



Alessandra Pioselli

Osservare paesaggi – fare cittadinanza. Pratiche territoriali nel lavoro degli artisti italiani



Abstract

La scena artistica anche in Italia è marcata da autori che interpretano il paesaggio come stratificazione di modi d'uso, vissuti e rappresentazioni. Questi artisti elaborano progetti spesso partecipativi o che comunque presuppongono la creazione di "luoghi" dialogici che connettono persone, spazi e tempi. Indagano l'antropologia del paesaggio attuale, contribuendo a costruirne un immaginario. Spesso tali pratiche anelano all'auto-narrazione delle soggettività coinvolte e considerano gli abitanti come figure competenti del "luogo specifico", per cui l'artista assume la funzione del mediatore. Queste pratiche sono intrinsecamente politiche, perché interrogano sia l'idea di *civitas*, sia il ruolo dell'artista, e spostano l'accento dalla rappresentazione della realtà a una politica della rappresentazione. Tra gli "artisti della realtà" si potrebbero annoverare coloro che articolano osservazione e partecipazione dentro i territori e la vita civica dell'Italia contemporanea. La tesi è affrontata attraverso la lettura di alcuni progetti realizzati in Italia negli ultimi quindici anni.

Authors who interpret the territory as stratification of practices, experiences and representations mark the art scene in Italy also. These artists develop participatory projects or that involve the creation of dialogic "places" that connect people, sites and times. They investigate the anthropology of actual landscapes, helping to build an imaginary. Such practices often yearn for self-narration of subjectivity involved and consider the inhabitants as competent figures of "specific place", for which the artist has the role of mediator. These practices are inherently political, because they question the idea of *civitas*, the artist's role and shift the emphasis from the representation of reality to a politics of representation. Among the "artists of reality" is possible to count those who articulate observation and participation in landscape and civic life of contemporary Italy. The issue is analyzed through some projects realized in the past fifteen years in Italy.



In concomitanza con rilevanti mutamenti geopolitici a livello internazionale e con una scena nazionale che vive altrettanti cambiamenti strutturali e politici, l'arte italiana tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta si declina in parte in un rinnovato interesse per la realtà. Si volge nuovamente a rendere problematica la natura dell'opera d'arte e a smascherare gli spazi della sua auto-legittimazione. Accomunate dalla disaffezione verso l'oggetto compiuto e da una processualità aperta, alcune ricerche condividono la tendenza a ridiscutere le relazioni tra opera e

pubblico, a creare situazioni dialogiche, a interrogare il ruolo dell'artista nel mezzo del mutamento socio-politico, rivelandosi inclini a estensioni progettuali in altri contesti. Emerge una generazione di artisti che sembra rinnovare alcune istanze del concettuale storico o che comunque si allontana da quella che considera l'autoreferenzialità dei cosiddetti ritorni alla pittura. La ricerca di Emilio Fantin, Enzo Umbaca, Luca Vitone, Wurmkos, ad esempio, è emblematica del passaggio. Il domino del non-luogo ipotizzato come chiave di lettura dell'urbanizzazione postmoderna (Augé 1993), inoltre, sembra lasciare il passo a una diversa disamina dei territori, definiti non solo dai luoghi dello spaesamento ma da vite che colonizzano interstizi e arcipelaghi differenziati dell'abitare. Riconoscendo la sfrangiatura del senso di quella conformazione che sarà chiamata la "città infinita" (ed. Abruzzese & Bonomi 2004), lo sguardo si volge a cercare entro tali territori mutanti i vissuti che trasformano gli spazi in luoghi. Il loro attraversamento fisico è il punto di partenza per costruirne una rappresentazione. La prima deriva urbana degli Stalker nell'immensa periferia romana, nel 1995, è rivelatrice dell'intento di dare un nome a un'estensione indicibile che nell'immaginario è un vuoto disorientante: coacervo di casermoni popolari, fabbriche dismesse, frammenti d'antiche rovine, svincoli autostradali, terreni abbandonati, chiazze di campagna, edifici abusivi. La camminata di quattro giorni lungo un anello tra il Grande Raccordo Anulare e il cerchio ferroviario, dalla stazione chiusa di Vigna Clara, è finalizzata a conoscere quei paesaggi disomogenei e contraddittori che sono i "territori attuali" (Stalker 1996). L'attuale per gli Stalker è una condizione "altra" del presente, uno scarto di lato che prefigura ciò che potrebbe diventare, una possibilità in divenire. Nessuna mappa può restituire la natura entropica di un paesaggio polimorfo che può essere solo attraversato a piedi, per essere percepito e compreso. La visione zenitale è sostituita dalla prossimità dello sguardo dal basso, la rappresentazione dal vivere, la cartografia da una pratica nomade che riflette l'instabilità stessa della configurazione percorsa. L'approccio degli Stalker propone una politica dello sguardo e delle pratiche, più che cercare un soggetto rappresentabile e documentabile, partendo dalla necessità di riflettere sulle basi di una disciplina che in questo caso è la progettazione architettonica e urbanistica, non sufficiente per mappare e figurare territori fluttuanti, pieni di fessure, vissuti e inciampi.

