

**PAESE
CHE VAI,
ARTE**
CHETROVI

VOLUME 2



E.T.zine #04
Luglio/Settembre 2025
Paese che vai,
Arte che trovi
volume 2

Fanzine digitale
di critica d'arte

Progetto a cura di
Miriam Di Francesco
Andrea Bardi

Grafica e disegni
Giorgia Mascitti

instagram: @et.zine
e-mail: redazione@etzine.it

20 Un luogo: il museo accademico. Una visita al Jordan Schnitzer Museum of Art, University of Oregon, per esempio

Simone Ciglia



26 OFF-SPACES, sospesi tra due storie

Christophe Constantine



7 «LMAO we put glasses on the floor and...».

Ancora sul framing effect

Andrea Bardi



14 Con-Fuse Situ-Azioni.

Dario Apollonio

41 Mordere un desiderio. La lussuria inutile della grafica, nel lupanare dello sguardo

Matteo Fato



33 No man's land. L'ultima utopia realizzata da Yona Friedman

Miriam Di Francesco

ABSTRACT

Andrea Bardi

In seguito alla prima serie di approfondimenti critici sull'arte contemporanea e sui luoghi in cui essa si presenta al suo pubblico, la rassegna sugli spazi prosegue anche nel quarto numero di **E.T.zine**. Analogamente al precedente volume, infatti, anche *Paese che vai, arte che trovi* – vol. II intende passare al setaccio vicende significative, grazie alle voci di alcuni protagonisti del panorama italiano anche attivi all'estero. **Andrea Bardi** apre il numero fornendo una prospettiva interna, del tutto mentale, sull'arte. Passando in rassegna una serie di evidenze neuroscientifiche, nel suo contributo viene evidenziata la complessità dell'interazione tra fattori *bottom-up* e *top-down* nel processo di valutazione e apprezzamento estetico. Nel quarto numero di E.T.Zine, inoltre, torna a riaffacciarsi anche l'archivio, per merito di **Dario Apollonio**, ideatore e curatore di *Con-Fuse Situ-azioni*, ciclo di workshop e incontri pubblici presso l'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) della Biennale di Venezia orientato all'interazione tra giovani artisti e questioni urgenti da un punto di vista ambientale. Più legata al mondo accademico è invece l'esperienza di **Simone Ciglia**, che

racconta, dal canto suo, il modello di "museo accademico", portando il case study del Jordan Schnitzer Museum of Art della University of Oregon e offrendo una radiografia puntuale della collezione e degli obiettivi del centro. **Christophe Constantin**, direttore di LEMME (Svizzera) e ideatore di Spazio In-Situ (Roma) e primo tra i collaboratori del numero, entra poi nel vivo della vicenda degli *OFF-Spaces*, realtà del tutto variabili per struttura, spesso effimere – e per questo difficilmente inquadrabili teoricamente – e nate dal desiderio di offrire modelli alternativi al sistema ufficiale. **Miriam Di Francesco** invece entra nel vivo del dibattito raccontando la sua esperienza personale presso la Fondazione *No man's land*, "museo a cielo aperto" ideato per volontà del gallerista Mario Pieroni e Yona Friedman, architetto, urbanista e designer nelle campagne del pescarese. A chiudere, **Matteo Fato** – artista e docente di grafica d'arte e tecniche dell'incisione all'Accademia di Belle Arti di Urbino – scrive della pratica incisoria nei termini di un luogo, di uno spazio del pensiero e dell'azione ma soprattutto di desiderio, incertezza, indefinizione e accoglienza del fallimento.

**«LMAO we put
glasses on the
floor and...».**

Ancora sul framing effect

Andrea Bardi

Ai frequentatori abituali della cronaca d'arte nazionale e internazionale, l'episodio è, o dovrebbe essere ben noto. È il 2016, e al San Francisco Museum of Modern Art Kevin Nguyen e TJ Khayatan – che all'epoca dei fatti avevano 16 e 17 anni – posizionano un paio di occhiali da vista sul pavimento di una delle sale. È una boutade – o un “prank”, nel gergo informale americano – che, al netto dell'indiscussa riuscita (l'immagine, pubblicata dallo stesso Khatayan su Twitter,¹ di un turista chinato a fotografare gli occhiali, è stata rilanciata da testate come il «New York Times» o il «Guardian»), è un episodio in grado di sollevare interrogativi di tutt'altro ordine di grandezza. È davvero sufficiente trasferire un oggetto d'uso quotidiano – come un paio di occhiali da vista – in un contesto adibito alla conservazione e all'esposizione di opere d'arte (un museo, una galleria d'arte) per considerarlo tale? In tal senso, la storia dell'arte – è da circa un secolo, e dai primi *ready-mades* di Marcel Duchamp, che ciò accade – e la speculazione filosofica – da Arthur Danto a George Dickie – hanno cercato di offrire risposte

a un interrogativo che, tuttavia, al netto di posture squisitamente teoriche, necessita di ulteriori integrazioni da una prospettiva neuroscientifica. Già in precedenza, nel secondo numero di «E.T.zine», ho avuto modo di introdurre il concetto di *framing effect* – una distorsione cognitiva, studiata negli anni '80 da Amos Tversky e Daniel Kahneman, che permette ai nostri giudizi di modellarsi a seconda della “cornice” in cui si trovano ad essere formulati – e di portare un esempio specifico² di sperimentazione sull'“effetto cornice” applicata alla valutazione estetica. Per mezzo della risonanza magnetica funzionale (fMRI), Sarita Silveira e il suo team hanno verificato, sottoponendo un gruppo di persone all'osservazione e alla valutazione estetica di dipinti astratti esposti al MoMA, e provenienti tanto dalla collezione del museo quanto da un centro di educazione, quanto “*le aspettative e i sistemi di conoscenza e sistemi di conoscenza modulano la percezione dell'arte visiva*” e che “*l'attribuzione di un valore estetico a un'opera d'arte sembra essere determinato dalle norme sociali*”. Il processo di valutazione

estetica, in buona sostanza, si colloca perciò al punto d'incontro tra meccanismi cognitivi *bottom-up* – reazioni “dal basso”, legate a specifiche configurazioni di forme e colori proprie dell'opera – e *top-down* – stimolazioni connesse a determinate sovrastrutture culturali che si pongono in qualità di “cornici” di riferimento.³ Lo scopo del presente contributo è quindi passare in rassegna, attraverso evidenze neuroscientifiche, le molteplici forme assunte dalla “cornice” e le corrispondenti variazioni nelle attivazioni cerebrali umane. Un primo ambito d'applicazione del *framing* nella fruizione artistica è ravvisabile nello stesso contenitore espositivo: il “malinteso” di San Francisco, infatti, potrebbe essere la logica conseguenza di una “sospensione del giudizio”, di un automatismo operato da un pubblico meno avvezzo agli esiti più sperimentali della ricerca artistica contemporanea. Automatismo, o al contrario attivazione di un pattern cognitivo specifico? Valentin Wagner⁴, nel 2014, esaminando la risposta del pubblico a immagini repellenti, ha notato come l'inquadramento di queste immagini come arte

avesse in qualche modo attenuato il disgusto e, contemporaneamente, aumentato il coefficiente di bellezza percepita. L'ipotesi di Wagner – rilanciata dalla teoria delle “emozioni estetiche”⁵ promossa da Winfried Menninghaus e negata invece da studiosi come Martin Skov e Marcos Nadal⁶ – è quella che vede in una cornice interpretativa specifica (*art schema*) la causa di tale variazione percettiva e cognitiva.⁷ Le rilevazioni di Wagner, tuttavia, sono state messe in discussione dal team di Frank Papenmeier:⁸ sottoponendo il pubblico a immagini artistiche e scientifiche, lo studioso ha verificato un simile comportamento oculare e un maggiore indice di gradimento per le prime rispetto alle seconde, evidenziando come le differenze nelle modalità di osservazione dell'immagine possano in realtà dipendere più da fattori *bottom-up* che da aspettative *top-down*. Anche le ricerche di Matthew Pelowski,⁹ nel 2017, indirizzate a richieste specifiche – stabilire se un determinato manufatto sia categorizzabile come “artistico” – hanno prodotto risposte particolarmente interessanti. Il 75% dei quadri

astratti scelti per il test, infatti, è stato classificato come arte, e la percentuale di “approvazione” della prima categoria è scesa progressivamente al 50% per i *ready-made*, al 40% per dipinti iperrealisti e addirittura al 15% per immagini di oggetti d’uso quotidiano.¹⁰ Pelowski, nello stesso anno,¹¹ ha inoltre denunciato la pressoché totale assenza di sperimentazioni “ecologiche” condotte *in loco*, sottolineando, sulla scia dei test effettuati da Brieber, Leder e Nadal,¹² come la transizione dalla galleria al laboratorio non eliminasse affatto l’effetto cornice, limitandosi bensì a riconfigurarlo. Il maggior coinvolgimento spettatoriale in presenza dell’opera originale, tuttavia, si spiega anche in virtù delle sue proprietà materiche e alla luce dello sforzo compiuto dall’artista: esperimenti come quello di Kruger (2004)¹³ e Chamberlain (2018)¹⁴ hanno offerto preziose conferme della rilevanza assunta dall’*effort heuristic*, un condizionamento psicologico per cui il valore di un artefatto dipende dal dispendio di tempo ed energia impiegati per realizzarlo.¹⁵ Il lavoro di Chamberlain consente di introdurre anche

un’ulteriore modalità di *framing*, l’incorniciamento autoriale¹⁶ e – nello specifico – un vero e proprio bias cognitivo nei confronti di opere d’arte prodotte da computer. Il test, che segue di un decennio le prove di Kirk¹⁷ – il quale ha comprovato la disparità nel piacere provato tra opere dichiarate come provenienti da una galleria d’arte ed altre create con Photoshop – anticipa di poco l’esperimento del collettivo artistico Numero Cromatico, che durante l’edizione 2019 di ArtVerona ha sottoposto i partecipanti a un test – un ambiente “ecologico”, quindi – chiedendo loro pareri sull’apprezzamento estetico delle opere¹⁸ e misurandone l’attivazione psicologica (*arousal*), indicata dai livelli di conduttanza cutanea e dal battito cardiaco. Sulla scia degli studi di Kruger, il collettivo ha poi potuto verificare l’effetto dell’ordine di presentazione delle opere, giungendo alla conclusione che lo squilibrio nel giudizio a vantaggio di opere umane si verifica solo se queste vengono osservate per prime.¹⁹ La conoscenza dell’autore, e la certezza dell’autografia, sono però solo alcuni dei tanti elementi contestuali capaci di ori-

entare l'opinione del pubblico: dalla contezza della condotta morale dell'artista,²⁰ alla stessa scelta del titolo,²¹ passando per nozioni di altra natura,²² i caratteri e i sintomi che parlano di "culturalizzazione" della natura non sono stati ancora – e forse non accadrà mai – inquadrati in una trama coerente e perimetrati con precisione nel loro specifico apporto.

