretano espanso per creare le sue opere che rappresentavano, come nel caso delle tagete, vere e proprie porzioni di natura. La lavorazione della gomma piuma colorata prevede una particolare preparazione del materiale, che difficilmente può essere realizzata in contesti diversi da quello museale. Per i partecipanti, questa è stata quindi un'occasione unica per sperimentare una tecnica inedita e stimolante, con la mediazione dello staff delle AEF.



Figura 65 – 69 *Domenica=Workshop/Un prato in città*, Domenica=Workshop a cura da AEF|PAV, 17 marzo 2019.



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69

3.2.3 Percorsi

Rivolti alle scuole di ogni ordine e grado i percorsi realizzati al PAV sono concordati con i referenti scolastici, in base alle esigenze curricolare o argomenti ritenuti interessanti da sviluppare con le classi e i gruppi. I percorsi permettono ai partecipanti di sperimentare in prima persona nelle attività legate a produzioni artistiche attraverso discussioni, sviluppi propri e una restituzione formale degli argomenti trattati, realizzata durante i momenti di laboratorio. In diversi incontri è possibile far sedimentare le riflessioni di volta in volta suscitate dai momenti passati al centro sperimentale, favorendo quindi l'apprendimento di nozioni legate a temi naturali, ambientali e sociali.

Percorso Libera Scuola del Giardino/Collettivo Myvillages

La *Libera Scuola del Giardino* nasce in occasione della mostra temporanea *Grow It Yourself* nel 2015¹⁷³. All'interno della mostra è presente il collettivo Myvillages, di cui è membro Wapke Feenstra, artista olandese che ha dato vita, insieme alle AEF del PAV al percorso *Libera Scuola del Giardino*, che ancora oggi continua a esistere. Il collettivo Myvillages viene fondato nel 2003 da Kathrin Boehm, Wapke Feenstra e Antje Schiffers, per sostenere la visione delle zone rurali come luoghi di produzione, oltre che materiale anche culturale. A partire dal 2007, il collettivo avvia il network internazionale *International Village Shop*, che riunisce progetti temporanei o permanenti per la produzione e lo scambio di prodotti locali. Nel 2010 viene lanciata la piattaforma online che, durante il corso degli anni, prende la forma di una rete sempre più estesa che coinvolge sia spazi urbani che rurali in diversi Paesi nel mondo¹⁷⁴. La *Libera Scuola del Giardino* intende contribuire al progetto, con la realizzazione di prodotti da inserire nel network. L'attività, che prende forma nel parco del PAV per la prima volta nel 2015, consiste nella coltivazione di piante orticole e arbustive per la produzione di semilavorati, nati dalla raccolta e lavorazione delle materie prime cresciute al PAV¹⁷⁵.

¹⁷³ Esposizione temporanea curata da Marco Scotini al PAV dal 12.06 al 25.10.2015.

¹⁷⁴ È possibile visitare la piattaforma con la presentazione dei prodotti all'indirizzo <http://www.internationalvillageshop.net/>, consultato il 9 settembre 2019.

¹⁷⁵ Brombin O. Cosmacini G., *Libera Scuola del Giardino*, in Scotini M. (a cura di), *Grow It Yourself*, Archive Books, 2016, pp. 129-132.

Tra il 2015 e il 2016 il percorso *Libera Scuola del Giardino*, coordinato dalle AEF del PAV, ha visto la partecipazione di artisti come Wapke Feenstra e Andrea Caretto | Raffaella Spagna che durante i workshop hanno dato vita a incontri di ricerca e momenti di creazione manuale, organizzando così le fasi di lavorazione che portano al prodotto finale. Se i workshop rappresentano un momento di riflessione sui temi trattati da un punto di vista artistico, nei momenti laboratoriali è curata tutta la filiera di produzione: la messa a dimora di nuove piante, la cura nella crescita, la lavorazione dei prodotti e infine la progettazione dei contenitori, confezioni e design di presentazione finale. Vengono così realizzati saponi, sali scrub, bagni d'erbe, oleoliti, unguenti e molto altro. Oltre alle piante aromatiche e officinali si aggiungono all'ecosistema del parco nuove piante specifiche con le quali avviare una produzione di semi utili a una disseminazione vegetale locale e specie a protezione assoluta presenti sul territorio e a rischio di estinzione. Parallelamente alla lavorazione e al confezionamento dei prodotti, nel 2016 è stato progettato e assemblato il *Pav Pop Up*, angolo in cui sono esposte le creazioni, assieme a carte di confezionamento, magliette e borse i cui proventi sono destinati alla promozione e al supporto del progetto.

Lo scopo del percorso, tuttora presente tra le proposte delle AEF, è quello di accorciare le distanze tra il consumo e la produzione culturale, sia idealmente che a livello pratico. Con le attività che si articolano attorno al giardino della *Libera Scuola del Giardino* è possibile prendersi cura tanto dell'ambiente quanto di sé, offrendo ai partecipanti principi teorici e pratici per la realizzazione di un giardino di cui essere autori e beneficiari allo stesso tempo. È sempre più raro, infatti, avere a disposizione una porzione di terra da coltivare in città, e il PAV, in linea con la sua *mission* intende mettersi al servizio della collettività. Avendone i mezzi il centro sperimentale è un luogo aperto a chiunque manifesti la curiosità di riscoprire tecniche naturali per produrre beni di consumo, altrimenti abituati ad acquistare già confezionati, perdendo il legame ancestrale con la natura, fonte da sempre di grandi risorse.



Figura 70 – 73 *Percorso Libera Scuola del Giardino* a cura di Collettivo Myvillages e AEF|PAV, 2015 e segg.



Figura 71



Figura 72



Figura 73

3.2.4 Formazione

Nell'idea di una formazione continua, approfondimento professionale o interesse per i temi dell'Arte del Vivente, le AEF propongono incontri o percorsi che affrontano tematiche e presentano metodologie da applicare in ambito educativo, didattico e di ricerca artistica. Come nel caso dei workshop, anche per queste attività sono chiamati a partecipare artisti, esperti nelle varie discipline e rappresentanti di esperienze esemplari per confrontarsi con i temi trattati dalle esposizioni temporanee e della collezione permanente. I cicli di incontri possono dividersi in o uno più incontri, che vengono tenuti dalle operatrici dello staff delle AEF del PAV assieme agli esperti esterni. Sono questi momenti di condivisione, stimoli per la creazione di nuovi progetti, approfondimenti su temi di cui non sempre si ha un chiaro inquadramento. Essi sono rivolti ad un pubblico adulto, situazione che permette una trattativa molto approfondita degli argomenti, differente da quella che gli stessi insegnanti possono aver avuto modo di conoscere durante le visite con le classi.

Formazione 2018/2019_ Fluttuante come il tempo

Il percorso di formazione *Fluttuante come il tempo* si è svolto con la formula di una giornata intensiva il 6 dicembre 2018 e ha visto la partecipazione di insegnanti, operatori culturali, educatori, studenti universitari e adulti interessati. Gli argomenti trattati dai relatori, oltre ad essere temi legati alla società contemporanea e alle ricerche artistiche del PAV, sono stati rielaborati durante i laboratori inseriti nel percorso *Incontri Illuminanti*, destinato alle scuole primarie torinesi nel quadro della manifestazione culturale *Luci d'Artista*, attivo nel Comune di Torino dal 1998. Poiché alcuni dei partecipanti erano proprio le insegnanti delle classi che hanno realizzato i laboratori, questo ha permesso di creare una continuità tra discorso teorico ed elaborazione pratica.

Il tema dell'approfondimento della formazione è quello dello scorrere del tempo, che si interseca con esperienze umane e i ritmi della natura. Per riflettere sulla nostra percezione spazio-temporale si è passati attraverso alcuni esempi di esperienze artistiche che hanno fatto di questo fluire il centro della propria ricerca. L'uomo, di fatto, è l'unico essere

vivente che ha una vera e propria percezione del tempo, in quanto nel mondo del vivente esso è l'unico essere in grado di pianificare, cioè vedersi nel passato e nel futuro. La percezione del tempo che passa non è innata. Il bambino appena nato, non ha la facoltà di percepire il tempo che passa, ma con lo sviluppo delle capacità cognitive comprende ciò che è accaduto nel passato, ciò che accade nel presente e ciò che accadrà nel futuro se si verificheranno determinati eventi. Il corso di formazione è stato tenuto da Orietta Brombin, educational curator del PAV e Elisabetta Reali, educatrice museale del PAV, in dialogo continuo con Emanuele Pensavalle, ingegnere aerospaziale invitato a partecipare per portare uno sguardo inedito e specialistico sui temi affrontati. Le relatrici hanno selezionato diverse esperienze artistiche di carattere partecipativo e sociale, e allo stesso tempo legate al contesto dell'Arte del Vivente, su cui si concentrano le ricerche artistiche del centro sperimentale d'arte contemporanea che trattassero delle varie implicazioni con cui si può pensare al tempo. Questi esempi mostrano come l'uomo sia inserito in un continuo fluire di cambiamenti, scanditi di volta in volta in base ai ritmi di chi ne è protagonista.