Nel 1998 Cesare Pietroiusti realizza il progetto *Zagarolo-Galliciano-S. Cesareo-Zagarolo* sugli autobus di linea lungo la tratta che unisce i tre paesi laziali.¹ Appropriandosi dei modi di conduzione di un'ordinaria visita guidata a un sito turistico, l'artista illustra alle persone sul pullman tredici luoghi lungo la strada e le

¹ Il lavoro di Pietroiusti è stato realizzato per la mostra *Stradarolo '98 - arte e spettacolo sulle vie dei pendolari*, Genazzano, Zagarolo e altri siti, 18-19-20 settembre 1998.

storie connesse. Sono posti qualsiasi, come il ripostiglio di Augusto o il depuratore inattivo, legati a testimonianze orali, ricordi, aneddoti che Pietroiusti raccoglie attraverso il passaparola e dialoghi con gli abitanti, considerati figure competenti del luogo. Nello stesso anno, l'artista realizza anche il progetto *Cosa c'è che non va?*, tra gli altri, distribuendo a diverse persone un questionario con una domanda, "Cosa ti disturba?", attinente all'aspetto fisico e a ciò che a livello personale provoca vergogna, imbarazzo o dolore.² L'anno precedente, egli aveva dato avvio ai *Pensieri non funzionali*, prendendo nota per qualche tempo di ogni pensiero di questo tipo, cioè di «ogni idea relativa alla propria situazione, o a qualche osservazione di frammenti del reale, ovvero alla creazione di nessi fra eventi, persone, luoghi, percezioni e convinzioni; ogni idea che non sia direttamente determinata dalla esplicazione di una qualche attività e che quindi appaia immotivata e inutilizzabile (...), la cui apparizione non sia prevedibile» (Pietroiusti 1997, p. 21).³ Il progetto per Zagarolo, al pari di *Cosa c'è che non va?* e dei *Pensieri non funzionali*, si basa sulla raccolta e sull'elencazione di dati, e sulla rivelazione di elementi sottaciuti, non evidenti, indiretti, laterali e apparentemente non rilevanti, con la differenza che tali elementi, tali "frammenti del reale", si riferiscono in questo caso a un altro "corpo", quello urbano. In analogia ad altre pratiche urbane, Pietroiusti con *Zagarolo - Gallicano - S. Cesareo-Zagarolo* ribalta l'osservazione dall'alto e propone una perlustrazione territoriale che disegna una geografia di esperienze quotidiane, mettendo in connessione molteplici narratori e ascoltatori, memorie individuali e coralità.

Riconoscendo il paesaggio come l'esito di un processo di appropriazione dell'ambiente da parte della collettività, fondato sulla correlazione tra modi d'uso e di simbolizzazione dello spazio, la Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze, 2000) smantella le letture estetiche. Sancisce la dimensione dinamica di ogni territorio nella prospettiva avanzata anche dagli studi geografici in Italia. Si rimarca così che il paesaggio è «un organismo vivente ad alta complessità, un neo-ecosistema in continua trasformazione; dunque, non è una dimensione inerte e astratta, riducibile alla sua rappresentazione cartografica» (Bonesio 2012, p. 59). La nozione di territorio e di paesaggio trova una confluenza dentro tale disamina. Tra gli "artisti della realtà" si possono annoverare coloro i quali si confrontano con questo concetto complesso e attuale di territorio, fatto di luoghi particolari, di dati antropologici e memoriali, di quotidiano, di intrecci di socialità e conflitti, di usi e percezioni. Il punto è che il confronto non avviene soltanto sul piano della

² Sessanta persone rispondono al questionario con un testo scritto o una registrazione della voce. Il progetto, intitolato *Cosa c'è che non va?* è presentato alla Galleria Emi Fontana di Milano nel 1998.