1 Il titolo del presente contributo si basa sul *tweet* originale di Khatayan.

2 S. Silveira et al., *Is it the picture or is it the frame? An fMRI study on the neurobiology of framing effects*, «Frontiers in Human Neuroscience», 9, Ottobre 2015.

3 "Abbiamo visto che l'apprezzamento estetico è un processo attivo, influenzato sia da caratteristiche oggettive dell'opera d'arte che da fattori esterni ad essa, storici, culturali e soggettivi dell'osservatore, il quale attiva nella fruizione meccanismi cognitivi *bottom-up* e *top-down*" (Numero Cromatico, *Il ruolo dell'artista e il pregiudizio sull'utilizzo di intelligenze artificiali nella produzione artistica*, Numero Cromatico, Roma 2024, p. 21).

4 V. Wagner, W. Menninghaus, J. Hanich, T. Jacobsen, *Art schema effects on affective experience: the case of disgusting images*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», 8, 2014, pp. 120-129.

5 Il concetto di "emozione estetica" è il cuore del modello teorico che descrive il piacere come prodotto di emozioni dissonanti, in cui la componente "negativa" viene messa a distanza (*distancing*) per essere accolta (*embracing*) senza rischi (W. Menninghaus et al., *The distancing-embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception*, «Behavioral and Brain Sciences», 40, 347, 2017, pp. 1-63).

6 M. Skov, M. Nadal, *There are no aesthetic emotions: comment on Mennighaus et al.*, «Psychological review», 127 (4), 2020, pp. 640-649. Cfr. M. Skov, M. Nadal, *L'arte non è*

speciale. Un'offensiva contro chi critica la concretezza del cervello umano, Numero Cromatico, Roma 2024. In particolare pp. 5-6: "L'idea che l'arte produce un set di processi neurali esclusivi per l'esperienza artistica deve essere messa da parte una volta per tutte. Perché? Perché la credenza secondo cui la spiegazione dell'esperienza artistica richiede meccanismi neurali o cognitivi speciali e propriamente dedicati non ha base empirica. I 140 anni di ricerca fatti a partire dalla fondazione dell'estetica empirica di Fechner (1876), hanno fallito nel produrre qualsiasi evidenza di processi mentali o neurali specifici per l'esperienza artistica". Cfr. W. Menninghaus et al., *Aesthetic emotions are a key factor in aesthetic evaluation: reply to Skov and Nadal*, «Psychological review», 127, 4, 2020, p. 651: "the absence of empirical evidence for one out of many hypothetical features of an entity by no means amounts to positive conclusive evidence for the nonexistence of this entity".

7 Più recentemente, Marina Iosifyan e Judith Wolfe hanno tentato di mettere alla prova tale schema cognitivo, scegliendo – per il loro test – coppie di immagini raffiguranti oggetti d'uso quotidiano e presentate o come opere d'arte o come annunci di vendita online. La tesi delle due studiose è che, etichettando queste immagini come prodotti artistici, è possibile giustificare maggiormente una loro connessione a partire da una maggiore tendenza alla simbolizzazione (M. Iosifyan, J. Wolfe, *Everyday Life vs Art: effects of framing on the mode of object interpretation*, «Empirical studies of

the arts», 42 (1), 2024, pp. 166-191.).

8 F. Papenmeier et al., *Is it art? Effects of framing images as art versus non-art on gaze behavior and aesthetic judgments*, «Psychology of aesthetics, creativity, and the arts», 18 (4), 2024, pp. 642-653.

9 M. Pelowski et al., *But is it really Art? The classification of images as "Art/Not Art" and correlation with appraisal and viewer interpersonal differences*, «Frontiers in Psychology», vol. 8, 1729, ottobre 2017, p. 5

10 Ivi, p. 17.

11 M. Pelowski et al., *Beyond the lab: an examination of key factors influencing interaction with 'real' and museum-based art*, «Psychology of aesthetics, creativity, and the arts», 11 (3), 2017, pp. 245-264.

12 D. Brieber, H. Leder, M. Nadal, *The experience of art in museums: an attempt to dissociate the role of physical context and genuineness*, «Empirical Studies of the Arts», 33, 2015, pp. 95-105. In questo studio, gli studiosi hanno dimostrato, chiedendo ai partecipanti di valutare dipinti e sculture contemporanee prima esposte in un museo, e poi mostrate in formato digitale in laboratorio, quanto l'osservazione di opere d'arte dal vivo comportasse maggior coinvolgimento emotivo e punteggi più alti in termini di piacere.

13 J. Kruger et al., *The effort heuristic*, «Journal of Experimental Social Psychology», 40, 2004, pp. 91-98.

14 R. Chamberlain et al., *Putting the art in artificial: aesthetic responses to computer-generated art*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», 12 (2), 177, 2018.

15 Cfr. J.E. Taylor, J.K. Witt, P.J.

Grimaldi, *Uncovering the connection between artist and audience: Viewing painted brushstrokes evokes corresponding action representations in the observer*, «Cognition», 125, 2012, pp. 26-36. I due studiosi hanno osservato, nel 2012, che la visione delle pennellate è correlata a certe “risposte cerebrali nelle regioni motorie che corrispondono ai movimenti della mano o del pennello nella direzione impiegati dall'artista per realizzare il segno”.

16 Si veda anche M. Huang et al., *Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art*, «Frontiers in Human Neuroscience», 5, 134, 2011.

17 U. Kirk et al., *Modulation of aesthetic value by semantic context: An fMRI study*, «NeuroImage», 44(3), 2009, pp. 1125–1132.

18 Nel caso specifico, lavori astratti facenti parte della serie dei *Test verbovisivi* di Dionigi Mattia Gagliardi.

19 “I risultati ottenuti – scrivono – hanno mostrato che le due opere sono state valutate con punteggi simili di apprezzamento estetico dai visitatori che osservavano prima il dipinto dichiarato come realizzato da IA e poi quello dichiarato come realizzato da un umano”; allo stesso tempo, “quando i visitatori osservavano prima il quadro dichiarato come prodotto umano, il loro giudizio sul quadro dichiarato come prodotto da IA veniva sistematicamente ridotto” (Numero Cromatico, *Il ruolo dell'artista e il pregiudizio sull'utilizzo di intelligenze artificiali nella produzione artistica*, op. cit., p. 18). In merito al dibattito sulla creatività dell'intelligenza artificiale, si veda anche E. Arielli, L. Manovich, *Estetica dell'intelligenza artificiale e il mito*

antropocentrico della creatività, Numero Cromatico, Roma 2024.

20 H. Kaube, R. Abdel Rahman, *Art perception is affected by negative knowledge about famous and unknown artists*, «Scientific Reports», 14, 8143, 2024. Kaube e Abdel Rahman hanno recentemente correlato i livelli di gradimento dell'opera e i pattern percettivi del pubblico alla conoscenza della condotta morale dell'artista.

21 G. Gerger, H. Leder, *Titles change the esthetic appreciations of paintings*, «Frontiers in Human Neuroscience», 9, 464, 2015. Sulla quota di incidenza del titolo, cfr. S. Mastandrea, M. Umiltà, *Futurist Art: motion and Aesthetics as a function of title*, «Frontiers in Human Neuroscience», 17, 2016). Gerger e Leder hanno evidenziato come la stessa scelta del titolo possa portare a una difformità di reazione: un titolo reputato coerente con il contenuto visivo (specie per le opere astratte) comporta maggiori livelli di soddisfazione rispetto a un'etichetta incongruente, che – al contrario – genera una frustrazione maggiore anche rispetto alle casistiche in cui il titolo è addirittura mancante.

22 Viren Swami ha riscontrato un maggior apprezzamento – in mancanza di informazioni contestuali sull'opera – di lavori figurativi rispetto a prove più astratte (V. Swami, *Context matters: investigating the impact of contextual information and aesthetic appreciation of paintings by Max Ernst and Pablo Picasso*, «Psychology of aesthetics, creativity, and the arts», 7 (3), 285, 2013). Sul tema, anche G.C. Cupchik, L. Shereck, S. Spiegel, *The effects of textual information on artistic communication*, «Visual Arts Research», 20(1), 1994, pp.62-78.

Con-Fuse Situ-Azioni

Dario Apollonio

La Biennale di Venezia ed in particolare l'ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, da alcuni anni promuove attività di studi e ricerche che coinvolgono giovani studiosi nell'incrocio fra patrimonio archivistico conservato, storia e contemporaneità. I lavori svolti ed in corso analizzano la storia dell'arte in relazione alla storia più generale come nel caso delle ricerche pluriennali già svolte dedicate alla "Mappatura geopolitica degli artisti che hanno partecipato alle Biennali negli ultimi vent'anni dal 1999 al 2020".

Si tratta di opportunità uniche offerte dall'Ente con bandi raggiungibili dal sito di Biennale nelle pagine dedicate alle varie sezioni "College".

In questo contesto ho avuto il piacere di curare un ulteriore filone di ricerche concretizzatosi nel corso del 2024 in quello che Biennale ha definito "Laboratorio Archivio", attraverso quattro workshop e altrettanti incontri pubblici dal titolo *Con-Fuse Situ- Azioni*. La mia proposta è stata coraggiosamente accolta del precedente Presidente di Biennale, Roberto Cicutto e dalla responsabile di Asac, Debora

Rossi, in una serie di incontri avuti nel 2023 che hanno permesso lo svolgimento delle attività nel '24 e che genereranno a breve la pubblicazione di un dossier di ricerca dedicato.

Le esperienze di *Con-Fuse Situ-Azioni, dalla Land Art all'arte del territorio* che hanno coinvolto sei giovani laureati in architettura e storia dell'arte sono state dedicate principalmente alla interazione fra lavoro

degli artisti e temi pregnanti dal punto di vista ambientale, paesistico, fra naturalistico, gestione dei beni culturali e qualità del vivere.

L'ipotesi generativa è stata quella di rivelare concretamente e con l'aiuto fondamentale di strumenti e tecniche in grado di restituire visioni misurate e consapevoli del reale, geografiche e datalogiche, la volontà e capacità di incidere sui destini e sugli immaginari dei luoghi di quelle esperienze artistiche moltiplicatesi dagli anni '60 del '900 sino ai giorni nostri.