Partendo dalla riflessione sulle trasformazioni che l'uomo ha imposto all'ambiente con la sua presenza, si prende in esempio la storia del PAV, che ha visto un susseguirsi di esperienze di carattere molto diverso: da cascina costruita nel punto di confluenza di diversi fiumi torinesi a fabbrica della città industriale, fino ad arrivare al PAV, produttore non più di pezzi di ricambio per automobili, come la fabbrica che ha sostituito, ma di creatività. Le stratificazioni di significato createsi nel il corso tempo hanno modellato l'identità della zona, rappresentandone un grande valore aggiunto. Continuando nell'approfondimento è stata affrontata la tematica della percezione del tempo, vista dal punto di vista antropocentrico e al contrario, da ciò che viene agito e modificato dall'uomo. L'opera *Proper Time* di Lee Wan¹⁷⁶, ad esempio, mostra come il tempo visto come bene comune, venga messo a servizio del lavoro, sottratto al suo libero impiego da parte della collettività. Indagando una nuova forma di orizzontalità, si è poi pensato al tempo prima e dopo di noi. Di fatto, la natura è stata in grado di evolversi e riadattarsi a diversi sconvolgimenti ambientali nella sua storia e spostando l'attenzione dalla breve vita

¹⁷⁶ Opera esposta nel Padiglione Coreano in occasione della 57ma Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nel 2017, *Viva Arte Viva*.

dell'uomo a quella immensamente più lunga della terra è possibile prendere coscienza di come sia la specie umana a dover cercare un'alleanza con la natura, piuttosto che tentare di mettersi in competizione con essa. Sono diverse le attività che il PAV ha realizzato in collaborazione con degli artisti in questo senso, come *New Alliances* pensata con il collettivo CAE Critical Art Ensemble e *After Science Garden*, di Zheng Bo¹⁷⁷.

Il tempo è stato poi indagato nelle sue relazioni con lo spazio, tema centrale dell'incontro. La nostra percezione del tempo, infatti, non coincide con la realtà dell'universo. In esso, infatti, il tempo esiste solamente se compenetrato dallo spazio, o viceversa. Questo concetto è stato arricchito dall'apporto tecnico e teorico di Emanuele Pensavalle. A questo proposito, è stato portato l'esempio dell'artista Brian Eno, che con le sue opere musicali invita lo spettatore ad 'osservare lo spaziotempo', in posizione orizzontale, sdraiato sul pavimento della Reggia di Venaria dove l'opera è stata esposta. Il momento presente è stato analizzato tanto in relazione con le esperienze di arte performativa, cinetica e programmata, quanto con l'opera *Jardin Mandala* di Gilles Clément realizzata sul tetto del PAV. Le relatrici hanno poi allargato la visione alla dimensione cosmologica, momento in cui la riflessione di Emanuele Pensavalle ha allargato la visione con la sua testimonianza di tecnico, riportando gli ultimi arrivi dell'ingegneria aerospaziale. Da qui i relatori hanno introdotto il concetto di luce come macchina del tempo, sia dal punto di vista scientifico che artistico, in cui essa è utilizzata come vero e proprio materiale nelle opere di Ettore Favini, Gjon Mili, Franco Vaccari e Francesco Mariotti. Il tempo è poi utilizzato dagli artisti mostrandone gli effetti, come accade nell'opera *1965 I-infini* di Roman Opalka o le tracce nella storia in *Time...Space VIII* di Rudolf Sikora del 1974. Riguardo alla percezione nell'istante presente dell'infinità del tempo sono state prese in considerazione diverse tecniche artistiche, come quella della video arte di Bill Viola in *The Reflecting Pool* (1977-79) o la performance *One Million Years* (1993) che l'artista On Kawara ha presentato tra il 9 maggio e il 30 luglio presso l'Oratorio di San Ludovico a Dorsoduro durante la 57ma Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. L'incontro si è concluso con una prospettiva sul tempo odierno, che opere come quelle di Christian Boltanski,

¹⁷⁷ Il percorso *New Alliances* realizzato dal PAV in collaborazione con il collettivo statunitense Critical Art Ensemble inizia nel 2011 ed ha avuto una durata di circa due anni. Le opere dell'artista cinese Zheng Bo (Pechino, 1974) sono state esposte in occasione dell'esposizione temporanea *Weed Party III* curata da Marco Scotini al PAV dal 4.11.2018 al 24.02.2019.

Dominique Gonzalez-Foerster, Tobias Rehberger e Gino De Dominicis mostrano nel suo ciclo naturale di vita e morte.

3.2.5 Accessibilità

L'arte, e in particolare le istituzioni museali, si configurano come luoghi accessibili per eccellenza. Non più considerati come roccaforti della conoscenza, i musei aprono a diversi pubblici la possibilità di sperimentare in prima persona l'attività creativa. Tra le attività proposte dalle AEF del PAV fin dalla sua creazione «sono previsti itinerari mirati all'utilizzo dell'arte contemporanea come strumento di promozione, crescita e comunicazione, sia nel campo delle difficoltà intellettive, psichiche e fisiche, sia nel campo dell'interculturalità»¹⁷⁸. Il PAV considera come condizione imprescindibile della concezione del progetto formativo, l'accoglienza di tutte le persone nella loro totalità psicofisica. Le visite guidate, inoltre, sono realizzate da figure professionali appositamente formate per fare in modo che l'esperienza di visita sia ricca anche per i visitatori con disabilità.

Tale impegno si è concretizzato in varie forme: per il pubblico ipo e non vedente sono state attivate collaborazioni con l'architetto Rocco Rolli dell'associazione Tactile Vision¹⁷⁹ e Francesco Fratta, consulente per l'accesso alla cultura e per la didattica speciale dell'UICI (Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti); a partire dalla conoscenza di Evgen Bavcar e della sua idea di “diritto universale alla visione” si è sviluppata la ricerca del PAV inerente ai dispositivi per rendere accessibile al pubblico con disabilità quanto presente in mostra come didascalie in corpo sedici, traduzioni in linguaggio Braille, mappe tattili degli spazi museali e delle opere in mostra e oggetti da

¹⁷⁸ Taramino T., *Il progetto formativo del Parco Arte Vivente*, in *Bioma, pensieri, creazioni e progetti per un Parco d'Arte Vivente*, AcPav/Pea/Gribaudo, Torino, 2005, p. 81.

¹⁷⁹ Tactile Vision Onlus è un'associazione senza fini di lucro che lavora e offre la sua consulenza a favore di disabili visivi, secondo i principi dell'Universal Design. Fonte: www.tactilevision.it, consultato il 20 settembre 2019.

esplorare attraverso il tatto. Sono diverse le mostre temporanee rese accessibili proprio dall'impiego dei sistemi sopra elencati, ne è esempio *Tales of a Sea Cow*¹⁸⁰ per cui è stato realizzato un meta-racconto, racconto sonoro che accompagna il visitatore lungo la mostra al quale sono stati aggiunti particolari storici e naturalistici, una guida tattile e un comunicato stampa tradotto in Braille; o ancora in occasione di *Show Food*¹⁸¹, sono stati realizzati dei pannelli tattili e le didascalie delle installazioni video presenti in mostra sono state tradotte in Braille.

L'impegno nel rendere il PAV un luogo aperto a ogni persona si concretizza in occasione delle mostre temporanee, ma anche nelle attività con le scuole e con il pubblico. Ogni laboratorio può essere declinato «a seconda delle varie necessità percettive, cognitive e relazionali»¹⁸² e, inoltre, vengono poi realizzati programmi pensati appositamente per istituzioni specifiche, come nel caso della collaborazione con CasaOz di Torino di cui si tratterà in seguito.

Antecedente dell'impegno del PAV su questi temi è da ricercare nella storia dello stesso Piero Gilardi. Il fondatore del centro sperimentale, infatti, durante gli anni Settanta e Ottanta, in cui si è concentrato sulla dimensione relazionale e sociale, si è ritrovato a lavorare con persone con malattie mentali dell'ospedale psichiatrico di Collegno e dei centri di igiene mentale del territorio torinese¹⁸³. Mettendosi a disposizione dei pazienti le sue conoscenze tecniche di artista ha gestito atelier, dove i partecipanti erano liberi di sfogare il loro bisogno di espressione. Passando per la dimensione creativa, per i pazienti un vero e proprio bisogno, era per loro possibile comunicare in maniera molto più diretta che non con il linguaggio verbale, il quale alle volte più che mezzo di comunicazione rappresenta infatti una barriera.

¹⁸⁰ Esposizione temporanea a cura di Annick Bureaud al PAV dal 29.03 al 24.06.2012.

¹⁸¹ Esposizione collettiva a cura di Orietta Brombin in mostra al PAV dal 17.01 al 02.03.2014.

¹⁸² Brombin O., *Corpo sedici, per una cultura a misura*, consultato online. Reperibile a: <http://parcoartevivente.it/accessibilita/>, consultato il 20 settembre 2019.

¹⁸³ Brombin O., *Corpo sedici, per una cultura a misura*, in Cravero C. (a cura di), *Paesaggi del Corpo-ambiente*, Biella, Eventi&Progetti, 2011.