³ I "pensieri non funzionali" sono stati scritti da Pietroiusti tra l'1 gennaio e la fine marzo del 1997 sul quotidiano del giorno e presentati allo Studio Morra di Napoli nel maggio dello stesso anno.

rappresentazione. Piuttosto, diventa un discorso di politica della rappresentazione, per cui “politico” non è tanto il soggetto tematico, ispezionabile fuori campo, ma il modo di accostarsi e di affidargli la voce. È pertinente alla presenza etnografica dell’osservazione partecipante sul campo, sensibile ai vissuti e a attenta ai sistemi antropici e insediativi, agli elementi percettivi e culturali. È un filo che dagli anni Novanta ha trovato continuità – rimandando per alcuni aspetti alla stagione della cooperazione sociale degli anni Sessanta e Settanta, ma con sostanziali differenze (Pioselli 2015) – e che ha generato anche progetti duraturi, collettivi, cross-disciplinari. Il Progetto Diogene, nato a Torino nel 2007 dalla collaborazione di un gruppo di artisti, dichiara tra i principi fondativi il desiderio di ridefinire il ruolo dell’artista nel presente e crea un’ampia rete di scambi e rapporti all’interno della città, dal promuovere la residenza d’artista *Bivaccourbano* in un tram fermo presso una rotonda. Il collettivo Giuseppefraugallery nel Sulcis apre la Scuola civica di arte contemporanea e lancia nel 2015 il progetto *Civica. Percorsi d’arte pubblica e partecipata al Mercato Civico* di Iglesias,⁴ unendo teoria, ricerca artistica e formazione, come Progetto Diogene ma con diversità di aspetti, oltre che attivismo sociale. È un *modus operandi* che articola i progetti su più livelli, spazi, tempi e canali di disseminazione. Mette in connessione differenti attori territoriali e non, e si rivolge a più pubblici contemporaneamente: amministrazioni, associazioni locali, parti sociali, musei, istituzioni, abitanti coinvolti in prima persona, cittadini, scuole, studenti, artisti, navigatori del web e pubblico dell’arte. L’artista si fa mediatore, sollecitatore di reti. Indagando il fenomeno degli orti abusivi e dell’agricoltura di sussistenza sviluppata dalla comunità cinese di Prato, Leone Contini organizza un’esposizione-mercato degli ortaggi coltivati presso il Museo Pecci, con lezione informale di cucina tenuta dagli immigrati ai pratesi d’origine italiana, e affigge manifesti con immagini di questi vegetali “alieni” fuori dall’istituzione (*KM.O*, 2012).⁵ Posta sul suo sito l’incontro con un contadino cinese. Racconta che le varietà di rapa cinese, contestate dalle autorità perché esogene, furono classificate da Linneo. Fa incontrare i pratesi con gli immigrati. Tocca il conflitto politico-economico che si consuma sul territorio, quel luogo di mezzo tra fabbriche e residui di verde che costituisce la periferia di Prato cresciuta senza piano, il legame memoriale degli immigrati con la madrepatria allacciato attraverso la coltivazione delle verdure tradizionali, il rapporto tra vecchia e nuova cittadinanza che non ha soluzioni facili, ma che forse può essere aiutato anche da un semplice scambio di parole su come bollire una rapa. Sceglie il cibo perché è l’ambito emblematico di un «investimento simbolico che concerne in eguale

⁴ Il progetto *Civica* è coordinato anche da Stefano Boccasini.