Visto dal punto di vista delle grandi esperienze del mondo dell'arte del recente passato questi fenomeni appaiono evidenti, se solo pensiamo ad esempio a quanto abbia inciso

il programma di invenzione dei Musei Guggenheim nel mondo, vedi Bilbao, sulla trasformazione di luoghi urbani e territoriali. Ma in altri contesti e nella pratica programmatica amministrativa, le azioni determinate in genere da una esclusiva e spesso escludente relazione fra normative e interessi economici di breve prospettiva, le decisioni sui destini dei luoghi non si avventurano quasi mai verso una comprensione davvero aggiornata culturalmente che comporterebbe un atteggiamento iper-temporale ed iper-spaziale grazie ad una osmosi fra le scienze, tutte, e la ricerca estetica. Un lavoro quindi multidisciplinare che, oltre ai giovani ricercatori, ha coinvolto una serie di esperti invitati a confrontarsi con le ricerche in corso e ad incontri pubblici tenutisi presso la Biblioteca della Biennale, disponibili in videoregistrazione sul Biennale Channel. Si è generato un data base relazionale che ha schedato centinaia di opere e artisti significativi per i temi affrontati, ricercabili e incrociabili anche per "parole chiave", "concetti chiave", generate dai ricercatori che quindi inventano "paesaggi di significati" origina-

li, spesso sorprendenti.

Grazie poi ad una collaborazione con l'Interdepartmental Research Center of Geomatics dell'Università di Padova, diretto dal Prof. A. Guarnieri, ci siamo pure permessi di restituire questi "paesaggi" su mappe geo-referenziate, utilizzando lo strumento GIS.¹ Ogni ricercatore ha svolto inoltre un proprio filone di ricerca sviluppando brevi saggi che saranno ospitati nella imminente pubblicazione dedicata di Biennale.

Le parole chiave che conformano il percorso di ricerca individuale si ritrovano nelle schede del data base collettivo, permettendo ricerche per argomenti generati per relazioni non prefigurate, ma anche intestano gli argomenti dei saggi brevi sul tema scelto di approfondimento individuale.

In estrema sintesi ecco gli argomenti di ricerca individuali.

Andrea Ariano, architetto e curatore di eventi artistici, ha concentrato la sua ricerca sugli aspetti magici del fare artistico, accompagnandoci in una analisi sorprendente oltre il visibile. Dagli orizzonti della Land Art alle preveggenze dell'Arte Povera sino al tandem, artistico e

scientifico insieme, dal macro al micro cosmo, rivelando con questo la "svolta molecolare" contemporanea.

Paola Carones, architetto, ha scelto una particolare specie di artefatti, oggetti e soggetti del proprio filone di ricerca: i "dispositivi". Queste presenze, variamente attive nei lavori degli artisti e architetti che hanno partecipato alle Biennali, hanno segnato momenti fondamentali della storia delle arti e della stessa Biennale. Indagarne il senso e i meccanismi estetici conseguenti permette una rilettura di grande efficacia dei fenomeni e ne estende la comprensione.

Lorena Giocolano, storica dell'arte, attraverso un tandem di parole "appropriazioni/restituzioni", analizza quanto e come l'agire artistico determini relazioni fra umano, territorio e natura e quali significati hanno assunto certe azioni relativamente alle vicende antropiche e geopolitiche.

Elena Maj, architetto, ha incrociato la storia dell'Ente Biennale con l'evoluzione del ruolo degli Archivi e dei temi sensibili correlati, affrontati nel tempo dagli addetti ai lavori, ma pure dai lavori artistici presentati in Bien-

nale anche recentemente.

Gregorio Mattia Polizza Favalo, architetto, ha voluto utilizzare uno stile di scrittura speciale e originale, narrativo, emozionale, un racconto sognante di viaggio o meglio navigazione verso isole di conoscenza d'esperienze e di incontri, in un vortice utopico di reali fenomeni artistici e sociali insieme.

Stefania Rasile, architetto, allargando l'orizzonte temporale sino alle origini della storia della Biennale di Venezia, ha comparato le ragioni fondative con le esperienze successive di relazione con il territorio, prima locale, urbano, sino al ruolo internazionale, sociale, culturale e politico dell'Ente e delle esposizioni, individuando episodi storici significativi e paradigmatici. Oltre alla pubblicazione penso siano possibili ulteriori approfondimenti ed evoluzioni, non solo di ricerca. Un tema fra i tanti affrontati, a mio avviso meritevole di applicazioni future, è quello relativo alla relazione fra istituzioni culturali, artistiche e ambiente. La nostra banca dati ad esempio permette uno zoom sul territorio omogeneo particolare della Pianura Padana

ed individua luoghi in cui la natura costituita da boschi, parchi e riserve, resiste e luoghi istituzionali o privati in cui si svolgono attività culturali e artistiche. Questa visione inusitata del territorio ha potenzialità generative e/o rigeneranti straordinarie.

Il tandem fra ricerche scientifiche, lavoro intellettuale e interazione con temi del contemporaneo come quello dei destini ambientali e paesistici deriva anche dalle mie fortunate precedenti esperienze, oramai di tanti anni fa, con maestri del pensiero quali Germano Celant ed Eugenio Battisti. Con loro la trasversalità del pensiero e dell'agire erano la prassi. Fra l'altro quest'anno ricorre il centenario della nascita di Eugenio Battisti e finalmente fioriscono iniziative dedicate all'approfondimento della grande eredità culturale che gli dobbiamo. La scomparsa relativamente recente anche di Celant ha poi generato una intensa rilettura del suo lavoro attraverso convegni e iniziative fra cui un volume di Skira a cura di Studio Celant, anche questo di prossima pubblicazione.

La visione del museo quale "macchina di qualificazione ur-

bana" definita da Celant sin dagli anni '80,² ha caratterizzato in buona parte il suo lavoro al Guggenheim Museum. Mentre Eugenio Battisti sul periodico Gran Bazaar da me co-diretto insieme a Barbara Nerozzi, scriveva "[...] costruire parchi non significa salvare il paesaggio che è qualcosa di assai più complesso [...] l'enfasi posta oggi sul giardino storico è valida solo se questa diventerà, [...] il modello per un intervento più generalizzato, diventando da chiuso ad aperto, anzi infinito."³

1 *Geographic Information System* (GIS) (anche detto sistema informativo geografico o anche sistema informativo territoriale) è un sistema informativo computerizzato che permette l'acquisizione, registrazione, analisi, visualizzazione, restituzione, condivisione e presentazione di informazioni.

È quindi un sistema informativo in grado di associare dei dati alla loro posizione geografica sulla superficie terrestre e di elaborarli per estrarne informazioni. Il suo principale utilizzo è nella cartografia digitale, nella graficizzazione e nello studio di fenomeni umani e naturali terrestri.

2 G.Celant, *Artmix, flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli 2008.Cit. Pag. 131 in *Un museo spettacolare: il Global Guggenheim*.

3 E.Battisti, *Odiando il paesaggio*, «Gran Bazaar», aprile-maggio 1987, p.28.

Un luogo: il museo accademico.

**Una visita al Jordan Schnitzer Museum of Art,
University of Oregon,
per esempio**

Simone Ciglia

Il campus è simile a quelli che si vedono nei film americani: erba tagliata alla perfezione, edifici neogotici interpolati in maniera ibrida ad altri più recenti, nugoli di studenti che si muovono in diverse direzioni. Anzi, il campus è proprio quello di un film: nel 1978, la University of Oregon divenne il set di *National Lampoon Animal House* (semplicemente noto in Italia come *Animal House*). Nella sequenza iniziale del lungometraggio, la panoramica sul campus inquadra un edificio in laterizio. L'andamento prevalentemente longitudinale e l'assenza di finestre sulla facciata lo fanno assomigliare a una sorta di forziere: metafora appropriata per la sua funzione, quella di museo d'arte. Il progetto del fabbricato si deve a Ellis Lawrence, allora Dean di Architecture & Allied Art (Architettura & Arti Alleate) dell'università. La sua costruzione, terminata nel 1933, era stata motivata dalla volontà di trovare una sede per la collezione donata da Gertrude Bass Warner, specializzata in arte asiatica. "È mio desiderio, speranza e preghiera che i responsabili di questa raccolta, il Presidente dell'Università e i professori

dell'Università tengano presente l'obiettivo di questo dono e continuino a presentare agli studenti e al pubblico i concetti di fratellanza, amicizia e amore verso i nostri vicini dall'altra parte del Pacifico, affinché la pace possa essere sempre preservata affinché questa raccolta possa essere una benedizione e l'amore possa regnare in patria e all'estero"¹: non tutti gli auspici della collezionista e prima direttrice si sarebbero realizzati a livello globale, considerando lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale da lì a poco; nella scala più ridotta della comunità universitaria, tuttavia, queste idee continuano a risuonare. Il Jordan Schnitzer Museum of Art – come si chiama oggi² – interpreta, infatti, la sua missione di museo accademico nel senso più profondo. È una risorsa indispensabile per la didattica, capace di rivolgersi alle discipline più diverse offrendo una varietà di attività: dalle classiche visite guidate alle mostre (non solo strettamente riservate all'utenza accademica ma anche a scuole e gruppi vari) a sessioni di visione di oggetti selezionati dalla collezione, da conversazioni con diverse figure dello staff

a programmi come talk con artisti e studiosi.³ Il legame fondativo con Bass Warner è ancora iscritto nella planimetria dell'attuale museo, che presenta tre gallerie stabilmente dedicate all'arte cinese, giapponese e coreana. Nel corso degli anni, tuttavia, l'estensione delle collezioni si è arricchita di numero e latitudine, passando dai 3.700 oggetti delle origini agli attuali 18.000. Diversa è anche l'attuale intitolazione del museo, che porta il nome di Jordan D. Schnitzer, collezionista cui si deve la maggiore donazione responsabile per l'espansione del museo, inaugurata nel 2005. Il museo si annuncia all'esterno già prima dell'ingresso: agli standard che annunciano le mostre in corso si aggiungono una serie di manifesti che riempiono i nicchioni sulla facciata. Su fondo verde e rosso, le insegne recitano: "We have always been here. JSMA is on Kalapuyan Land" ("Siamo sempre stati qui. Il JSMA [Jordan Schnitzer Museum of Art] si trova sulla terra delle popolazioni Kalapuya). Questo *land acknowledgment* (riconoscimento del territorio) è un intervento commissionato all'artista nativa americana

Steph Littlebird. Il messaggio è reiterato varcata la soglia d'ingresso, dove campeggia un altro striscione che afferma "You are on indigenous land" ("Sei su terra indigena"). Che non si tratti di uno statement performativo ma di una volontà iscritta nella missione del museo è evidente dalle numerose mostre e programmi che incorporano la presenza di artisti nativi americani, senza ghettizzarli in spazi o circostanze dedicati ma piuttosto integrandoli all'interno della vita del museo. Ne ha offerto un esempio la recente mostra *Many Wests. Artists Shape an American Idea* (2022), nella quale 48 artisti di diverse provenienze sono stati accostati per presentare una visione più inclusiva dell'Ovest degli Stati Uniti, superando stereotipi e mitizzazioni di matrice eurocentrica.