Accessibilità AEF/PAV_CasaOz, Il Sentiero nella Foresta

La Strada nella Foresta si inserisce nel progetto *Over the Rainbow*, programma permanente di educazione all'immagine a cura del network Zonarte¹⁸⁴ realizzato grazie al sostegno di Fondazione CRT. Esso è un percorso nato nel 2017, quando l'artista italiano Patrick Tagliafuoco, in occasione dell'apertura delle OGR, indica ZonArte e i ragazzi di CasaOz come destinatari del progetto *Tutto Infinito*, che ZonArte ha saputo rendere un programma di avvicinamento all'arte contemporanea, con l'obiettivo di valorizzare delle forme di espressione già praticate dai ragazzi, come la pittura e la grafica. CasaOz è un luogo in cui i bambini e le famiglie che incontrano la malattia possono sentirsi a casa, viene offerto infatti uno spazio in cui passare le giornate in compagnia in uno spirito di condivisione e familiarità. Da oltre 10 anni l'Associazione Onlus si prende cura dei bambini e delle loro famiglie, aiutandoli ad affrontare la malattia¹⁸⁵. Tra dicembre 2017 e marzo 2018, si sono dunque susseguiti i cicli di workshop svolti dalle AEF del PAV e dagli altri Dipartimenti Educativi dei musei facenti parte del network di ZonArte, in collaborazione con gli educatori di CasaOz.

Il primo ciclo di esperienze è stato curato dal PAV, e si collega alla mostra temporanea *Prima che le Piante avessero un Nome* di Uriel Orlow (allestita al PAV dal 05.11.2017 al 18.03.2018), esperienza artistica che ha fornito al lavoro importanti stimoli teorici¹⁸⁶.

Il percorso *La Strada nella Foresta*, questo il titolo scelto dallo staff AEF del PAV, si è articolato in quattro incontri tra dicembre 2017 e gennaio 2018, ed è rivolto a un gruppo di 15 bambini e ragazzi tra i 10 e i 18 anni con diversi tipi di disabilità fisiche e cognitive. Durante gli incontri l'attenzione viene focalizzata sulle vicende narrate nel quarto capitolo del romanzo *Il meraviglioso mago di Oz* di Frank Baum, intitolato proprio *Il Sentiero nella*

¹⁸⁴ ZonArte è il progetto promosso e sostenuto dalla Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT di Torino, che riunisce i Dipartimenti Educazione delle principali istituzioni piemontesi dedicate all'arte del nostro tempo: Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione Merz, PAV - Parco Arte Vivente. Fonte: www.zonarte.it, consultato il 10 settembre 2019.

¹⁸⁵ Fonte: <https://www.casaoz.org/>, consultato il 10 settembre 2019.

¹⁸⁶ Nell'esposizione *Prima che le piante avessero un nome*, allestita al PAV dal 05.11.2017 al 18.03.2018, l'artista Uriel Orlow utilizza il mondo botanico per portare l'attenzione sulle dinamiche politiche di paesi inseriti in un contesto coloniale. Attraverso film, fotografie, e progetti sonori è possibile vedere i risultati di una ricerca che ha messo a confronto Europa e Sud Africa, riportando suoni, colori e forme provenienti da un mondo 'altro'. Per approfondire si rimanda al sito del PAV: <http://parcoartevivente.it/mostre/archivio/mostre-2017/prima-che-le-piante-avessero-un-nome/>, consultato il 10 settembre 2019.

Foresta. L'obiettivo finale delle attività è quello di creare un albo illustrato che racconti, attraverso le interpretazioni grafiche realizzate dai ragazzi, una storia liberamente ispirata da quella narrata nel testo di Baum. Oltre ai personaggi di Dorothy, Toto e lo Spaventapasseri, il testo creato dai ragazzi si è arricchito di suggestioni e rimandi alla mostra di Uriel Orlow, che durante il percorso è stata visitata dal gruppo.

Durante il primo incontro è stata contestualizzata l'intera esperienza, raccontando le vicende del capitolo del *Il meraviglioso mago di Oz* da cui prende avvio l'attività, *Il Sentiero nella Foresta*. Sono così stati identificati gli scenari in cui si sarebbe svolta la vicenda immaginata dai ragazzi, e, passando per una sintesi cromatica sono stati dipinti i fondali delle illustrazioni: giallo per il campo di grano; verde per la foresta; blu per il cielo. Il secondo incontro si è svolto al PAV. La visita alla mostra temporanea è stata per i ragazzi un'ispirazione, le opere hanno stimolato la loro curiosità e immaginazione, che si sono manifestate nei due incontri successivi. Nel terzo appuntamento, infatti, attraverso tecniche di stampa, disegno e pittura, è stato chiesto ai ragazzi di realizzare le ambientazioni e i personaggi della storia. Ad animare la pubblicazione sono così forme e colori di alberi e foglie ispirati al Sud Africa, accanto a un personaggio non presente nella versione originale: Uriel Orlow, l'artista che nella fantasia dei ragazzi si fa esploratore insieme ai protagonisti della storia. Nel quarto e ultimo incontro, infine, i ragazzi sono stati invitati a raccontare la loro storia. Richiamando l'azione dell'artista, che nell'opera *What Plants Were Called Before They Had A Name* presenta i nomi indigeni delle piante del Giardino Botanico di Cape Town, i ragazzi hanno dato un nome alle piante da loro disegnate, formalizzando il mondo appena creato.

Il lavoro di postproduzione svolto dallo staff delle AEF del PAV ha visto la scelta degli estratti testuali da aggiungere all'interno dell'albo illustrato, estratti dal racconto fatto dai ragazzi stessi; la selezione dei disegni e degli sfondi colorati; l'impostazione della grafica e impaginazione dell'albo. Il libro è ora disponibile presso CasaOz e MagazziniOz, rappresentazione concreta di una collaborazione che intende unire didattica e inclusione sociale con un percorso che coniuga creatività, scoperta, capacità di relazione e autoespressione e sviluppo di nuove attività nella vita quotidiana.



Figura 74 – 76 *Accessibilità AEF/PAV_CasaOz, La Strada nella Foresta*, a cura di AEF|PAV, 2017-2018.

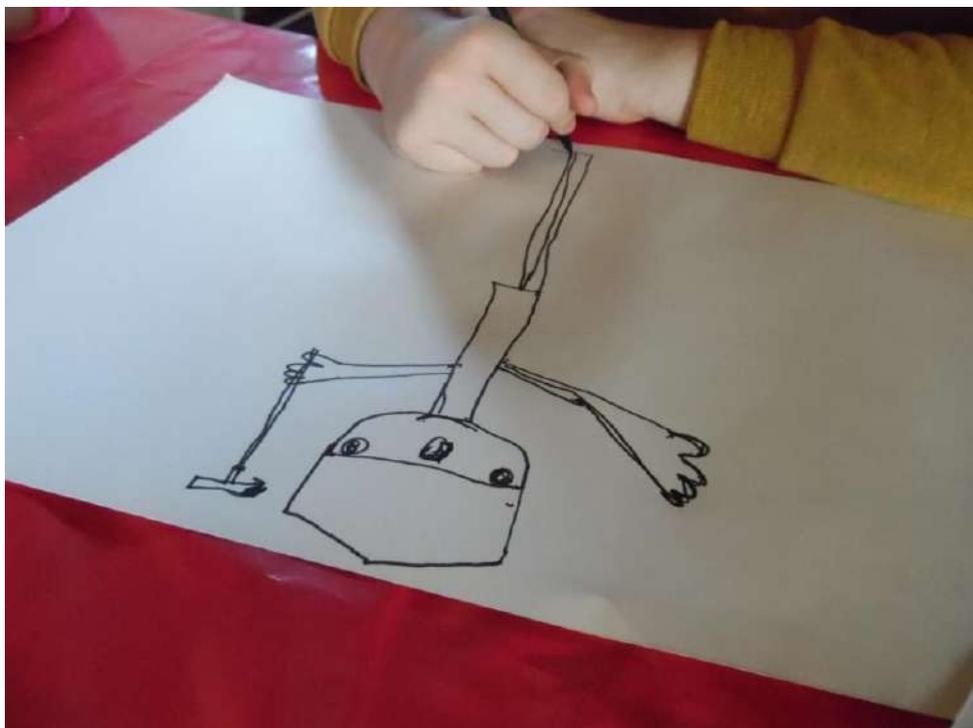


Figura 75



Figura 76

3.3 I pubblici del PAV

Nel seguente paragrafo si intende presentare uno sguardo, se pur non esaustivo, sui pubblici del PAV. Il tipo di analisi che verrà presentata permette di rendere immediato un concetto alla base della *mission* del centro sperimentale d'arte contemporanea: l'importanza data alla partecipazione attiva del pubblico ai temi con cui il PAV si confronta quotidianamente.

In un'intervista pubblicata sul trimestrale *Estetika* nel luglio 2019, infatti, il direttore del Parco Arte Vivente Enrico Bonanate, riporta che nel 2018 il 65% del pubblico del centro sperimentale è costituito dai partecipanti alle Attività Educative e Formative proposte dallo staff delle AEF del PAV¹⁸⁷. È questo un dato di grande rilevanza, poiché significa che più della metà dei visitatori entrati in contatto con il PAV non solo ha avuto modo di visitare le esposizioni temporanee e la collezione permanente, ma ha partecipato attivamente alle elaborazioni dei temi trattati proposte. La loro ricerca si è infatti spostata dal solo aspetto cognitivo a quello pratico, esercitando le proprie competenze, in un'esperienza che si fa momento educativo e di condivisione.