⁵ *KM.O*, performance, verdure cinesi, video, stampa su carta, Centro per l’arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2012.

misura la costruzione del sé e dell'altro» (Contini 2012) e definisce il suo modo di operare “a bassa intensità” all'interno della comunità cinese, allacciando un rapporto di lungo corso in particolare con una famiglia (dal 2011) e utilizzando un'ampia varietà di strumenti di lettura e restituzione dell'indagine, dalla performance alla pratica seminariale e culinaria, alla narrazione scritta e videografica.⁶

Stefano Boccalini realizza una scritta permanente lungo il fiume Oglio [*Pubblica Privata*, 2015].⁷ Fatta in ferro, la parola “privata” è destinata a deteriorarsi sotto il flusso dell'acqua, al contrario della parola “pubblica” che perdura in acciaio. Il lavoro origina dal confronto dell'artista con alcuni abitanti della Valcamonica, con le associazioni locali che lavorano a favore della tutela dell'acqua come bene pubblico e dall'osservazione del corso d'acqua, l'Oglio, spezzato da barriere e da centrali elettriche. «Volevo inserire nel paesaggio un elemento capace di attrarre le energie che già la Valcamonica esprime intorno a questo tema», chiarisce l'artista, affidando, però, al «fluire del tempo e dell'acqua» il compito di svelare il suo pensiero sulla sensibile questione (Boccalini 2014, p. 313). Se l'acqua corrode il ferro mentre lascia inalterato l'acciaio, la ricerca dell'artista si è orientata sulla scelta di due materiali in partenza «il più possibile uguali dal punto di vista estetico» (Boccalini 2014, p. 313) lasciando, difatti, al tempo il compito di differenziarli e facendo in modo che la “resistenza” dell'acciaio acquisisca un senso metaforico. Boccalini sceglie il registro della parola: il doppio aggettivo “pubblica privata” funziona da monito, diretto e assertivo in un «contesto che è naturale ma che è già stato trasformato dall'uomo» e in cui si inserisce «in modo delicato, non invasivo rispetto allo spazio della natura» (Boccalini 2013). L'aggettivo è un indice: il sostantivo è un elemento che esiste già e che l'artista denota: l'acqua che si vorrebbe libera e pubblica.

Emanuela Ascari compie in trentatré tappe un itinerario conoscitivo di piccole aziende agricole italiane, organiche, biologiche e biodinamiche, che difendono la biodiversità e la sostenibilità ambientale delle coltivazioni (*Ciò che è vivo – culture tour*, 8 aprile – 30 maggio 2015). «Incontrare queste persone che coltivano idee e producono bellezza diventa un modo per raccogliere e condividere conoscenze e pratiche legate al fare agricoltura, dalle quali rintracciare i principi di una ecologia del pensiero necessaria all'uomo e all'ambiente» (Ascari 2015-16, p. 67). Sui loro terreni, Emanuela Ascari ha portato l'installazione itinerante formata dalle lettere in legno che compongono la frase “Ciò che è vivo ha bisogno di ciò che è vivo”, per tutto il tempo

⁶ Il progetto *ToscoCina*, iniziato nel 2011, si è sviluppato su molteplici piani, inglobando altri lavori sul tema, tra cui anche *KM.0*.

⁷ L'opera è stata realizzata per la prima volta nel 2013 lungo il torrente in località Fabrezza del Comune di Savio dell'Adamello, nell'ambito del progetto *aperto_art on the border 2013*, promosso dal Distretto Culturale di Valle Camonica. È stata però distrutta da una frana. È stata ricostruita nel letto del fiume Oglio nel 2015, per volontà del Sindaco di Temù (Brescia) che l'ha voluta nel territorio del Comune.

che è stata ospite. Come Stefano Boccalini, l'artista sceglie il registro affermativo del linguaggio, in questo caso, di una frase che indica la terra, «qualcosa che contiene, che preserva, la nostra storia, la memoria» (Ascari 2015a, s.p.),⁸ con una valenza allusiva all'impoverimento dei suoli dato dallo sfruttamento intensivo. «L'approccio è stato quello di sottolineare ciò che c'è già» per «ripensare il nostro rapporto con la terra» e «con il tempo» (Ascari 2015-16, p. 67). Il progetto diventa un libro d'artista, un'installazione, un viaggio, una performance, dei disegni.⁹ C'è un aspetto esperienziale rimarcato dal ritenere che «l'opera sia il viaggio stesso e l'incontro, l'ospitalità, lo scambio di pensiero» (Ascari 2015b).