Dopo l'accoglienza di prassi – il museo è gratuito per studenti e docenti – due rampe simmetriche di scale conducono al piano superiore, dove si estende la Coeta and Donald Barker Gallery, la maggiore del museo, dedicata alle mostre temporanee. Al momento, la galleria ospita la personale dell'artista

cinese Qiu Zhijie (*Twenty-Four Seasons: Critical Temporality and Qiu Zhijie's Light Writing*), la prima curata da Yan Geng, di recente assunta come Curator of Contemporary and Traditional Chinese Art. La serie di 24 fotografie di largo formato – realizzata nel 2005 – segue il calendario solare tradizionale cinese che divide l'anno in 24 "termini solari" o "marcatori stagionali": all'inizio di ciascuno di essi, l'artista si è autoritratto in notturna mentre disegna con la luce il nome della relativa stagione. Lo sfondo dell'azione è scelto dal luogo in cui Qiu si trova al momento: scenari urbani o rurali in Cina, città di altri paesi in cui sta viaggiando. Combinando acutamente l'arte tradizionale della calligrafia con la più recente tecnologia fotografica – a creare quella che l'autore definisce "calli-foto-grafia" – la serie articola una riflessione sul tempo e la sua possibilità di rappresentazione artistica, mediata dal linguaggio che dichiara la determinazione della prospettiva culturale. Il ciclo è entrato nella collezione del museo grazie alla donazione della collezione di fotografia di Jack e Susy Wadsworth, che rafforza in dire-

zione contemporanea la robusta rappresentanza di arte cinese dell'istituzione. A quest'ultima è dedicata un'intera galleria del museo (Betty and John Soreng Gallery), che presenta periodicamente esposizioni attinte dalla collezione permanente, accostando arte tradizionale e contemporanea. Al momento, la mostra *History through Chinese Art and Material Culture* (Storia attraverso arte e cultura materiale cinese) è il risultato del corso svolto dalla professoressa Ina Asim e vede la collaborazione degli studenti nella selezione degli oggetti in esposizione. Una formula simile determina anche la configurazione di *Four Seasons in Japanese Art and Tea*, ispirata dal seminario *Art of Tea in Japan* della professoressa Akiko Walley ed esposta nell'ala dedicata all'arte giapponese (Fay Boyer and Virginia Cooke Murphy Wing). Gli studenti sono al centro anche della *MFA Art Exhibition 2025*, la mostra di fine anno dei partecipanti al programma di Master of Fine Arts del dipartimento di Arte e Design. Il coinvolgimento della popolazione studentesca a diversi livelli – ricerca, curatela, esposizione, tirocinio – offre a

molti la prima occasione professionale ma non esaurisce la proposta del museo, che ospita nelle sue sale anche i livelli più alti di riconoscimento nel mondo dell'arte. Questo è evidente in uno dei programmi di più lunga data del JSMA, *Shared visions*, che consente a collezionisti privati di concedere in prestito un'opera in cambio di benefici fiscali. Grazie a questa formula, il museo accoglie un flusso costante di pezzi di alcuni fra i maggiori artisti moderni e contemporanei globali. Le opere sono mostrate in diversi luoghi del museo, fra i quali una galleria dedicata (Focus Gallery) nella quale la casualità dettata da questa formula crea dialoghi inaspettati. Al momento, al centro della galleria si frangono due sculture affini per l'andamento verticale ma distinte per materiali: un bronzo di Louise Bourgeois e un bambù di Ione Saldanha. Intorno a loro, campeggiano tele di grandi dimensioni che illustrano altrettante possibilità della pittura: dalla tradizione figurativa di Lisa Yuskavage, ispirata agli Old Masters, alla letteralità del linguaggio di Ed Ruscha, alla contaminazione con mate-

riali tessili di Tschabalala Self, incentrata sulla rappresentazione della corporeità femminile nera. L'altra galleria che ospita primariamente *Shared vision* propone un trittico che registra altrettanti momenti diversi di Picasso: una piccola gouache con una *Testa di donna* del 1937, una scultura in legno del 1953 (*Femme debout*) e una tela tarda (*L'Étreinte*, 1969). La pittura come scandaglio interiore avvicina la testa picassiana a quella recentissima di Rashid Johnson (*Soul Painting "Say Hey"*, 2024). Altri spazi di passaggio del museo, come le due gallerie che si aprono al termine delle scalinate simmetriche, accolgono al momento una *Doppia Liz* di Warhol (1963) e un'ampia rappresentazione (56 su un totale di 84) del ciclo *Uno di voi, un Tedesco in Firenze* (1976-77) di Martin Kippenberger, diario pittorico del suo periodo trascorso nel capoluogo toscano. Questo testo può registrare solo un momento di un processo in continua evoluzione. La possibilità di avere accesso – per di più gratuito, per la comunità accademica – a opere di questo livello e poterle utilizzare come risorse per la didattica è straor-

dinario; ancor più considerando che ciò avviene in una cittadina di 176,654 abitanti, lontana dai maggiori centri d'arte contemporanea del paese. Il JSMA è, in effetti, l'unica istituzione accademica in Oregon accreditata presso l'American Alliance of Museum, che detta gli standard museali negli Stati Uniti. Questa proiezione nazionale e internazionale è bilanciata da un saldo radicamento nel contesto dell'Oregon e della più ampia regione del Pacific Northwest. Ad artisti legati al territorio sono, infatti, dedicate periodicamente esposizioni come, al momento, *David McCosh: Parallel with Nature*, che attinge al fondo dedicato all'artista – a lungo docente presso la University of Oregon – nella collezione del museo. Da quest'ultima sono tratte altre mostre più concentrate, come quella assemblata nella APS gallery: *Memory Works* si articola intorno alle "tecnologie della memoria" che la studiosa Marita Sturken ha definito "non tanto contenitori di memoria in cui la memoria risiede passivamente quanto oggetti attraverso i quali i ricordi vengono condivisi, prodotti e dotati di significato". Questa gal-

leria si trova immediatamente adiacente all'entrata principale, offrendosi alternativamente come inizio o fine del percorso. Un altro, classico finale di visita al museo prevede il passaggio al bookshop del museo. L'uscita riporta, quindi, sul verde del campus.

- 1 Oregana, 1934, pp. 165-167.
- 2 D'ora in avanti, abbreviato in JSMA.
- 3 Chi scrive è un utente regolare del museo come docente presso la University of Oregon.

OFF-SPACES,

sospesi tra due storie

Christophe Constantine

Definire cosa siano gli OFF-Spaces non è affatto semplice. Queste realtà, profondamente eterogenee e spesso radicate nelle specificità dei territori in cui sorgono, assumono forme, dimensioni e modelli organizzativi estremamente variabili. Si va dalla semplice vetrina nel centro storico di Roma, all'edicola dismessa di Milano, passando per garage riadattati, appartamenti privati, ex fabbriche, spazi temporanei allestiti in luoghi inusuali, fino a piattaforme digitali nate per rispondere alle nuove esigenze di fruizione dell'arte. In molte città europee e non solo, queste iniziative si moltiplicano, diventando veri e propri laboratori per la sperimentazione e la diffusione di pratiche artistiche emergenti. Gli OFF-Spaces sono spesso nati dalla volontà di artisti, curatori e operatori culturali di creare alternative ai circuiti istituzionali e commerciali, offrendo uno spazio di libertà dove poter esplorare linguaggi nuovi, modalità espositive non convenzionali e forme di collaborazione orizzontali. La loro natura flessibile e la capacità di adattarsi alle condizioni locali li rendono particolarmente reattivi ai cam-

biamenti sociali, politici ed economici. Tuttavia, questa stessa flessibilità comporta una serie di sfide e criticità che rendono difficile una definizione univoca.

La questione dello statuto

Tentare di creare uno statuto comune per tutti questi spazi si rivela particolarmente complesso per almeno due motivi principali. Il primo riguarda la loro temporalità: molte di queste realtà sono effimere, nate per rispondere a esigenze contingenti e spesso destinate a durare poco. Alcuni spazi nascono per ospitare un singolo progetto o una serie limitata di mostre, altri riescono a consolidarsi nel tempo, ma la precarietà rimane una caratteristica costante. Il secondo motivo è legato all'identità: ogni struttura sviluppa un proprio sistema organizzativo, una missione e obiettivi specifici che la distinguono dalle altre. Si parla così di spazi nomadi, artist-run spaces (spazi gestiti direttamente dagli artisti), collettivi temporanei, project spaces o spazi indipendenti curati da curatori. Persino il termine "indipendente" viene spesso messo in discussione, poiché rischia di relegare queste realtà ai margini

del sistema istituzionale e delle politiche culturali ufficiali.

Come ha scritto Brian O'Doherty in *Inside the White Cube*, "lo spazio espositivo non è mai neutro: la sua struttura influenza profondamente la percezione dell'opera e il suo valore sociale." Questa osservazione si adatta perfettamente agli OFF-Spaces, che proprio nella loro diversità strutturale e gestionale trovano la loro forza e, allo stesso tempo, il loro limite. La mancanza di una definizione rigida permette una maggiore libertà di azione, ma rende difficile il riconoscimento istituzionale e la possibilità di accedere a finanziamenti stabili.

La difficoltà di federare gli spazi indipendenti europei

Federare gli spazi indipendenti a livello europeo è particolarmente complesso a causa di diversi fattori strutturali e culturali. Innanzitutto, il settore culturale europeo è estremamente frammentato: ogni Paese presenta tradizioni, modelli organizzativi, normative fiscali e sociali differenti, che rendono difficile l'armonizzazione delle pratiche e la creazione di una rete stabile. Questa eterogeneità si riflette

anche nella varietà degli spazi stessi, che possono essere artist-run spaces, collettivi temporanei, centri culturali o iniziative informali, ciascuno con missioni e modalità operative proprie.