I partecipanti ai progetti e laboratori curati dalle AEF del PAV sono molto diversificati. Essi vanno dagli asili nidi al pubblico adulto, passando per le scuole di ogni ordine e grado, università e accademie, centri di salute mentale e diurni per persone con disabilità. Per riuscire ad avere un inquadramento statistico delle tipologie di partecipanti alle Attività Educative e Formative del PAV, si è deciso di dividerli in quattro categorie fondamentali. Il criterio adottato è quello dell'età, poiché in base a essa le attività sono pensate in modo da adattarsi al livello cognitivo dei partecipanti, e agli interessi di approfondimento.

Nella prima categoria chiamata *Educazione* rientrano i nidi d'infanzia, le scuole dell'infanzia, le scuole dell'obbligo (primaria e secondaria di primo grado) e i partecipanti alle attività per i centri estivi attivati annualmente dal PAV nei mesi di luglio e agosto. Si parla in questo caso di 'educazione', in quanto le attività mirano a formare i partecipanti nel momento della crescita, con attività sensoriali, ludiche e utilizzando forme e colori

¹⁸⁷ Rogialli A., *Arte che vive*, intervista a Enrico Bonanate, «Estetika», 34, 2019, pp. 133-135.

per raccontare il mondo, e soprattutto il rapporto dell'uomo con la natura. La seconda categoria denominata *Formazione A* comprende le scuole secondarie di secondo grado e le università. Per questi la formazione è di tipo curricolare, sempre legata a un percorso di studi, dove gli studenti si confrontano con argomenti più complessi rispetto alla prima categoria e le restituzioni tanto nelle opere creative quanto a livello di contenuti sono più articolate. Il terzo gruppo, *Formazione B*, è rappresentato dal pubblico adulto che partecipa a incontri, workshop con gli artisti e alle occasioni di formazione professionale. Tra essi rientrano insegnanti, operatori culturali, educatori, e cittadini interessati. Infine, nella quarta categoria, *Accessibilità*, rientrano bambini e pubblico adulto con fragilità: persone con disabilità fisiche o cognitive, persone inserite in percorsi di salute mentale e utenti di centri specializzati.

Di seguito una rappresentazione schematica della divisione dei partecipanti delle Attività Educative e Formative del PAV:

1. *Educazione:*

- Nidi e scuola d'infanzia
- Scuola dell'obbligo (primaria e secondaria di primo grado)
- Centri estivi

2. *Formazione A (curricolare):*

- Secondarie di secondo grado
- Università

3. *Formazione B (informale):*

- Pubblico adulto (incontri, workshop, formazione professionale)

4. *Accessibilità:*

- Bambini e adulti con fragilità (persone con disabilità, persone inserite in percorsi di salute mentale, ecc.)

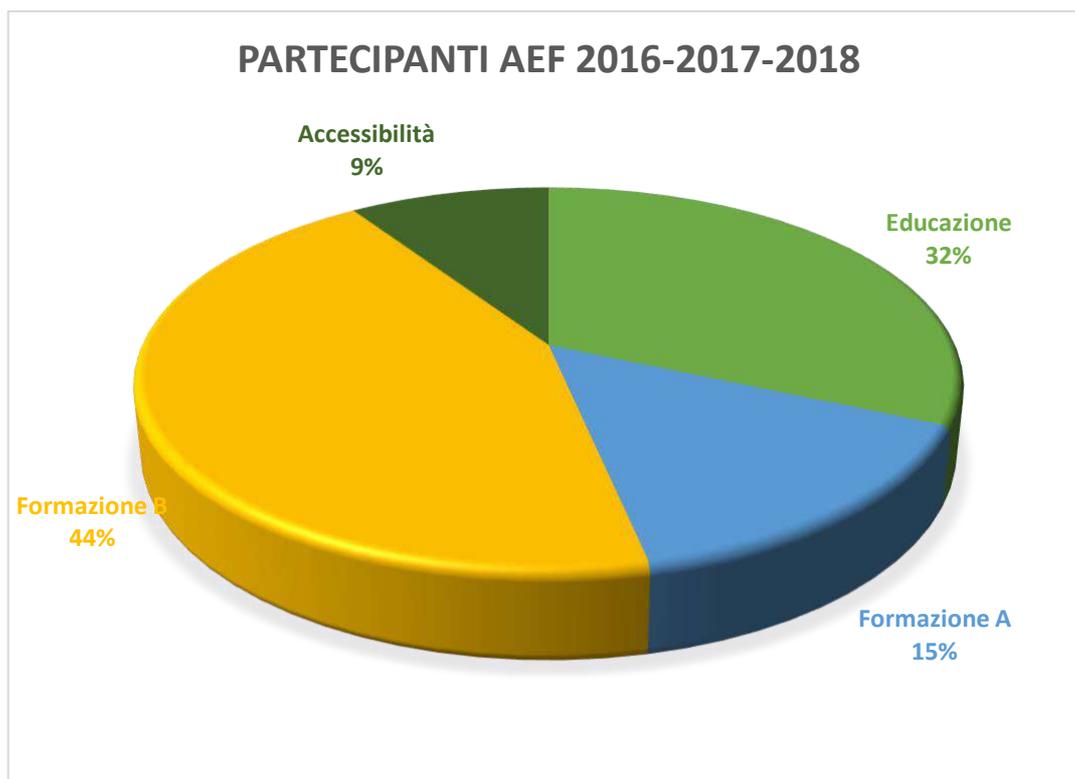


Figura 77 Grafico con percentuali dei partecipanti alle attività curate dalle AEF del PAV anni 2016-17-18.

Il grafico *Partecipanti AEF 2016-2017-2018* (Figura 77) mostra in quali proporzioni si dividono le percentuali dei partecipanti alle Attività Educative e Formative del PAV.

Per realizzarlo sono stati presi in considerazione i dati degli anni solari 2016-2017-2018. È così possibile stabilire in maniera più oggettiva la tendenza su un periodo più lungo di tempo, ovviando alle normali oscillazioni tra un anno e l'altro che avrebbero potuto rendere il risultato meno verosimile. È possibile così constatare come il gruppo *Formazione B* rappresenti il 44% dei partecipanti, percentuale più alta del trend. Il suo primato è dato dal fatto che le attività pensate per questo gruppo sono di natura pubblica e spesso non prevedono un limite al numero di partecipanti. Sono molte le persone che scelgono di prendere parte agli eventi organizzati dal PAV, in collaborazione con gli artisti invitati a presentare le loro ricerche in occasione delle esposizioni temporanee o nel quadro di ZonArte, la rete dei Dipartimenti educativi delle istituzioni culturali torinesi di cui fa parte il PAV.

I partecipanti alle attività che rientrano nel gruppo *Educazione* nel trend analizzato rappresentano il 32% del totale. In questo caso le attività si svolgono quotidianamente e

sono necessariamente pensate per un numero ben preciso di partecipanti. Questo perché spesso si tratta di classi che vengono in visita al museo durante le ore di lezione curricolare, e per questo la loro visita e il laboratorio saranno concordati in precedenza con i docenti referenti, in modo che l'esperienza si adatti al programma di studio, permettendo agli alunni di verificare sul campo dei concetti affrontati anche a scuola. Il gruppo *Formazione A* che comprende le secondarie di secondo grado e le università rappresenta il 15%, sia per via della maggiore flessibilità degli orari degli studenti nel caso delle università, ma anche per il numero di studenti per classe nel caso delle secondarie di secondo grado. Infine, i percorsi dedicati a persone con disabilità o con fragilità rappresentano nel *trend* analizzato il 9% del totale. Ogni attività con i gruppi appartenenti a questa categoria vengono pensati *ad hoc*, sia in relazione all'esposizione temporanea, sia pensando alle particolari esigenze dei partecipanti. Nella volontà di riuscire a garantire la giusta attenzione ai percorsi pensati per persone con fragilità, viene data la priorità alla qualità delle esperienze piuttosto che alla quantità.

Conclusione

La conoscenza attraverso l'arte è uno strumento ricco di sfaccettature, che con le sue declinazioni pratiche permette di arrivare a un pubblico eterogeneo che va dalle scuole dell'infanzia fino agli adulti e specialisti, creando una forma di educazione efficace e produttiva. L'arte, e in particolare quella contemporanea, presuppone un continuo esercizio di interpretazione da parte dell'osservatore, che spesso è coinvolto anche dal punto di vista sensoriale dalle opere, oltre che a livello cognitivo. Questo fa sì che l'approccio all'arte sia totale, permettendo di andare oltre all'aspetto nozionistico e conoscere sé stessi e il mondo attorno. Alcune forme d'arte, inoltre, spostano il focus sulle relazioni dello spettatore con tutto ciò che è 'altro da sé' e questo è sempre fonte di condivisione, conoscenza e quindi, in ultima istanza, educazione. Il luogo preferenziale dove avviene il processo di educazione attraverso l'arte è il museo, che, in seguito ai radicali mutamenti che ne hanno segnato la storia, è oggi un luogo franco, dove è possibile vivere esperienze altrimenti inaccessibili. L'educazione attraverso l'arte, permette in uno spazio libero e aperto di toccare argomenti altrimenti lasciati in secondo piano dall'educazione tradizionale o non approfonditi con la stessa attenzione di altri.