Bianco - Valente espongono ventisei bandiere colorate sul tetto degli edifici di piazza Indipendenza a Pontinia, una delle cosiddette "città di fondazione", volute da Benito Mussolini per bonificare l'Agro Pontino. Le bandiere riportano brevi frasi estrapolate da conversazioni avute dal duo di artisti con gli immigrati, giunti a Pontinia negli anni venti del Novecento da varie regioni d'Italia e negli ultimi quindici anni soprattutto dall'India, per lavorare nei campi (*Nuovi arrivi nuove storie*, 2015). Esse sono testimonianze di vita restituite non datate, decontestualizzate, per andare a costituire un racconto al contempo personale e corale, attraversando geografie e spazi temporali. Bianco - Valente scelgono di installare la bandiere in un luogo simbolico: nella piazza principale del paese attorno alla torre municipale su cui volteggia lo stendardo italiano. La torre è marcata dall'iscrizione mussoliniana che recita "È l'aratro che traccia il solco, ma è la spada che lo difende. Entrambi fatti di acciaio temprato, come la fede dei nostri cuori". Se in alto svetta la memoria della Storia e del potere, la retorica del territorio e della Patria, «nella parte bassa (...) risiede invece la dimensione della piazza dove la comunità agisce, si incontra, vive»; se «da un lato l'iscrizione attesta una storia istituzionale, dall'altro c'è l'abbraccio degli edifici circostanti le cui bandiere raccontano una microstoria, che dal privato - particolare si fa pubblico – universale» (Bianco – Valente 2016). «Solo il vento può rendere fruibili le frasi riportate sulle bandiere ed è come se ne diffondesse il senso come fa con suoni e odori», dando all'installazione una sfumatura delicata e poetica (Bianco – Valente 2016).

Giusi Campisi con l'architetto Luca Bertoldi cura a Trento il progetto *Wunderkammer. Collezione di immaginari urbani* (www.wunderkammer.tn.it). Il termine "museo" è usato per decostruirne la nozione: la *Collezione* è difatti un luogo

⁸ La citazione è tratta dalla conversazione tra Emanuela Ascari, Gianfranco Baruchello e Carla Subrizi, tenutasi il 22 aprile 2015 al MACRO, poi pubblicata in Ascari (2015a). Il libro – che contiene nove testi scritti dalle persone che hanno ospitato l'artista - è stato prodotto in edizione limitata nell'ambito del Programma Artisti in Residenza 2015, MACRO, Roma.

⁹ Il tour di Emanuela Ascari termina il 30 maggio 2015 e prosegue con una residenza al MACRO (Roma), dove presenta la mostra di tutto il progetto, dal 31 ottobre al 22 novembre 2015.

che gioca «with the concept of museum while focusing on something that citizens cannot ignore: their city» (Betti L 2016, p. 14). Essa è dotata di un Comitato scientifico che esamina le “donazioni” proposte dai cittadini per acquisirle e catalogarle, adottando rigorose procedure scientifiche pertinenti a una vera e propria istituzione museale. Le donazioni sono costituite da segnalazioni (in forma di immagini fotografiche e/o testi) di luoghi, esperienze, memorie, momenti diffusi nello spazio e nella vita urbana, che vengono classificate e archiviate in rete, e che possono generare a loro volta azioni sul territorio. Questi luoghi possono essere qualunque ma dotati di senso per chi li ha proposti. «Si tratta di frammenti su cui lo sguardo soggettivo imprime un significato particolare, nato dall'uso, dall'affetto, dalla conoscenza» (Campisi 2015). Il cittadino è l'autore della collezione. In contrapposizione a rappresentazioni unilaterali della città, il Wunderkammer Museum mette in circuito immaginari inaspettati e plurimi. L'idea «is to create public action that shows the urban zone as a place of collective production of discourses» (Wunderkammer 2016, p. 14). La Collezione è priva di oggetti fisici ma propone tracce che rimandano a qualcosa che esiste nello spazio urbano o è esistito. Questi luoghi e momenti urbani sono vissuti e, dunque, sono il soggetto di una continua e eterogenea interpretazione. L'assunto di Giorgio Agamben sul “museo” come luogo dell'impossibilità di abitare e di fare esperienza è il punto dai cui partono Campisi e Bertoldi per provare a dare corpo a una “possibilità”, usando la «maschera del museo per metterla in tensione proprio in rapporto con la città e le sue istituzioni» (Campisi 2015)¹⁰. La Collezione, inoltre, intreccia una complessa dinamica temporale tra ciò che sussiste documentato in rete e ciò che è mutato, evaporato, trasformato nello spazio urbano, fotografando tale condizione stratificata e fluida della città.