La mancanza di un coordinamento tra le legislazioni nazionali, soprattutto in materia di status degli artisti, regimi di sicurezza sociale e politiche fiscali, ostacola la mobilità e la collaborazione tra operatori culturali. Inoltre, la diversità linguistica e la pluralità delle identità culturali europee, se da un lato rappresentano una ricchezza, dall'altro complicano la comunicazione e la costruzione di obiettivi condivisi. Anche i programmi europei di sostegno, come Europa Creativa, faticano a coinvolgere tutti gli attori e a produrre partenariati realmente efficaci, proprio per la difficoltà di mettere in rete realtà così diverse tra loro. In questo scenario, federare gli spazi indipendenti significa affrontare non solo ostacoli pratici e burocratici, ma anche la necessità di riconoscere e valorizzare la pluralità delle esperienze e delle visioni che animano il panorama culturale europeo.

Come sottolinea Claire Bishop in *Artificial Hells* (2012), "gli spa-

zi indipendenti sono laboratori di possibilità, capaci di ridefinire il rapporto tra opera, pubblico e contesto.” Tuttavia, questa ricchezza di possibilità rende difficile la creazione di una voce unitaria o di una rappresentanza condivisa a livello europeo.

Per illustrare questa complessità, vorrei portare l'esempio di due spazi che ho avuto modo di dirigere: LEMME in Svizzera, che lascerò a gennaio dopo due anni di gestione, e Spazio InSitu a Roma, che ho ideato, fondato e gestito insieme a un gruppo di artisti. Queste due realtà sono profondamente diverse: LEMME è sostenuto principalmente da una borsa per curatori del Cantone Vallese, mentre InSitu era un progetto più ampio, collegato a una serie di studi d'artista e autofinanziato, con il supporto occasionale di istituzioni straniere, vista la situazione italiana in materia di politiche culturali attive.

Nel mio ruolo di direttore artistico, ho incontrato numerosi colleghi che adottavano modalità simili, anche se non sempre condividevo le scelte estetiche. Ho sempre apprezzato l'impegno e la consapevolezza del valore dei sacrifici compiuti, spes-

so poco riconosciuti dal sistema culturale e politico. In effetti, molti operatori degli spazi indipendenti lavorano in condizioni di grande precarietà, mossi principalmente dalla passione per l'arte e dalla volontà di offrire opportunità a giovani artisti e curatori.

Durante la mia esperienza a Roma, ho spesso dialogato con operatori dell'arte contemporanea che, pur avendo una lunga storia alle spalle, faticavano a comprendere gli obiettivi di realtà come la nostra. Alcuni non accettavano che, pur riconoscendoci come alternativa, fossimo consapevoli che l'arte potesse essere percepita come un bene di lusso, con un valore difficile da negoziare. Quando queste critiche arrivavano da galleristi, ci facevano sorridere e riflettere sullo stato attuale del sistema artistico. Solo raramente ho sentito commenti che coglievano davvero il senso della nostra attività: proporre mostre curate con la stessa attenzione delle istituzioni museali, ma realizzate in un OFF-Space, fuori dai circuiti tradizionali. Questo approccio, lungi dall'essere marginale, in terroga il ruolo dell'arte nella società e la sua capacità di rein-

ventarsi.

Ruolo e prospettive degli OFF-Spaces

Gli OFF-Spaces, pur essendo ai margini delle istituzioni, svolgono un ruolo significativo nella ridefinizione delle pratiche artistiche contemporanee. Sollevano questioni di legittimità, visibilità e futuro dell'arte al di fuori dei canali tradizionali, aprendo nuove prospettive per artisti e pubblico. In molti casi, questi spazi sono stati pionieri nell'introdurre pratiche collaborative, progetti partecipativi e nuove forme di coinvolgimento del pubblico, anticipando tendenze che solo successivamente sono state adottate dalle istituzioni.

Questi spazi si trovano sospesi tra due storie: da un lato, quella ancorata a un sistema di cui si conoscono i meccanismi, anche se le dinamiche sono mutate; dall'altro, una storia che si sta ancora scrivendo, fatta di cambiamenti e possibilità molteplici, ma dai risultati incerti. In questo contesto, spesso non è chiaro quali siano gli obiettivi da raggiungere in un mondo in rapida trasformazione.

L'ambiente artistico e le nuove generazioni si confrontano

con una tensione costante tra due visioni: da una parte, l'arte come rivendicazione di nuove ideologie e forme sociali, come nelle avanguardie e post-avanguardie degli anni '60; dall'altra, l'arte come carriera mercificata, finalizzata a scalare una gerarchia di valore. Come osserva O'Doherty, "la storia dell'arte contemporanea è fatta di echi e ripetizioni, dove spesso la ripresa di modelli passati rischia di svuotarsi di senso."

Fallimento come pratica e nuove estetiche

Negli ultimi dieci anni, molte realtà hanno accolto il fallimento come esito possibile e lo hanno trasformato in una risposta all'estetica levigata delle fiere e ai vuoti contemplativi dei musei. Sono cambiati i modi di promuovere, di allestire e di concepire l'arte, dando vita a un atteggiamento formale che si sta diffondendo anche nelle istituzioni e nelle gallerie. Questa estetica, a cavallo tra distopia, azionismo e digitalizzazione, si mescola a tecniche più classiche, generando allestimenti che tendono verso un "surrealismo espositivo" che potremmo definire pop-romanticismo.

Come scrive Claire Bishop, “gli spazi indipendenti sono laboratori di possibilità, capaci di ridefinire il rapporto tra opera, pubblico e contesto” (Artificial Hells, 2012). In questo senso, l’OFF-Space non è solo un luogo, ma un dispositivo che mette lo spettatore di fronte al rischio del fallimento o della perdita, riflettendo la precarietà e la transizione del nostro tempo.

Nuove pratiche e contaminazioni

L’ibridazione tra pratiche artistiche, curatoriali e sociali è una delle caratteristiche più interessanti degli OFF-Spaces contemporanei. Molti di questi spazi hanno sviluppato progetti che coinvolgono le comunità locali, promuovendo processi partecipativi e azioni collettive. In alcuni casi, l’OFF-Space diventa un vero e proprio centro di aggregazione, capace di generare reti informali e di favorire la circolazione di idee e competenze.

Un esempio significativo è quello di Kunsthalle Lissabon in Portogallo, nata come spazio indipendente e diventata nel tempo un punto di riferimento internazionale per la sperimentazione curatoriale. Oppure Auto Italia

South East a Londra, che ha saputo reinventarsi più volte, adattandosi ai cambiamenti del contesto urbano e sociale. Questi esempi dimostrano come la flessibilità e la capacità di adattamento siano elementi fondamentali per la sopravvivenza e la crescita degli OFF-Spaces.

Sostenibilità e sfide future

La questione della sostenibilità economica e organizzativa rimane centrale. Molti spazi indipendenti si confrontano con la difficoltà di reperire risorse, di garantire una continuità progettuale e di valorizzare il lavoro degli operatori. La dipendenza da bandi, finanziamenti pubblici o privati, e la necessità di adattarsi a logiche di mercato spesso contrastano con la vocazione sperimentale e no-profit di questi luoghi.

Inoltre, la pandemia di COVID-19 ha messo ulteriormente in luce la fragilità del settore culturale indipendente, ma ha anche stimolato nuove forme di collaborazione e solidarietà tra spazi, sia a livello locale che internazionale. In molti casi, la crisi ha accelerato processi di digitalizzazione e ha spinto gli operatori a ripensare le modalità di produ-

zione e fruizione dell'arte.

Conclusione

In definitiva, gli OFF-Spaces rappresentano alternative possibili, capaci di costruire nuove prospettive sulle rovine di un sistema in crisi. Come dopo una lunga notte, ci si risveglia in un paesaggio sconosciuto, con sogni e idee da reinventare. In questo scenario, il valore degli OFF-Spaces sta proprio nell'aprire domande più che nel fornire risposte definitive, offrendo agli artisti e al pubblico la possibilità di immaginare nuovi futuri.

Come ha scritto Nicolas Bourriaud, "l'arte oggi non è più solo produzione di oggetti, ma creazione di relazioni, di situazioni, di possibilità" (Estetica relazionale, 1998). Gli OFF-Spaces, nella loro pluralità e instabilità, incarnano questa visione, diventando luoghi di incontro, di sperimentazione e di resistenza creativa. Sono convinto che queste realtà hanno il difficile compito di definire cosa sia l'arte e soprattutto cosa sia il contemporaneo.

No Man's Land. **L'ultima** **utopia**

realizzata da
Yona Friedman

Miriam Di Francesco

Mario Pieroni

Negli anni Settanta, a Pescara, un giovane Mario Pieroni muoveva i primi passi nell'arte contemporanea, combinando l'eredità familiare nel campo dell'arredamento e dell'antiquariato con una fitta rete di rapporti con gli artisti più influenti dell'epoca. Dalla condivisione di pensieri, desideri, passioni, in Pieroni si sviluppò il germe rivoluzionario dell'arte che trovò espressione nel suo primo progetto: *Il mondo delle idee*, un esperimento che univa l'arte al design. Getulio Alviani, Mario Ceroli, Giacomo Balla, furono alcuni tra gli artisti coinvolti nella produzione di multipli di grandi dimensioni come tappeti, mobili e vari oggetti di design. Da qui, Mario Pieroni ha scritto alcune delle pagine più importanti dell'arte contemporanea in Italia. Ha iniziato con il Bagno Borbonico di Pescara, un antico carcere riconvertito in spazio espositivo, per poi trasferirsi a Roma. Qui, insieme a Dora Stiefelmeier, ha fondato la Galleria Pieroni, poi l'Associazione Zerynthia e il progetto sonoro RAM – Ra-

dioartemobile. Insieme hanno costruito una costellazione di esperienze capaci di ridefinire il ruolo dell'arte nello spazio pubblico e nella sperimentazione contemporanea. Ricorda così Pieroni gli esordi nel mondo dell'arte: "In quegli anni era ancora vivo il ricordo del '68, io ero un borghese e c'era in me un certo desiderio di scollarmi dalla mia realtà e fare qualcosa che portasse una proiezione diversa di quello che ero. Si sta sempre scomodi sulla propria sedia, si cerca di alzarsi, è difficile trovare il proprio posto. Si cerca continuamente la propria identità."¹

Yona Friedman

Da tutt'altra parte, a Budapest, nel 1923 nasceva Yona Friedman: architetto, urbanista, designer, nonché studioso di sociologia, fisica e scienze della comunicazione. Con un passato nella resistenza antinazista ungherese, il suo periodo israeliano, nella città di Haifa, coincise con le prime formulazioni teoriche sull'architettura mobile, dove i sistemi di

costruzioni erano determinati nella forma e nello stile dai suoi abitanti. Tra le sue proposte più rivoluzionarie c'è *Continent City*, un'Europa pensata come una città-stato; ma è solo più tardi, quando nel 1957 si trasferisce a Parigi, che prende forma la sua *Ville spaziale*, una struttura tridimensionale sollevata da terra secondo un'organizzazione basata sui principi di flessibilità e autoregolazione dei suoi abitanti. I progetti di Friedman sono stati largamente ignorati dai suoi contemporanei, probabilmente anche a causa di un'architettura che custodiva dentro di sé una visione lucida e radicale della politica e della società. Friedman non è stato solo un architetto, come si ricordava prima, o probabilmente lo è stato in un senso originario di dare "ordine alle idee". Proprio per questo, è stato spesso liquidato come utopico o bollato come visionario, come lo stesso Friedman spiegò in un'intervista condotta da Manuel Orazi: "Il problema credo consiste nella lettura superficiale che ne è stata fatta nei primi anni '60.