L'analisi del caso studio del Parco Arte Vivente di Torino ha permesso di dimostrare come la riflessione teorica iniziale sulla conoscenza attraverso l'arte venga messa in pratica quotidianamente. Il centro sperimentale di arte contemporanea fondato da Piero Gilardi, già nella sua concezione è uno spazio relazionale, ciò presuppone che al suo interno vengano vissute esperienze mirate ad abbattere le barriere tra il sé e l'altro' sia esso il nostro vicino, una cultura differente, il mondo naturale, la scienza o la tecnologia. Questo avviene tanto in occasione delle esposizioni temporanee che indagano gli argomenti dell'Arte del Vivente quanto nelle attività progettate e curate dallo staff delle Attività Educative e Formative. Il dato che indica che più del 60% del pubblico del PAV è costituito dai partecipanti alle Attività Educative e Formative, implica che più della metà degli utenti del centro sperimentale hanno spostato la loro ricerca da una dimensione puramente cognitiva ad una pratica, esperienziale. Il loro approccio alle tematiche trattate dal PAV è stato mediato dallo staff delle AEF ma con lo scopo che la

conoscenza diventi personale, un'esperienza di vita, che idealmente vede le persone che lasciano il museo diverse da come sono entrate. Le attività e laboratori descritti nell'elaborato sono esemplari delle modalità con cui il PAV interagisce con il pubblico, e di come l'idea iniziale del suo fondatore sia coerente con quanto svolto tutti i giorni con scuole, privati cittadini, artisti, specialisti e persone con disabilità.

Appendici

A. Le opere nel parco

Oltre alle opere nel parco descritte nel testo (cfr. *supra* 2.2.3) di seguito è riportata la mappa aggiornata delle altre opere presenti nell'area estera di circa 23.000 m² del Parco Arte Vivente.

Va tuttavia sottolineato che il parco è uno spazio in continuo divenire, sempre a disposizione degli artisti per realizzare le opere in occasione delle esposizioni temporanee. Al termine di queste, in alcuni casi, i membri dell'*Art Program* possono decidere di mantenere gli interventi temporanei e renderli parte della collezione permanente. Di seguito l'elenco delle opere al momento presenti nel parco e la loro collocazione.

Installazioni nel parco / outdoor installations

01 Trèfle

Dominique Gonzalez-Foerster, 2006

02 Focolare

Collettivo Terra Terra, 2012

03 La montagna ferma il treno ad alta velocità

Marco Balone, 2019

04 Jardin Mandala

Gilles Clément, 2010

05 Rain is for free

Frame Works, 2013

06 Pedogenesis

Raffaella Spagna/Andrea Caretto, 2009

07 Acta Herbarium di un Giardino Triassico

Isamit Morales, 2016

08 Labirintico Antropocene

Piero Gilardi, 2018

09 La Folie du PAV

Emmanuel Louisgrand, 2009

10 New Alliances

Critical Art Ensemble, 2011-2013

11 The Jumpsuit Theme

Sara Enrico, 2017

12 Potlatch 13.4

Norma Jeanie, 2013

13 Aneico, Abacco e Adoneo

Andrea Magnani, 2017

14 La Table de Circé

Brigitte de Malau, 2013

15 Cucuzza People

Leone Cortini, 2019

16 Corpo Vegetale

Nooffice, 2011

17 Cosmos seed

Michele Guido, 2019

18 Libera Scuola del Giardino

myvillages, 2016-Ongoing

19 Sopra i figli dei figli, il sole!

Michelangelo Consani, 2019

20 Tre quarti di sfera con coda

Luigi Mainolfi, 2000

21 Isola Bonsai

Bert Theis, 2015

22 Berta

Wurmikos, 2019

23 L'albero del PAV

Piero Gilardi, 2018

Figura 78 Elenco delle opere presenti nel parco del PAV, 2019.

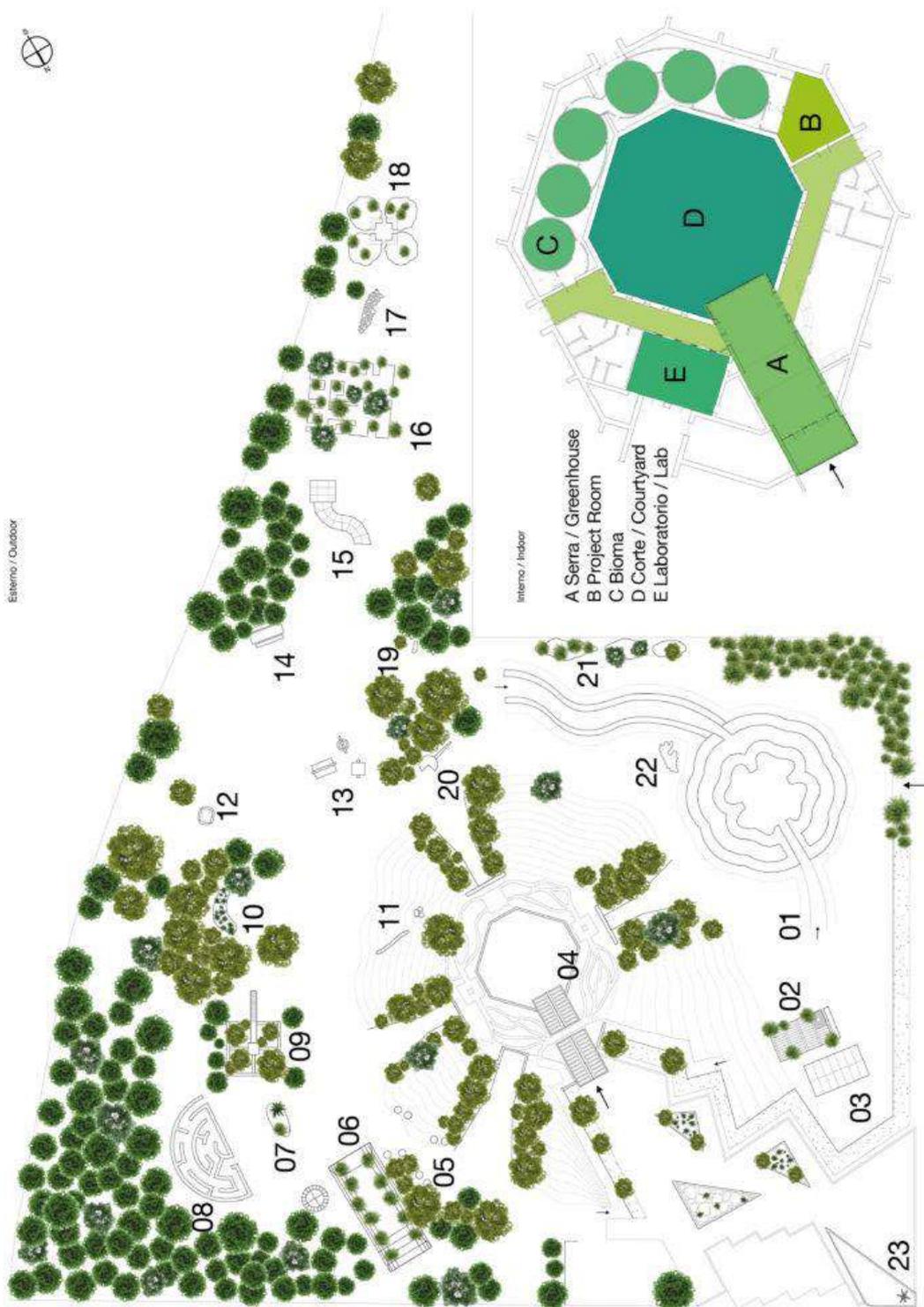


Figura 79 Mappa del parco del PAV con collocazione delle opere in esterno, 2019.

B. Glossario

Il PAV tratta uno specifico filone dell'arte contemporanea che ha in qualche modo a che fare con il vivente in quanto organismo vivo, che ha quindi un proprio ciclo vitale. Questo può essere affermato in riferimento al mondo vegetale, ma anche pensando al vivente relativo all'essere umano.

L'arte, un tempo era di tipo elitario, il museo era riservato a pochi. Nonostante siano stati fatti dei grandi passi in avanti sulla frequentazione dei luoghi della cultura, spesso la platea dell'arte contemporanea tende ad essere formata da specialisti o solamente pochi simpatizzanti del settore. La *mission* del PAV è quella di abbattere queste barriere invisibili, e aprire le porte alla creatività collettiva. Questo *Glossario* è un documento appartenente all'archivio del PAV, che si è ritenuto potesse essere utile inserire nel presente elaborato, al fine di chiarire alcuni concetti a cui fa riferimento la ricerca artistica realizzata al PAV. Sono state fatte alcune aggiunte e modifiche, con l'intento di aggiornare le voci.

ARTE RELAZIONALE

È definita Arte Relazionale quell'insieme di pratiche artistiche basate sulla relazione fra artista, pubblico, e contesto sociale in cui vengono messe in atto. Essa implica pertanto la partecipazione del pubblico in maniera più o meno attiva. Ciò che più importa nell'Arte Relazionale non è tanto l'esito finale, la realizzazione di un'opera, quanto la motivazione che sta a monte del progetto. Vengono indagate le reazioni che tale progetto innesca e come queste si sviluppano durante la sua messa in atto. Infine, l'attenzione si incentra sulle relazioni che vengono a crearsi tra gli stessi partecipanti.