La cornice comune di tutti questi progetti risiede nel considerare fondamentale il rapporto non mediato con chi vive il luogo, tramite il dialogo, l'intervista, l'esperienza laboratoriale, la camminata, la collaborazione per la raccolta e l'archiviazione di dati, reperti, testi, immagini, storie, che vanno a costituire narrazioni e mappature sfaccettate. Non si tratta solo di fotografare l'esistente ma di scavare nelle fessure, di portare allo scoperto voci. La pratica artistica prova a cogliere una congiunzione spazio-temporale dentro il flusso in trasformazione di ogni contesto. Bisogna pensare all'ipotesi che essa produca conoscenza ma anche figurazione di là del tempo presente. Contribuendo a creare un'immagine del territorio, essa riflette sul modo di esplorarlo e di guardarlo. Rende visibili le sue contraddizioni e le sue estensioni temporali, incarnate da tracce scomparse, latenti e potenziali. La visione porta a considerare i luoghi come “palinsesti”, da setacciare non solo in orizzontale ma

¹⁰ Il testo di Agamben cui si riferiscono Giusi Campisi e Luca Bertoldi è *Profanazioni* (Agamben 2005, p. 115).

verticalmente, nella “loro profondità simbolica” (Asmann 2002, p. 333). Dichiarando al primo punto dell’articolo 1 che il “paesaggio” è «quella parte di territorio così come è percepita dalla popolazioni», ancora la Convenzione Europea del Paesaggio allontana il concetto di percezione dalla sfera prettamente soggettiva e contemplativa del sentimento individuale, per riconoscerla come processo collettivo e costruttivo dell’ambiente. Allora ogni territorio è paesaggio? Ci si può domandare quale tipo di collettività abbia prodotto la disfunzione dei paesaggi d’Italia che sfuggono all’immagine retorica del Bel Paese, essa stessa domanda retorica. Dal 2010 Filippo Minelli porta avanti il progetto *Padania Classics* con lo scopo di documentare le estetiche ricorrenti che qualificano fabbricati e comportamenti nella repubblica del capannone, dei cantieri, della speculazione, del gusto dozzinale, riflesso di un determinato modello culturale, politico, economico. Il progetto si spalma sul sito www.padaniaclassics.com, su facebook, coinvolge la gente attraverso i *social* nel dare un contributo fotografico, contempla il vagabondaggio esplorativo, propone ironici tour guidati in pullman alle brutture padane, diventa cartaceo con il libro *Atlante dei classici padani*. Al pari dei progetti prima citati, *Padania Classics* si dirama in canali differenziati che raggiungono pubblici diversi, con sviluppi temporali e spazi di fruizione differenti. Le classificazioni dei “classici padani” pone di fronte alla questione di quali immaginari abbiano plasmato questa sorta di Las Vegas domestica, connessi o meno a forze politico-economiche. Dai numerosi studi geografici, urbani e sociologici, arriva consolidata ormai la visione che il paesaggio sia una costruzione culturale, che il modo di percepirlo sia mediato dalle rappresentazioni elaborate da una collettività, che la negoziazione sociale dell’immaginario riverbera sui modi di plasmare il territorio e viceversa. Tra le forme che esplicitano un’operatività territoriale, l’attraversamento fisico dei luoghi nei modi della deriva urbana, della camminata, della visita guidata (anche parodistica), come pratica artistica, rimette l’accento sul “fare esperienza”. L’importanza data alla dimensione esperienziale dell’azione riconduce al ruolo del camminare come “resistenza” (De Certeau 1984), quella singolare e eccezionale del passaggio che taglia la cartografia dello spazio geometrico e dei poteri iscritti, rendendo possibile lo scarto di lato, spaziale ma anche temporale. Il camminare può essere sì tracciato sulla mappa «in such a way as to transcribe their paths (...) and their trajectories (...). But these thick or thin curves only refer, like words, to the absence of what has passed by. Survey of routes miss what was: the act itself of passing by» (De Certeau 1984, p. 97). Ciò che interessa è la condensa dei passaggi, che sono esperienza e memoria. Attraversare lo spazio con il corpo è il primo atto di conoscenza per rifondare lo sguardo, come già sottolineato, rivelando la «impossibilità di mettere ancora qualcosa al mondo, se prima non si ristabiliscono le condizioni base del