Sono stati cioè trascurati tutti gli aspetti politici, sociali e comunicativi che vi erano implicati. Ho scritto libri come *L'architettura mobile e Utopie realizzabili* proprio per articolare compiutamente le mie teorie. Grazie allo sviluppo della tecnologia quelle proposte sono sempre più facili da realizzare e l'unica utopia da risolvere resta la raccolta del denaro necessario, ma questo è un problema per qualunque progetto di architettura"²

L'incontro

L'occasione d'incontro tra Mario Pieroni e Yona Friedman si presentò quando Pieroni ereditò un terreno di famiglia, immerso nella campagna pescarese. Un grande giardino lo apre alla vista, poi il terreno scende ripido verso un bosco di noci che accompagna il corso di un piccolo torrente. In certi momenti, quando tutto tace, se ne può sentire lo scorrere. Intorno, la Majella e il Gran Sasso si affacciano sul paesaggio, mutevoli con le stagioni, ora verdi, ora innevati. Fu sufficiente una chiacchierata a Parigi tra Yona Friedman,

Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier. “Nell’incontro che abbiamo avuto con lui ci si è aperta la mente ed è nato questo progetto assolutamente non previsto prima.” — ricorda Pieroni e continua Stiefelmeier: “C’era un progetto che Yona aveva voglia di fare e c’era il terreno che apparteneva a Mario che diceva: “Io non voglio un’installazione privata sul mio suolo, voglio che diventi pubblica”. Da lì il ragionamento per trovare una modalità per cedere il terreno senza che venisse incorporato nelle proprietà comunali. La politica ha alti e bassi e non volevamo entrare in questa dinamica. Così è nata la Fondazione, era l’unico strumento per rendere pubblico qualcosa che fosse privato.”³

La mia esperienza

Ero all’interno di uno dei moduli abitativi progettati da Yona Friedman e realizzati con Jean-Baptiste Decavèle. Mi sono accomodata su un giaciglio precario, con il corpo che si adattava con fatica a quella superficie non del tutto solida. Sopra di me, la luce filtrava da

un telo semitrasparente con un foro nel soffitto, lasciando intravedere una porzione di cielo. Intorno, tutto sembrava sospeso tra natura e pochi elementi artificiali. Una credenza con stoviglie poggiata sull’erba, il silenzio interrotto solo dal fruscio delle foglie. E lì, in quel momento, ho finalmente compreso il senso profondo di No Man’s Land e del suo *Rifugio per Tutti*. Quel momento mi è sembrato simile a quello vissuto da Jean-Baptiste Decavèle, artista e regista, quando incontrò per la prima volta Friedman con cui iniziò una collaborazione che durò fino alla scomparsa dell’architetto ungherese. Jean-Baptiste me lo rivelò molto tempo dopo la nostra prima conoscenza in un’intervista che gli feci. Mi raccontò della loro prima chiacchierata in cui fu Decavèle a intervistare Friedman: “Avevo acceso la videocamera e lui ha cominciato a parlare. Senza rendermene conto il suo cane, Balkis, ha spostato l’inquadratura. In quel momento ho capito di non essere io a dirigere la scena, ma il contesto stesso.

All'epoca poteva sembrare un gioco, ma è stato emblematico della relazione con lui e con il suo pensiero più avanti."⁴

No Man's Land

Senza cancelli né barriere, senza biglietti d'ingresso o orari di apertura, No Man's Land incarna un'idea più che un luogo d'arte. Pur ospitando installazioni di artisti internazionali — da Alvin Curran a Jimmie Durham, da Leonid Tishkov a Gülsün Karamustafa, solo per citarne alcuni — non è solo un museo. Lo spiega limpidamente Decavèle: "L'idea era di lavorare nel paesaggio. E ciò che conta è la nostra interazione umana con la natura. Quindi, un museo nel paesaggio: qualunque cosa ci metti, interagirà con il contesto. Per me, questo è un modello sociale, dove la comunità è interazione."⁵ Se in molti luoghi d'arte ad essere protagonista è l'opera d'arte, solitamente collocata a debita distanza da chi la osserva, a No Man's Land concetti come interazione, partecipazione, relazione, condivisione sono gli attori principali di ciò

che accade tra opera e persone, opera e natura. In quel tra si trova il senso profondo di un luogo pensato per essere vissuto. Non solo arte, ma anche architettura, ricerca scientifica, educazione, concorrono a creare un ecosistema complesso che invita il visitatore che attraversa quel luogo a porsi la domanda su come convivere in un luogo che è di tutti. Nel tempo, No Man's Land è stato attraversato anche inconsapevolmente. È stato un luogo dove montare tende, fare yoga, meditare, divertirsi, rilassarsi, o semplicemente deviare dal percorso di una gita in mountain bike. No Man's Land è sempre stato tante cose, un'entità complessa e sfaccettata, in continuo mutamento, con cui entrare in dialogo e fluire nel tempo. Per cogliere l'essenza di No Man's Land, senza tradirne la complessità, si potrebbe dire che la parola-chiave per descrivere al meglio questo museo a cielo aperto sia cura. La Fondazione è stata creata per prendersi cura del luogo e proseguire le idee di democratizzazione dell'immaginario

avanzate da Friedman. Gli artisti invitati a realizzare ogni anno un'opera site-specific permanente si prendono cura del contesto in cui l'installazione sorge, i visitatori si prendono cura delle opere sempre a disposizione, le attività promosse dalla Fondazione sono tutte indirizzate alla sensibilizzazione di questa cura. Ma cosa significa davvero prendersi cura a No Man's Land? Di nuovo, ci viene in soccorso Jean-Baptiste Decavèle che ho recentemente incontrato nel bosco di noceto, indaffarato nel restauro dell'installazione di Friedman, *Il museo senza pareti*. Una ristrutturazione certissima della struttura reticolare realizzata in bambù, un materiale sensibile al passare degli anni, come mi ha spiegato: "Non si tratta solo della struttura in bambù, ma anche dell'idea sottostante. E dobbiamo essere molto attenti quando interagiamo. Se partiamo da idee forti, dobbiamo assicurarci che non diventino deboli. Penso sia importante prendersi cura dell'altro, socialmente parlando, nella società. Viviamo in una società

in cui c'è la tendenza, quando qualcuno è inefficiente, a buttarlo via. Per me, quando qualcuno, qualcosa, o una parte di un'idea diventa fragile, sento il dovere di prendermi cura di quella fragilità per rafforzare la struttura, ad esempio partendo proprio dalla fragilità. Non è perché sei fragile in questo momento che non vali nulla."⁶ Prendersi cura a No Man's Land significa anche attivare gesti concreti, collettivi, silenziosi ma potenti; significa abitare il paesaggio senza possederlo, animarlo senza colonizzarlo. Ogni attività che si svolge in questo luogo è un esercizio di attenzione verso l'ambiente, verso l'altro, verso il tempo. Tra le attività che si svolgono regolarmente — o che si sono avvicendate negli anni — alcune hanno saputo incarnare in modo esemplare questo principio. Non si tratta solo di progetti culturali, ma di veri e propri laboratori di convivenza. Da quando collaboro con No Man's Land (sono ormai passati tre anni) mi sono occupata di coordinare i tanti progetti che si susseguono in un calenda-

rio difficile da gestire. Lo spazio aperto e immerso nella natura complica qualunque azione. Si è sottoposti alla vulnerabilità del meteo, al ritmo forzato delle stagioni, ai danni improvvisi alle opere, alla lontananza con i centri abitati che si ripercuote nella difficoltà di intercettare il pubblico. Anche per questo No Man's Land è una sfida quotidiana, dove i punti di debolezza possono trasformarsi in punti di forza. Ne è un esempio *Cantiere Aperto*, la rassegna giunta alla terza edizione di questo 2025 con la collaborazione di Aware — Bellezza Resistente. Riuscire a mettere insieme arte, musica e poesia che si alternano nella libertà di uno spazio aperto, dal mattino al tramonto, racchiude il cuore dell'idea di Friedman. Ci si ritrova insieme, in una struttura orizzontale, senza un palco fisso, e si condivide spazio e tempo. Non si tratta di un'entrata in solitudine in un museo, non si staccano biglietti e non si indossano audioguide. Lì, in quella giornata si sta insieme, facendo esperienza dell'arte, chiacchierando, ballan-

do, mangiando, camminando, piccoli e grandi esseri umani. La cura a No Man's Land è soprattutto per le nuove generazioni, solo così si può avere a cuore il futuro del Pianeta. Per fare ciò, nel corso degli anni si sono creati legami con le scuole limitrofe di ogni ordine e grado, con le Università e le Accademie di Belle Arti (L'Aquila, Roma, Brera). Per il Dipartimento di Architettura dell'Università G. D'Annunzio, No Man's Land è un vero avamposto laboratoriale, dove poter prima progettare in aula i moduli di Friedman e poi realizzarli, nel concreto, sul giardino della Fondazione. Grazie al lavoro lungimirante dei professori (Federico Bilò, Alberto Ulisse, Pasquale Tunzi) e della responsabile della didattica, Alessandra Gabriele, è stato possibile convertire quello che per molti è solo un prato in uno spazio di trasmissione di valori etici, principi architettonici e di consapevolezza dello spazio circostante, di esplorazione della natura, di prime esperienze nel campo dell'arte contemporanea con l'obietti-

vo di conoscere se stessi e accendere un legame con l'altro da noi per prendercene cura. Al di là del fitto programma di attività, delle installazioni che arricchiscono il percorso, No Man's Land è un incubatore di possibilità realizzate, un luogo in cui sentirsi meno soli a immaginare un futuro, un esempio di perseveranza anche quando nessuno crede più nelle tue idee, un piccolo baluardo alternativo di un sistema che tende a far fuori chi non non risponde a certi standard di omologazione. Lo compresi da visitatrice in quel *Rifugio per Tutti*, dove mi ero sentita vicino a qualcosa e a qualcuno guardando nella stessa direzione. Per i più cinici si tratta di utopia, per altri è l'unica strada percorribile per una rivoluzione gentile.