Il primo teorico a porsi il problema di come definire le pratiche artistiche che si stavano sviluppando durante gli anni Novanta in seguito alle esperienze postmoderniste fu Nicolas Bourriaud. Il critico francese partendo direttamente dalla frequentazione degli atelier di alcuni artisti comprende che ad accomunare le tendenze di autori come Maurizio Cattelan, Douglas Gordon, Felix Gonzalez-Torres era lo stesso punto di partenza: la

«sfera delle relazioni umane»¹⁸⁸. Generalmente la critica si riferiva a questi artisti come Neo Concettuali o Post Fluxus. Rendendosi conto della debolezza di queste definizioni il teorico ha tentato di delimitare il territorio artistico di tali artisti. Liam Gillick, artista che realizza opere relazionali definisce il suo lavoro come «the light in the fridge. It only works when there are people to open the fridge door. Without people, it's not art – it's something else – stuff in a room».

BIOMA

La definizione di bioma data dal vocabolario Treccani è un complesso di comunità animali e vegetali stabilizzate, mantenuto dalle condizioni ambientali di una determinata area. Piero Gilardi ha scelto questo titolo per la sua opera interattiva che si situa nel nucleo del Parco Arte Vivente. Essa vuole essere un centro attivo di ricerca artistica, un luogo di incontri, di scambi ed ibridazioni, un museo interattivo della natura: il suo “Bioma è un complesso di comunità vegetali, umane, tecnologiche e animali, in costante dialettica”.

BIOTOPO

È un luogo fisico, un'area di limitate dimensioni caratterizzata da condizioni ambientali uniformi e che, per queste sue qualità specifiche, si configura come luogo idoneo alla permanenza di una o più specie. È la componente chimica e fisica di un ecosistema.

Biotope - Immigration è il titolo del progetto dell'artista Francesco Mariotti che, in collaborazione con il biologo Giuseppe Camerini, prevede la messa in dimora di terre, piantagioni, acqua, lumache, larve di lucciole, fiori all'interno di una porzione del Parco Arte Vivente in modo da trasformare un'area fortemente antropica in un luogo adatto ad accogliere una colonia di lucciole.

¹⁸⁸ Antony Gardner e Daniel Palmer “Nicolas Bourriaud Interviewed”, in *Broadsheet* 34.3, sept-oct 2005.

IBRIDAZIONE

L'ibrido è il frutto di un incrocio tra diverse specie. L'ibridazione è un esperimento che ha il fine di modificare alcuni caratteri, farne emergere di nuovi, costituire nuove varietà, pertanto può essere uno dei motori dell'evoluzione. Secondo Piero Gilardi, infatti «ricrea la vita in un flusso continuo»¹⁸⁹.

Nella poetica di Gilardi il concetto di ibridazione nel pensiero postumanistico favorisce il superamento della dicotomia cultura/natura: ibridazione non è tanto il trasferimento genetico da un organismo a un altro, che ne modifica le caratteristiche, quanto piuttosto «l'acquisizione bio-culturale dell'alterità, costituita dall'ingegneria genetica; una ibridazione evolutiva che induce cambiamenti rilevanti nello sviluppo cognitivo ed emozionale anche del singolo individuo umano»¹⁹⁰.

PROCESSUALITÀ

La processualità è un elemento che ha fortemente caratterizzato l'arte contemporanea dalla seconda metà degli anni Sessanta in avanti. Spostando l'attenzione dal soggetto al processo che ne determina la realizzazione, il concetto di processualità ha fatto scendere l'opera d'arte dal suo piedistallo, dalla sua dimensione elitaria, intoccabile, perenne. Ma nel caso del PAV il termine ha un'ulteriore valenza nel momento in cui si riferisce proprio al ciclo vitale. La processualità è una delle caratteristiche fondamentali dell'Arte del Vivente (vedi voce relativa). Il processo vitale al quale il lavoro dell'artista è sottoposto intenzionalmente, o al quale, intenzionalmente, è abbandonato, vede il coinvolgimento, nella creazione dell'opera, di un nuovo protagonista, in grado di plasmare e trasformare la materia organica: il tempo. L'opera può mutare, trasformarsi e in alcuni casi anche esaurirsi.

Lo spazio lasciato all'eventuale intervento volontario o involontario dello spettatore, durante il processo di realizzazione introduce il concetto di Arte Relazionale (vedi voce relativa).

¹⁸⁹ Gilardi P., *L'Art Program del PAV: proposte e considerazioni*, in Mulatiero I. (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*, op. cit., pp. 31 - 33.

¹⁹⁰ *Ivi*.

PSICOCORPOREITÀ

Indica l'interazione di corpo e mente nella stimolazione sensoriale, determinata dalla reazione all'opera d'arte o sollecitata dall'esperienza didattica, che l'individuo riceve. Le opere presenti al Parco Arte Vivente si prestano a stimolare il visitatore non solo da punto di vista emotivo, ma anche dal punto di vista fisico/corporeo, spesso infatti sono opere che richiedono un intervento, un'interazione da parte dello spettatore, per entrare in funzione o comunque per essere percepite nella loro interezza. Per esempio, il modulo di *Bioma, Essenze Odrose*, necessita che l'utente soffi all'interno della macchina, e ispiri il profumo dell'elemento scelto quale oggetto di indagine. Insomma, sono opere percepibili non solo con la vista e con la mente, ma che mirano a coinvolgere tutti i cinque sensi.

SPAZIO INTERSTIZIALE

Il termine interstiziale può riferirsi ad un concetto spaziale o temporale; etimologicamente parlando denota qualcosa che sta in mezzo, un intervallo. Può essere considerato una frattura, ma può anche denotare un concetto di relazione tra il prima e il dopo.

Secondo l'architetto Ignatio De Sola-Morales, lo spazio della città attuale è uno spazio interstiziale tra reti e infrastrutture, e il progetto urbano deve affrontare questa nuova logica settoriale.

Il termine è stato utilizzato da Andrea Caretto e Raffaella Spagna nel titolo del workshop *Colonizzazione_01 - azione collettiva di vita e lavoro in uno spazio interstiziale*, svoltosi nel dicembre 2006 presso il Parco Arte Vivente che allora si presentava sotto forma di cantiere appena aperto, e nella cui area solo l'opera ambientale *Trèfle* era terminata.

Consapevoli della natura complessa della porzione di suolo urbano che il Parco andrà progressivamente occupando, lembo dopo lembo, è stato per noi istintivo collocare il nostro intervento nello spazio interstiziale di congiunzione tra passato e futuro, costruito e non costruito, organico e inorganico, attivando una riflessione sulle qualità transitorie che questo luogo ancora presenta, per lasciarle in eredità al nascente Parco.

Questo il commento degli artisti. Lo stesso termine viene ripreso in considerazione anche nelle Attività Educative e Formative, in particolare nella proposta di Laboratorio Le Jardin Trouvé, dove alludendo all'*objet trouvé* duchampiano si propone ai partecipanti di andare a cercare proprio quegli spazi interstiziali, quelle porzioni di *terrain vagues* che emergono dalla città e che proprio per il fatto di essere considerati espressioni della natura, possono in qualche modo essere elevati al rango di giardino.

Elenco immagini

Per il presente elaborato è stato essenziale l'apparato di immagini conservato nell'archivio del Parco Arte Vivente. Grazie alla disponibilità dello staff è stato possibile accedere a documenti di fondamentale importanza per la comprensione degli argomenti trattati. In virtù di questa premessa, nel caso non sia indicato diversamente, le immagini presenti nell'elaborato sono state scattate da chi scrive o provengono dall'archivio fotografico del PAV.

Figura 1 Studiolo di Federico da Montefeltro, Urbino, Palazzo Ducale. Fonte: Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, op. cit., p. 5.

Figura 2 Il Museo di Ferrante Imperato. Tavola incisa del frontespizio del libro a stampa sulla collezione Imperato, *Historia Naturale*, Napoli, 1599. Fonte: Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1992, p. 65.

Figura 3 Galleria Doria Pamphilj, Roma. Fonte: Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, op. cit., p. 83.

Figura 4 Hubert Robert, La Grande Galerie du Louvre, 1795, Parigi, Musée du Louvre. Fonte: Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, op. cit., p. 54.

Figura 5 Isola dei Musei, Berlino. Dal basso: Bode-Museum, Pergamon Museum, Alte Nationalgalerie, Neues Museum e Altes Museum. Fonte: <http://www.preussischer-kulturbesitz.de/newsroom/mediathek/bilder/foto-detail/article/2019/06/27/media-museumsinsel-berlin-20-jahre-welterbe.html>, consultato il 27 settembre 2019.

Figura 6 Vista dell'interno del Crystal Palace dall'entrata a sud, 1851 ca., Londra. Fonte: <https://www.ndl.go.jp/exposition/e/data/R/075r.html>, consultato il 27 settembre 2019.

Figura 7 Museum of Modern Art (Moma), New York.

Figura 8 Ludwig Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlino. Fonte: Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, op. cit., p. 155.

Figura 9 Renzo Piano, Richard Rogers, Centre Pompidou, Parigi. Fonte: Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, op. cit., p. 156.

Figura 10 Marcel Duchamp, Ruota di bicicletta, 1913, New York, MOMA.

Figura 11 René Magritte, L'Uso della Parola, 1928-29, New York, Coll. Priv.

Figura 12 Jasper Johns, Ale Cans, 1960, Colonia, Museum Ludwig.

Figura 13 Piero Manzoni, Merda d'artista n. 047, 1961, Coll. Attilio Codognato.

Figura 14 Felix Gonzalez-Torres, *Untitled – (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991.