guardare» (De Cecco 1996, p. 64). Un punto importante, tuttavia, è che il “fare esperienza” diventa una pratica socializzata, collettiva o condivisa. Allora gli artisti provano a predisporre le condizioni affinché l’esperienza sia per le persone (i cittadini) non negoziata da iconografie altrui ma diventi motrice di auto-rappresentazione, provando a mettere in scacco quella che in campo antropologico si definirebbe “l’autorità etnografica”, l’autorità delle rappresentazioni (Clifford 1993). Tuttavia, la questione è complessa e si dipana in una tensione variamente giocata tra tutte le voci in campo, tra cui quella dell’artista, nessuna delle quali è neutra. Ogni narrazione ne nasconde altre, ogni rappresentazione è un punto di vista. Per questo nei processi aperti e partecipati è necessario avere chiaro “chi parla a nome di chi”. In ogni caso, «se siamo invitati non tanto a pensare all’arte quanto a pensare con l’arte» (Chambers 2013, p. 282), la pratica artistica ha un ruolo particolare che la può distinguere da altre dimensioni esplorative degli ambiti sociali del territorio: partecipare, in modo peculiare, a costruire e a portare alla luce immaginari e narrazioni rispetto ai luoghi. Non è da poco perché le rappresentazioni sono il filtro per codificarli e agire sulla trasformazione. Pensare i luoghi e possederne un’immagine - che non è la figurazione letterale ma una visione, frutto di una relazione -, permette di comprendere come usarli, cosa conservare, come mutare, con le ricadute politico-sociali che può avere un atto che dall’esistenza personale viene messo “in comune”. Può rendere consapevoli della qualità o meno del luogo in cui si vive o che si usa, e della relazione che si ha con esso. Consente, inoltre, di svelare l’origine degli immaginari stessi e chiarire quali sono i “gruppi di interesse” e i discorsi sociali, culturali, politico-economici, che li possono orientare. Se si considera il “bene comune” non un oggetto dato a priori ma il frutto di una scelta contrattata e condivisa, il risultato di un processo, il bene comune è la relazione stessa prodotta tra “individui, comunità, contesti e ambiente” (Mattei 2011, p. 62). C’è una strada della pratica artistica che prova a lavorare esattamente su questa relazione, da cui si genera il senso di cittadinanza. Allora, più che rappresentarla come una realtà già definita, si prova a interrogarla, crearla, immaginarla, verificarla, spesso in una dimensione di prossimità, anche attraverso micro azioni localizzate e emblematiche.

L'autrice

Alessandra Pioselli è direttore dal 2010 dell'Accademia di belle arti G. Carrara di Bergamo. È docente di Storia dell'arte contemporanea presso la stessa accademia e di Arte pubblica al Master in economia e management dell'arte e dei beni culturali del *Sole24Ore* (Milano). È, inoltre, critico d'arte e curatore. Collabora con *Artforum* (New York).

Nel 2015 ha pubblicato *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Monza. Tra le altre pubblicazioni: *Considerazioni sulla formazione pubblica dell'artista* (in A. Detheridge, a c. di, *Arte patrimonio e diritti umani, Connecting Cultures* – Prinp, Milano 2013); *Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976* (a c. di A. Pioselli e S. Bignami, Electa, Milano 2011, catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 2011); *Il bello, il brutto e il cattivo dell'arte nello spazio pubblico: storie parallele tra Italia e Stati Uniti* (in G. Scardi, a c. di, *Paesaggio con figura*, Allemandi, Torino 2011); *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981* (in M. Pugliese, C. Birrozzi, a c. di, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Artisti, committenti, fruitori*, B. Mondadori, Milano 2007).

e-mail: ale.pioselli@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Abruzzese, A, Bonomi A 2004, *La città infinita*, Bruno Mondadori, Milano.