1 M. Mattioli, *Gallerie, suoni e tavoli. Le mille vite di Mario Pieroni*, in *Artribune* del 20/08/2015, <https://www.artribune.com/attualita/2015/08/intervista-mario-pieroni-gallerista/>

2 M. Orazi, *Intervista a Yona Friedman*, «L'espresso», 13 luglio 2006 - <https://yonafriedman.blogspot.com/>

3 C. Biasini Selvaggi, *Il senso dell'arte. Intervista a Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier*, «Exibart», 30 giugno 2023 - <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/il-senso-dellarte-intervista-a-mario-pieroni-e-dora-stiefelmeier/>

4 M. Di Francesco, *Fragilità, amicizia e visione. Conversazione con Jean-Baptiste Decavèle su No Man's Land e l'eredità di Yona Friedman*, «Segno» n. 301, 2025, p. 80.

5 *Ibidem*

6 lvi. p. 81.

Mordere un desiderio.

**La lussuria inutile della grafica,
nel lupanare dello sguardo**

Matteo Fato

Dovrebbe essere chiaro, che in una società dominata dall'utilità, proprio le cose inutili diventano un bene da salvaguardare. A questa categoria appartiene lo studio.

G. Agamben¹

Io ci aggiungo l'incisione.

Se la grafica fosse un luogo (e lo è) sarebbe una stanza buia, dove poter urlare a squarcia gola l'immagine che vorresti dipingere, il desiderio che non hai il coraggio di pronunciare.

Perché tutto viene morso dal buio, che non esiste in fondo; come non dovrebbe esistere la paura del buio stesso, perché abbiamo inventato noi che deve far paura. Come abbiamo inventato noi (anzi lo ha inventato il mercato) che la grafica vale meno di altro. La grafica non ha nulla a che fare con il disegno o la pittura. Anzi, l'incisione (da qui userò spesso il termine incisione perché lo prediligo, perché incido e mi sento di essere più autorizzato a parlarne) è un luogo diverso; è una stanza di tolleranza del pensiero. Molto più libidinoso di qualsiasi altro luogo; ogni laboratorio di incisione è una stanza paragonabile ad una festa in maschera

da cui non vuoi andare via. Terribile e pericolosa. L'incisore è un alcolizzato che, come diceva Deleuze, non ambisce all'ultimo bicchiere, ma al penultimo. L'incisore non vuole fare l'ultima morsura (l'atto di incidere la matrice attraverso un acido mordente), ma la penultima.

Faccio subito un chiarimento rispetto ai pericoli della grafica.

Prima cosa i materiali, sono come fango per i bambini. Ci si sporca per pulire il pensiero.

Poi viene la matrice (soprattutto se di rame); la vorresti esporre, ma è un patto con un diavolo fallito. È solo lei che espone le tue debolezze.

Il laboratorio è una gabbia enorme, comoda, con pareti di liquirizia, che gestiscono la pressione del torchio (e anche la tua). Una stanza piena di gatti che ti controllano. Se non si sta attenti, si è felici. Ma solo lì dentro. Il tempo si azzerà e continua a esistere solo per il controllo delle morsure (a seconda di quanto tempo una matrice viene lasciata in acido, il segno infranto si incide) perché il tempo ne controlla l'esistenza. Come il tempo lì fuori ha controllato l'esistenza della grafica. È stata usata, consumata (ma

non il consumarsi meraviglioso di cui parla Giacometti) tirata, firmata e numerata male, troppo, con una penna scarica. Ma le grafiche si firmano a matita: il lapis è indelebile, se si decide di non cancellarlo. La penna è indelebile e basta.

Ecco la grafica è indelebile dalla storia dell'arte, se si decide di non dimenticarsi che è indispensabile. Soprattutto oggi, che di immagini se ne producono troppe e troppo facilmente, la grafica da sempre ci ricorda (attraverso i suoi riti e le sue pericolosità) che creare un'immagine è una enorme, enorme, enorme responsabilità. Non si mette al mondo una visione di cui non si ha coscienza. L'incisione, ad esempio, nelle sue difficoltà ci mette a nudo la coscienza.

Pensate solo che per arrivare ad avere un'immagine stampata (parlo di stampa vera) bisogna dimenticarsi cosa significa disegnare. Perché incidere su una lastra di rame (anche di zinco ma il rame è più porno) è togliere una materia per poi metterne un'altra (l'inchiostro); questa materia va poi pulita, tolta quasi del tutto. Ma bisogna sapersi fermare altrimenti è paragonabile ad un osteopata che

spezza il collo a un paziente. Poi si arriva a schiacciare queste materie e stritolarla attraverso un torchio che uccide i segni per farli risorgere su un foglio che deve essere bagnato (di solito bagnare la carta significa affogarla, rovinarla) ed asciugato con la giusta attenzione che si ha nell'asciugare un gatto che potrebbe incazzarsi. A questo punto forse il desiderio di quell'immagine che hai solo immaginato (perché la matrice non mostra ma specula sui tuoi desideri) forse si presenta ma senza salutarti, perché devi prima conoscerla bene e ascoltarla.

Dopo tutto questo, il tuo desiderio è prezioso. È una foto fatta con una macchinetta punta e spara, con un rullino scaduto che ti eri dimenticato di sviluppare e che ti ricorda di una memoria che ti fa piangere. Ogni incisione è così (quando decidi di fare incisione davvero). Questo è forse quello che accadeva alle prime fotografie sviluppate, o nelle botteghe in cui apparivano quelli che ora chiamiamo capolavori. Il capolavoro accadeva perché non era sconosciuto, perché ciò che rende un'opera tale è quanto l'abbiamo deside-

rata. E soprattutto quanto il contesto la desidera.

Ecco perché la lussuria; ecco perché il lupanare. Dobbiamo desiderare una cosa inutile. La grafica oggi è il luogo che contiene l'occasione per stampare il più grande e inutile capolavoro sconosciuto della storia (qui e sempre ringrazio Gianni Garrera per la sua lezione).

La grafica è un forno in cui il pensiero si cuoce, si sacrifica per divenire solido. Parlo in termini scultorei perché l'incisione, in particolare, ha molto più a che fare con la scultura che con il disegno: l'atto del segno è quello in cui si toglie materia. Si toglie materia senza avere il riflesso del segno, quello viene dopo e si impara a conoscerlo; come penso si impari a spezzare la pietra dalla vena giusta; come si impara a tagliare un albero per farlo cadere dove vuoi (anche se l'essere umano non impara mai).

Ora queste cose a me le hanno insegnate gli studenti. Dal 2008 sono docente di Tecniche dell'incisione – Grafica d'arte, presso l'accademia di belle Arti di Urbino (da circa 6 anni come docente di riferimento del Biennio specialistico), dove ho an-

che studiato, e dove ho capito che la grafica, l'incisione erano il luogo giusto per le parole di cui non conosco la pronuncia.

Per tutto ciò che mi fa paura. Per i desideri che non so come si chiamano.

Per la pittura che non si può dipingere. Per le foto che non hai spazio per scattare, perché sei in un angolo. Per le teste che non si possono scolpire.

Per i pensieri allagati che non si asciugano mai. Per gli amori che pensi di volere ma che invece era solo solitudine. Per i gatti che non puoi accarezzare, perché ti mordono e fanno bene.

Sono quindi un professore di incisione; ma sono inutile se non dicessi come prima cosa che l'incisione è inutile. Gli studenti a Urbino si trovano in un luogo impossibile oggi. Impossibile perché l'Accademia di Urbino è — credo — l'unica Accademia in Italia che regala la carta, l'inchiodo, le lastre e tutto quello che serve per fare incisione. E queste cose oggi costano. Questo grazie al direttore presente e passato, grazie a noi del dipartimento che difendiamo questa impossibilità. Urbino è l'incisione. E come l'incisione è ca-

pricciosa e scomoda, contemporanea perché fuori dal tempo. Ma nonostante la fatica di arrivare lì (per me da pendolare 17 anni sono tanti) quando ci sei e sei lì a lavorare ne vale la pena. Ne vale la pena perché sei in pericolo, ma protetto. Tutte le mie incisioni le ho fatte lì. Tutte le mie incisioni esistono perché fatte in una Accademia. E sono morse dagli occhi degli studenti, che sono acido buono. E sono olio per diluire i pensieri. Perché per me per insegnare incisione bisogna farla con gli studenti. Perché l'incisione è un piedistallo per poggiare i propri occhi, e lasciarli aperti e secchi a guardare il mondo (e dal mondo farsi guardare). Non sono più studente, tutti vorremmo esserlo per sempre e ci raccontiamo che lo saremo sempre etc.. ma non è così non saremo mai più studenti, quella condizione è unica. Ma lavorare con gli studenti, seppur quando lo si fa seriamente molto faticoso (che richiede uno sforzo intenso e prolungato, fisico o mentale) è meraviglioso. Meraviglioso, no davvero è bellissimo; perché loro ti contaminano di inutilità, e ti ricordi allora cosa significa. Creare senza paura.

La grafica se la capisci ti protegge. Il mercato non l'ha mai protetta, ma solo sfruttata. Questo ovviamente è sempre e solo colpa degli artisti. Ciò non vuol dire che il suo destino è segnato; anzi oggi, soprattutto ora, l'incisione come la grafica rappresentano il presentimento di una possibilità da cogliere. Quella di valorizzare la poesia, fregandosene della moltiplicazione. Per dare valore alle percentuali minoritarie.

Il problema della grafica forse per il mercato (al di là dell'edizione che divide e spartisce i valori) in termini poetici è nella percentuale di poesia. In una grafica c'è una percentuale minore di poesia dell'artista che in un quadro. Come con i carati. Per logica l'immagine si moltiplica e perde di valore. Questo è vero. Ma è anche vero che questa percentuale si sparge, semina, diventa pioggia. E di una pioggia, ogni goccia cade. Quindi il suo valore non è di mercato ma ben più importante. Ha un valore educativo; è un luogo di protezione della poesia. Un luogo ribadiamo inutile e per questo indispensabile.