Figura 15 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-49. Veduta dell'installazione realizzata presso Pirelli HangarBicocca in occasione della mostra *AMBIENTI/ENVIRONEMENTS* curata da Marina Pugliese, Barbara Ferriani, Vicente Todolí, Milano, a 2017. Fonte: <https://pirellihangarbicocca.org/mostra/lucio-fontana-ambienti/>, consultato il 10 settembre 2019.

Figura 16 Joseph Beuys, Ambiente con pianoforte e rotoli di feltro, 1985. Centre Pompidou, Parigi. Fonte: Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, op. cit., p. 111.

Figura 17 Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70. Virgin River Mesa, Nevada. Fonte: Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, op. cit., p. 113.

Figura 18 Veduta aerea del Parco Arte Vivente.

Figura 19 Piero Gilardi con il collettivo La Comune, Torino.

Figura 20 Mostra *Tappeti-natura* al Piper Club, Torino, 1967. Da sinistra: Piero Gilardi, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Aldo Passoni, Alighiero Boetti, Pietro Derossi, Clinio Trini Castelli, Gian Enzo Sperone. Fonte: Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., op., cit., p. 81.

Figura 21 Gilberto Zorio collauda un *Tappeto-natura*, 1967.

Figura 22 Piero Gilardi, *Greto di fiume*, 1966, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino. Fonte: Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., op., cit., p. 31.

Figura 23 Festa popolare a Mirafiori, Torino, 1976. Fonte: Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., op., cit., p. 202.

Figura 24 Murale realizzato dal Collettivo La Comune all'ex ospedale psichiatrico femminile di via Giulio 22 a Torino, 1979. Fonte: Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., op., cit., p. 202.

Figura 25 Animazione con la tribù Samburu di Barsaloi, Kenya, 1985. Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., op., cit., p. 204.

Figura 26 Progetto della megascultura intelligente *Ixiana*, Parigi, 1988. Da sinistra: Roberto Colella, Elio Gilardi, Piero Gilardi. Fonte: Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., op., cit., p. 323.

Figura 27 Piero Gilardi, *Connected Es*, 1999. Installazione interattiva. Fonte: Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., op., cit., p. 326.

Figura 28 Raffaella Spagna e Andrea Caretto seduti sulle macerie dell'area EX-FRAMTEK durante il *Workshop_01 Colonizzazione_01: azione collettiva di vita e lavoro in uno spazio interstiziale*, Torino, 2006.

Figura 29 Costruzione collettiva del rifugio per la notte durante il *Workshop_01 Colonizzazione_01: azione collettiva di vita e lavoro in uno spazio interstiziale* a cura di Andrea Caretto | Raffaella Spagna, 14 – 16 – 20 dicembre 2006, Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 30 Una delle entrate alla struttura interna dal parco. Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 31 Pianta dell'edificio semi-ipogeo del PAV.

Figura 32 Fondazione Pistoletto, Cittadellarte, Biella. Fonte: <http://www.cittadellarte.it/>, consultato il 25 settembre 2019.

Figura 33 Cappucci P.L., *Grafico sulle relazioni tra forme espressive*, 2007. Fonte: Hauser J. (a cura di), *Art Biotech*, edizione italiana a cura di Capucci P.L. e Torriani F., op. cit.

Figura 34 Veduta area del PAV, in primo piano: Dominique Gonzalez-Foester, *Trèfle*, 2006. Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 35 Dominique Gonzalez-Foester, *Trèfle*, 2006, particolare del quadrifoglio. Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 36 Dominique Gonzalez-Foester, *Trèfle*, 2006, particolare dell'entrata nella struttura percorribile. Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 37 Andrea Caretto | Raffaella Spagna, *Pedogenesis*, 2009-2010. Parco Arte Vivente, Torino. Fonte: <http://www.esculenta.org/ortoarca.htm>, consultato il 10 settembre 2019.

Figura 38 Andrea Caretto | Raffaella Spagna, *Pedogenesis*, 2009-2010. Particolare del Trasmutatore di Sostanza Organica. Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 39 Workshop_05 *Ground Level*, a cura di Caretto | Spagna e AEF PAV, marzo 2009, Parco Arte Vivente, Torino. Pratica di dissodamento del terreno.

Figura 40 Workshop_05 *Ground Level*, a cura di Caretto | Spagna e AEF PAV, marzo 2009, Parco Arte Vivente, Torino. In primo piano Raffaella Spagna durante la semina nella pratica del sovescio.

Figura 41 Emmanuel Louisgrand, *La Folie du PAV*, 2009, Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 42 Emmanuel Louisgrand, *La Folie du PAV*, 2009. Particolare dopo l'inserimento delle arnie, Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 43 Le arnie del PAV.

Figura 44 Gilles Clément, *Jardin Mandala*, 2010. Parco Arte Vivente, Torino. Fonte: Cravero C. (a cura di), *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, Biella, Eventi & Progetti, 2010.

Figura 45 Gilles Clément, *Jardin Mandala*, 2010. Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 46 Piero Gilardi, *Bioma*, Modulo Mutazioni Vegetali, Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 47 Piero Gilardi, *Bioma*, Modulo Giochi d'Acqua, Parco Arte Vivente, Torino.

Figura 48 Veduta aerea dell'area di Torino nella quale è stato costruito il PAV.

Figura 49 OGR-Officine Grandi Riparazioni, Torino. Fonte: <http://www.ogrtorino.it/>, consultato il 12 settembre 2019.

Figura 50 Lara Almarcegui, *Scavo*, 2009, Parco Arte Vivente, Torino. Operazioni di rimozione del terreno.

Figura 51 Lara Almarcegui, *Scavo*, 2009, Parco Arte Vivente, Torino. Ritrovamento pozzo in mattoni antecedente l'insediamento industriale.

Figura 52 - 54 *Archeologie e paesaggi dell'ombra*, laboratorio curato dalle AEF|PAV, 2019.

Figura 55 - 58 *Orto Grafico*, laboratorio curato dalle AEF|PAV, 2019.

Figura 59 - 64 *Workshop_60/Ramo fra i rami*, Workshop a cura da AEF|PAV, 29 giugno 2019.

Figura 65 - 69 *Domenica=Workshop/Un prato in città*, Domenica=Workshop a cura da AEF|PAV, 17 marzo 2019.

Figura 70 - 73 *Percorso Libera Scuola del Giardino* a cura di Collettivo Myvillages e AEF|PAV, 2015 e segg.

Figura 74 - 76 *Accessibilità AEF/PAV_CasaOz, La Strada nella Foresta*, a cura di AEF|PAV, 2017-2018. Carolina Rossi Casanovas, educatrice del PAV durante il primo incontro a CasaOz, 24.11.2017.

Figura 77 Grafico con percentuali dei partecipanti alle attività curate dalle AEF anni 2016-17-18.

Figura 78 Elenco delle opere presenti nel parco del PAV, 2019.

Figura 79 Mappa del parco del PAV con collocazione delle opere in esterno, 2019.

Bibliografia

Balzaretti E., Gargiulo B., *La comunicazione ambientale: sistemi, scenari e prospettive. Buone pratiche per una comunicazione efficace*, Milano, FrancoAngeli, 2009, pp. 59 – 62 e pp. 109 – 111.

Barilli R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze 1789-2006*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Bioma. Pensieri creazioni progetti per un Parco d'Arte Vivente, Torino, AcPAV/Pea/Gribaudo, 2005.

Bindi G., Gilardi P. (a cura di) *Resistenza/Resilienza*, catalogo della mostra, a cura di Gaia Bindi e Piero Gilardi, 21.06.2019 – 20.10.2019, Torino, Prinp, 2019.

Borrelli L., Coletti M., *Bioarte: così lontana, così vicina*, 27 aprile 2015. Consultato online su *Darsmagazine.it*. Reperibile a:
<https://www.darsmagazine.it/bioarte-cosi-lontana-cosi-vicina/#.XUrb6ZMzaCR>, consultato il 7 agosto 2019.

Bortolotti A., Calidoni M., *et al.*, *Per l'educazione al patrimonio culturale 22 tesi*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

Bondioli A., *Gioco e educazione*, Milano, FrancoAngeli, 1996.

Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du reel, 2001, (ed. or. 1998).

Bourriaud N., *Le Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoel, 2009.

Bourriaud N., Lectio magistralis *L'estetica relazionale nel 2019*, tenuta presso l'Auditorium MACRO ASILO il 13 gennaio 2019. Consultato online.

Video reperibile a: <https://www.youtube.com/watch?v=4cqyg7Oder0>, consultato il 28 agosto 2019.

Brombin O., *Corpo sedici, per una cultura a misura*, consultato online. Reperibile a: <http://parcoartevivente.it/accessibilita/>, consultato il 20 settembre 2019.

Brombin O., (a cura di), *ZonArte. Manuale di educazione all'Arte Contemporanea*, Torino, Prinp, 2017.

Cambi F., *Manuale di storia della pedagogia*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

Cataldo L., Paraventi M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007.

Celant G., *Arte Povera: appunti per una guerriglia*, in *Flash Art* n. 5, 1967. Consultato online su *Quellodiarte.com*.

Reperibile a: <https://quellodiarte.com/documenti/arte-povera-celant/>, consultato il 9 settembre 2019.

Celestini G., *La città può essere pensata come un paesaggio?* *Ri-Vista*, gennaio 2017. Consultato online su *Fupress.net*.