Agamben, G 2005, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma.

Ascari, E 2015a, *Ciò che è vivo – culture tour*, libro d'artista, Rubiera (RE).

Ascari, E 2015b, 'Ciò che è vivo – culture tour: arte e mondo rurale', available from: <<http://www.terranuova.it/Orto-e-Giardino/Cio-che-e-vivo-culture-tour-arte-e-mondo-rurale>> [19 aprile 2016].

Ascari, M, De Dominicis, D 2015-16, 'Coltivatori di idee e produttori di bellezza. Agricoltura come pratica estetica', *Arte e Critica*, n. 84, anno XXIII, pp. 66-67.

Asmann, A 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

Augé, M 1993, *Non luoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèutera Editrice, Milano.

Betti, L 2016, *Wunderkammer Trento: a non-existent museum of Trento*, in CAMOC news n. 02, maggio, p. 14.

Palombo, G (ed.) 2016, 'Nuovi arrivi nuove storie. Intervista a Bianco Valente', in *Il muro Magazine*, 17 marzo, available from: <<http://www.ilmuromagazine.com/bianco-valente-nuovi-arrivi-nuove-storie>> [17 marzo 2016].

Boccalini, S 2014, intervistato da T Villani, S Leali (2014), in *APERTO art on the border*, ed Azzoni G, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, p. 313.

Boccalini, S 2013, intervista, canale tv Corriere di Brescia, available from: <<http://video.corriere.it/acqua-pubblica-privata>> [9 agosto 2016].

Bonesio, L 2012, 'La questione epistemologica e il linguaggio: territorio, luogo, paesaggio', in *Il territorio come bene comune*, ed A Magnaghi, Firenze University Press, Firenze, pp. 57-70.

Campisi, G 2015, 'Wunderkammer Trento. Cicatrici e sguardi contemporanei', ed Resta M, Cult Venezia Post, Padova, available from: <<http://cult.veneziepost.it>> [14 marzo 2016].

Chambers, I 2013, 'Rovine, archeologia e archivio postcoloniale', in *Riattivare il passato. La museografia per l'eredità dei conflitti*, eds M Bassanelli, G Postiglione, Letteraventidue, Siracusa, pp. 277-287.

Clifford, J 1993, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino.

Contini, L 2012, *ToscoCina. Cibo in transizione*, pubblicazione autoprodotta.

De Cecco, E 1996, 'Non volendo aggiungere altre cose al mondo', *Flash Art*, n. 200, p. 64.

De Certeau, M 1984, *The practice of everyday life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

Mattei, U 2011, *Beni comuni. Un manifesto*, Laterza, Roma-Bari.

Minelli, F, Galesi, E 2015, *Atlante dei classici padani*, Krisis Publishing, Brescia.

Pietroiusti, C 1997, *Non Functional Thoughts 1978-1996*, Edizioni Morra, Napoli.

Pietroiusti, C 1997, 'Fare l'artista ovvero dare corpo a pensieri superflui', *Aperture*, n. 3, pp. 21-29.

Pioselli, A 2015, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Monza.

Stalker, 1996, *Attraverso i Territori Attuali*, manifesto steso in occasione della mostra *Mappe*, ed. E De Cecco, Care of, Cusano Milanino, available from: <<http://www.osservatorionomade.net>> [14 marzo 2016]

Wunderkammer (Campisi, G, Bertoldi, L 2016), intervistati da L Betti, in CAMOC news n. 02, maggio, pp. 14-16.

Sitografia

www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it

giuseppefraugallery.blogspot.it

leonecontini.wordpress.com

www.osservatorionomade.net

www.padaniaclassics.com

www.progettodiogene.eu

www.undo.net/it/my/vivo/317/890

www.wunderkammer.tn.it