Ora a Urbino abbiamo attivato un nuovo Biennio Speciali-

stico (Grafica d'Arte per le Arti Visive, che si configura come uno spazio di approfondimento e specializzazione che unisce l'intensità della pratica artistica all'esigenza di una riflessione critica sul linguaggio grafico nel contesto delle arti visive contemporanee) che punta tutto proprio su questo. Riguardare alla grafica come educazione all'immagine; difficile da definire quindi preziosa proprio perché incerta e non nitida, pochi pixel ma tanti morsi.

L'incisione è luogo di rivalutazione del passato.

Un *istante privilegiato*, un Florilegio nella storia delle immagini.

Ogni anno faccio vedere una piccola intervista di Giacometti agli studenti, perchè parliamo anche di come si scrive uno statement, di come si fa un portfolio, di come si fotografa ciò che si mette al mondo. Sono strumenti di tortura della poesia, che però bisogna saper maneggiare. E in questo la grafica aiuta anche chi poi non la farà mai più. È un ponte (utile) in uno stretto di pensieri che non sai da dove attraversare. Per assurdo fare grafica insegna

anche ad appendere un quadro nel luogo giusto (che poi assurdo non è perché anche solo inserire a registro una matrice sul foglio è capire lo spazio).

Giacometti della sua pratica dice:

"...lo faccio per mordere nella realtà, per difendermi, per nutrirmi, per essere più solido, per difendermi...per essere il più libero possibile, il più libero possibile per cercare con tutti i mezzi che io ho a disposizione, di vedere meglio di meglio comprendere quello che ho intorno e di comprendere meglio per essere più libero. Per consumarmi. Per consumarmi il più possibile in quello che faccio

..."²

questo è la grafica; per essere più solidi, per consumarsi.

Ma "si crea nonostante...."(Zola).

Poi parlo sempre di Louise Bourgeois:

"La carta ci insegna l'importanza del non fare".

"All'inizio il mio lavoro è paura di cadere. Più tardi è diventato arte di cadere. Come cadere senza farsi male. Più tardi ancora è arte di stare sospesi, es-

sere duro”³

Nell’incisione la paura è fondamentale; è una paura vera non come il buio.

Per questo utile ed importante. Perché ci insegna l’importanza del non fare, come la carta di Louise.

E poi una incisione è sempre non finita. Sempre fallita ma vera.

“I dipinti non finiti sono più ammirati di quelli finiti perché i pensieri dell’artista sono lasciati visibili”, questa frase è di Plinio il Vecchio aveva dato il titolo della mostra *Unfinished: Thoughts Left Visible* tenutasi al Met Breuer nel 2016.

La grafica ben venga, quando lascia nude le nostre ferite.

Ora ci insegnano a nasconderle, coprirle come difetti.

Io sono e voglio essere difettoso.

La grafica è un luogo di vergogna.

Perché il luogo di vergogna è luogo di verità.

1 *Studenti*, Giorgio Agamben, (da *Una voce*, rubrica di Giorgio Agamben), Quodlibet.it, 15 maggio 2017.

2 *Il sogno di una testa*, documentario in sei capitoli prodotto nel 1963 dalla TSI (Televisione svizzera italiana), firmato da Giorgio Soavi e Grytzko Mascioni, con Sergio Genni a condurre il dialogo.

3 L. Bourgeois, *Distruzione del padre, ricostruzione del padre, scritti e interviste*; Quaderni Quodlibet, 2008.

BIOGRAFIE

Dario Apollonio è architetto, ha svolto insegnamenti e attività di ricerca in diversi Atenei e Istituti di ricerca quali Politecnico di Milano, Consiglio Nazionale delle Ricerche, L.UN.A. Libera Università delle Arti, Università del Progetto di Reggio Emilia, Istituto Marangoni di Milano e varie altre fra cui più recentemente presso L'Archivio Storico della Biennale di Venezia. L'attività professionale e l'impegno verso temi di carattere ambientale hanno prodotto interventi e realizzazioni in ambito naturalistico e nel restauro ambientale e paesaggistico. Attualmente dirige il Centro Ricerche Luna che custodisce importanti archivi del '900 oltre ad organizzare iniziative quali convegni, mostre e pubblicazioni che spazio dall'ambito scientifico a quello artistico.

Andrea Bardi è storico dell'arte contemporanea. Formatosi prima all'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, dove ha ottenuto la laurea triennale in Conservazione dei Beni Culturali, ha poi completato la sua formazione accademica all'Università di Bologna, presso il Dipartimento di Arti Visive. I suoi ambiti di interesse spaziano dalla ricerca artistica degli anni Sessanta e Settanta al dibattito sulla critica d'arte. Attualmente collabora con due testate giornalistiche specializzate nel settore dell'arte contemporanea, «Segno» e «Inside Art». È inoltre autore di testi e approfondimenti critici per mostre.

Simone Ciglia, dopo aver conseguito un Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea alla Sapienza, essere stato per diversi anni assistente ricercatore presso il MAXXI di Roma e aver collaborato con Treccani e Zanichelli, risiede attualmente a Portland ed è Career Instructor presso la University of Oregon. Continua a scrivere per diverse testate specialistiche e a lavorare come curatore freelance in stretta relazione con la scena dell'arte italiana. Le sue aree di ricerca si concentrano

sugli spazi marginali nelle pratiche artistiche contemporanee, sull'intersezione di ambiti quali l'agricoltura, l'artigianato e gli impulsi utopici/distopici.

Christophe Constantin è artista visivo diplomato all'EDHEA (Svizzera) e alla RUFA (Roma). Nel 2016 fonda Spazio Situ a Roma, un'artist run'space dove opera come curatore. È particolarmente interessato al ruolo degli Off Spaces nel rilancio della scena artistica italiana e partecipa attivamente a iniziative e conferenze sul tema in Svizzera e in Europa, promuovendo gli scambi tra istituzioni, politica e ambienti artistici emergenti. Nel 2023 ottiene la borsa di studio per la residenza del Vallese a Parigi e nel 2024 diventa direttore artistico di Lemme a Sion, dopo aver vinto la borsa Artpro per curatori. Dal 2023 collabora presso l'Istituto di ricerca dell'EDHEA. La sua pratica artistica reinterpreta in chiave contemporanea concetti e dispositivi del romanticismo storico. Partendo dall'idea che digitalizzazione e riproduzione identitaria generino una surrealtà e una duplicazione nella società, sovverte i codici dell'arte per reinserire lo spettatore nella quotidianità.

Miriam Di Francesco è laureata in Estetica all'Università Cattolica di Milano, consegue il Master in "Museologia, Museografia e Gestione dei Beni Culturali" nella stessa Università. È coordinatrice di progetto per la "Fondazione No Man's Land", museo a cielo aperto ideato da Yona Friedman. È autrice per le riviste di settore «Segno» ed «Espoarte».

Matteo Fato è nato a Pescara (Italia), nel 1979, dove attualmente vive e lavora. Ha partecipato a numerose mostre in gallerie private e musei pubblici in Italia e all'estero. Nel 2012 ha concluso la residenza presso la Dena Foundation for Contemporary Art (Parigi), con la mostra personale *Vidéos_Dessins*, e la partecipazione alla mostra *La collection Giuliana et Tommaso Setari, retour à l'intime*

(La maison rouge, Fondation Antoine de Galbert). Nel 2015 ha avuto una personale dal titolo (*SECRÉTA*) presso TRA (Treviso Ricerca Arte); a Luglio 2017 ha preso parte alla mostra OPEN20 nel Museo Mostyn in Galles. Ha ricevuto diversi riconoscimenti tra cui il *premio Level 0 – ArtVerona* (2013), come artista selezionato da Giacinto Di Pietrantonio per il Museo Gamec, (Bergamo); il *Premio Città di Treviglio* (2012); il *Premio Terna* (2014); il *Premio Cramum* (2016); il *Premio Be the difference...with art!*, Bassano del Grappa (2019); e più recentemente il *PREMIO ERMANNO CASOLI XVIII*, Fondazione Ermanno Casoli, Fabriano (2020). Nel 2008 è stato invitato in residenza presso la Fondazione Spinola Banna (Torino). Nel 2010 è stato selezionato dalla Dena Foundation for Contemporary Art come artista Italiano in residenza presso *ArtOmi*, (New York). Nel 2015 è stato in residenza per due mesi presso il *Nordic Artists' Centre Dalsåsen* (NKD) in Norvegia. Nel 2016 ha partecipato alla *16° Quadriennale d'Arte* a Palazzo delle Esposizioni, Roma. Dal 2018 al 2022 ha partecipato a *Straperetana* (Pere-to) come artista invitato e successivamente come co-curatore (insieme a Saverio Verini) di una sezione dedicata a giovani artisti del territorio Abruzzese. A Marzo 2018 ha inaugurato una personale dal titolo *Eresia* (del) Florilegio presso la Galleria Nazionale delle Marche (Palazzo Ducale, Urbino); ad Aprile dello stesso anno ha tenuto una doppia personale insieme a Nicola Samori presso Casa Testori, (Milano). A Maggio del 2019 ha aperto una personale dal titolo *Il presentimento di altre possibilità* presso il Museo Studio Francesco Messina a Milano; mentre a Giugno dello stesso anno ha inaugurato una personale dal titolo *Scena Notturna sul Mare* presso il Centro Arti Visive – Pescheria (Pesaro). Nel 2019 inaugura inoltre una scultura permanente nel Parco Nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise, *Specchi Angelici*, in collaborazione con Gianni Garrera, nell'ambito di ARTEPARCO, ideato da Paride Vitale (Pescasseroli). A settembre del

2020 ha partecipato all'evento *Una Boccata d'Arte* (Fondazione Elpis & Galleria Continua) con il progetto *Fiamma d'Amore Viva (il cielo e la terra non appartengono alla parola)*, a cura di Adele Cappelli (Fortezza di Acquaviva Picena). Nel 2024 Ha realizzato un'opera permanente, *Una favola equestre senza cavalcata (Caretta Caretta)*, a cura di Simone Ciglia, per la Biblioteca 'Louis Braille' e la spiaggia di Baia Flaminia, nell'ambito di *Dalle sculture nella città all'arte delle comunità* a cura di Marcello Smarrelli, per Pesaro 2024 Capitale italiana della cultura. Matteo Fato è stato recentemente annunciato tra gli artisti partecipanti alla *18a Quadriennale di Roma Fantastica*, all'interno della sezione curata da Luca Massimo Barbero. Il suo lavoro è presente in numerose collezioni sia private che pubbliche, come la Banca d'Italia, includendo acquisizioni anche all'estero. Dal 2009 ad oggi è docente di Grafica d'Arte, presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino.