Reperibile a: www.fupress.net/index.php/rivista/article/download/20706/19195, consultato il 30 luglio 2019.

Christov-Bakargiev C., *Arte Povera*, Londra, Phaidon, 1999.

Cravero C., (a cura di), *Eco soft art. un parco in movimento*, Biella, Eventi & Progetti, 2008.

Clément G., *Breve storia del giardino*, Macerata, Quodlibet, 2012.

Clément G., *Il giardiniere planetario*, Milano, 22 Publishing, 2008.

Clément G., *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005 (prima ed. Sujet/Objet, Parigi, 2004).

Coccia E., *La vita delle piante*, Bologna, Il Mulino, 2018.

Cravero C. (a cura di), *Commons art. Le odierne esperienze relazionali della Bioarte*, Torino, Prinp, 2014.

Cravero C. (a cura di), *Ecosoft art. Un parco in movimento*, Biella, Eventi & Progetti, 2008.

Cravero C. (a cura di), *G.O. – Growing Out. Evoluzione di un parco in movimento*, Biella, Eventi & Progetti, 2009.

Cravero C. (a cura di), *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, Biella, Eventi & Progetti, 2010.

Cravero C. (a cura di), *Paesaggi del Corpo-ambiente*, Biella, Eventi & Progetti, 2011.

Cravero C. (a cura di), *Piero Gilardi, L'uomo e l'artista nel mondo*, catalogo della mostra a cura di Cravero C., 25. 01 - 28. 04. 2013, Torino, Prinp, 2013.

Dallari M., *L'esperienza pedagogica dell'arte*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

Dallari M., intervento alla conferenza *Educazione all'arte*, 9 ottobre 2018, presso la Fondazione Collegio San Carlo, Modena. Reperibile a:
https://www.youtube.com/watch?v=1T'ZL12_K7Uo, consultato il 17 agosto 2019.

De Carli C. (a cura di), *Attraverso l'arte. Percorsi filosofici e esperienze educative*, Milano, Vita e Pensiero, 2013.

De Carli C. (a cura di), *Educare attraverso l'arte. Ricerca formazione, casi studio*, Milano, Mazzotta, 2007.

Dewey J., *Esperienza e educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

Falletti M., Maggi, V., *I musei*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2011.

Fondazione Pistoletto, *Cittadellarte*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1999.

Francucci C., Vassalli P. (a cura di), *Educare all'Arte*, Milano, Electa, 2005.

- Gibson J. J., *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Gilardi P., *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, Milano, La Salamandra, 1982.
- Gilardi P., *La mia biopolitica*, a cura di Trini, T., Milano, Prearo, 2016.
- Gilardi P., *Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale*, Milano, Mazzotta, 2000.
- Gily C., *In-Lusio. Il gioco come formazione estetica*, Napoli, Eurocomp, 2002.
- Gombrich E. H., *A cavallo di un manico di scopa*, Torino, Einaudi, 1971.
- Hauser J. (a cura di), *Art Biotech*, edizione italiana a cura di Capucci P.L. e Torriani F., Bologna, CLUEB, 2007.
- Huizinga J., *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002.
- Mancuso S., Viola A., *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Firenze, Giunti, 2013.
- Marani P., Pavoni R., *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Marini Clarelli M.V., *Il museo del mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carrocci, 2011.

Mulatero I. (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*. Atti del convegno internazionale di studi 20 gennaio 2007, Torino, Hopefulmonster, 2007.

Nuotolo A., *Parco Arte Vivente. 10 anni da specie pioniera del terzo paesaggio culturale*, 18 maggio 2018. Consultato online su *Ilgiornaledellefondazioni.com*.

Reperibile a: <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/parco-arte-vivente-10-anni-da-specie-pioniera-del-terzo-paesaggio-culturale>, consultato il 30 luglio 2019.

Oltre il silenzio delle cose: professionisti in dialogo per la comunicazione educativa dei musei, atti della XV Giornata Regionale di studio sulla Didattica Museale, Venezia, Regione Veneto, 2012.

Palopoli A. (a cura di), *Nature Forever. Piero Gilardi*, catalogo della mostra curata da Hanru H., Pietromarchi P., Scotini M., MAXXI, 13.04-19.10.2017, Macerata, Quodlibet, 2017.

Pavan D., Ellerani P., *Cooperative Learning*, in *Educazione&Scuola*. Consultato online. Reperibile a:

http://www.edscuola.it/archivio/comprendivi/cooperative_learning.htm, consultato il 10 giugno 2019.

Pelatelli P., *Apicoltori urbani: api in città. Il progetto Urbees di Torino*, 12 marzo 2012. Consultato online su *Greenme*. Reperibile a:

<https://www.greenme.it/approfondire/buone-pratiche-a-case-history/apicoltori-urbani-apicultura-citta-urbees/>, consultato il 20 settembre 2019.

Periosino M. (a cura di), *Effetto terra*, Milano, Johan&Levi, 2010.

Piaget J., *La formazione del simbolo nel bambino*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

Piaget J. *La costruzione del reale nel bambino*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

Pistoletto M., *Cittadellarte e i suoi Uffizi*, 2002. Consultato online. Reperibile a: <http://www.pistoletto.it/it/crono23.htm>, consultato il 10 settembre 2019.

Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2016 (prima ed. 2003).

Read H., *Educare con l'arte*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.

Rogialli A., *Arte che vive*, intervista a Enrico Bonanate, «Estetika», 34, 2019, pp. 133-135.

Schubert K., *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

Scotini M. (a cura di), *Grow It Yourself*, Archive Books, 2016.

Scotini M., *L'arte deve restare arte*, 12 novembre 2017. Consultato online su *Flashart.it*. Reperibile a <https://flash---art.it/article/larte-deve-restare-arte/>, consultato il 26 luglio 2019.

Sutolo A., *Piero Gilardi. Giardiniere del gran parco del mondo*, 15 settembre 2018. Consultato online su *Ilgiornaledellefondazioni.com*. Reperibile a: <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/piero-gilardi-giardiniere-del-gran-parco-del-mondo>, consultato il 30 luglio 2019.

Vagheggi P., *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Milano, Skira, 2006.

Vergine L., *Parole sull'arte 1965-2007*, a cura di Pino A., Milano, Il Saggiatore, 2008.

Vygotsky L., *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Vygotsky L., *Il processo cognitivo del bambino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

Zero to Infinity: arte povera 1962 – 1972, catalogo della mostra (31.05.2001-19.08.2001) Tate Modern, (13.10.2001-13.01.2002) Walker Art Center, (10.03.2002-11.08.2002) The Museum of Contemporary Art, (17.10.2002-12.01.2003) Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Minneapolis, Walker Art Center, 2001.

Sitografia

Andrea Caretto | Raffella Spagna, Torino,
<https://www.esculenta.org/>, (consultato il 30 maggio 2019).

Casa Oz, Torino,
<http://www.casaoz.org/>, (consultato il 25 giugno 2019).

CAE Critical Art Ensemble, USA,
<http://critical-art.net/>, (consultato il 12 settembre 2019).

Fondazione Pistoletto Cittadellarte, Biella,
<http://www.cittadellarte.it/>, (consultato il 10 settembre 2019).

Doppiozero, Milano,
<https://www.doppiozero.com/materiali/lara-almarcegui-e-la-valle-della-chimica>,
(consultato il 30 maggio 2019).

Emmanuel Louisgrand, St. Etienne,
<https://louisgrand.carbonmade.com/>, (consultato il 13 agosto 2019).

Galleria Giorgio Maffei, Torino,
<https://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/70%20-%20Sperone.pdf>, (consultato il 26 luglio 2019).

International Village Shop, Collettivo Myvillages, Olanda,
<http://www.internationalvillageshop.net/>, (consultato il 9 settembre 2019).

Lara Almarcegui, Artext,
<http://www.artext.it/55-biennale/Lara-Almarcegui.html>, (consultato il 19 giugno 2019).

MAXXI, Roma,
<https://www.maxxi.art/events/piero-gilardi/>, (consultato il 4 agosto 2019).

Myvillages, Olanda,
<http://www.myvillages.org/index.php>, (consultato il 9 settembre 2019).

MuHKA, Anversa,
https://www.muhka.be/toont_beeldende_kunst_detail.php?la=en&date=&id=17&subbase=&jaartal=&jaargang=&letter=&person_id=&work_id=&project_id=&zoekstring=, (consultato il 5 agosto 2019).

OGR, Torino,
<http://www.ogrtorino.it/>, (consultato il 17 giugno 2019).

Parco Arte Vivente, Torino,
<http://parcoartevivente.it/pav/>, (consultato il 30 maggio 2019).

Parco Arte Vivente, Torino, *PAV PREVIEW*,
<http://parcoartevivente.it/wp-content/uploads/2016/02/PAVpreview2007.pdf>,
(consultato il 31 luglio 2019).

Parco Arte Vivente, Torino, *PAV PRELUDE*,
http://parcoartevivente.it/wp-content/uploads/2016/02/2008_low.pdf, (consultato il 31 luglio 2019).

Wurmkos, Milano,
<http://wurmkos.blogspot.com/>, (consultato il 12 settembre 2019).

ZonArte, Torino,
<http://www.zonarte.it/>, (consultato il 10 settembre 2019).

55 Esposizione Biennale d'Arte, Venezia,
https://www.youtube.com/watch?v=C58p_9075tU, (consultato il 19 giugno 2019).