

PAESE CHE VAI, ARTE CHETROVI

VOLUME 1



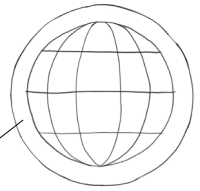
E.T.zine #03
Aprile/Giugno 2025
Paese che vai,
Arte che trovi
volume 1

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



31 Fuocherello

Miral Rivalta

37 @cometicriticolarte

Alessia Fraioli

18 Traffic Festival

Matteo Binci

12 GuilmiArtProject

Martina Macchia

23 Quartiere Latino

condominio museo a km 0

Marta Ferrara

7 Malta Biennale

Sofia Baldi Pighi

Emma Mattei

Abstract

Andrea Bardi

Diversi sono, oggi, gli spazi in cui poter fare esperienza dell'arte: dove crearla, apprezzarla e commentarla, venderla o acquistarla. Da queste premesse nasce ***Paese che vai, arte che trovi***, terzo numero di E.T.zine, che vuole porre l'accento sulla relazione che si crea tra l'arte e i luoghi che la ospitano, tentando di assegnare un giusto peso a vicende più istituzionali o accademiche come a realtà indipendenti e non necessariamente fisiche. **Sofia Baldi Pighi** ed **Emma Mattei**, nel loro contributo, condividono il progetto della prima Biennale di Malta: una rassegna diffusa, delocalizzata e integrata nel territorio, che segue nel suo percorso i principali siti artistici e architettonici dell'arcipelago. **Martina Macchia** porta il dibattito tra le zone periferiche, marginali, raccontando l'esperienza di GuilmiArtProject (GAP). Attiva dal 2007 nel piccolo paese abruzzese, la residenza pone al centro della programmazione l'idea di comunità, di condivisione non invasiva di ecosistemi multispecie. Una postura eccentrica rispetto al trend dominante, che liquida la periferia e il borgo come oggetti di salvaguardia, privandoli di un potenziale creativo inesplorato, è un'indole in via di

riscoverta, testimoniata anche da Traffic Festival e dal suo direttore artistico **Matteo Binci**. Con **Marta Ferrara**, curatrice di Quartiere Latino condominio museo d'arte contemporanea a km 0, facciamo conoscenza della storia e dei progetti di spazi espositivi non convenzionali, tra il pubblico e il privato, attivati tramite un'arte che si fa motore di dialogo tra gli artisti e la cittadinanza. La giovane gallerista e curatrice **Miral Rivalta**, nel suo contributo, racconta di come costanza e spirito di cooperazione possano trasformare un evento, come una mostra, in uno spazio espositivo – la galleria Fuocherello – dotato di una precisa identità teorica e metodologica e attento alla dimensione manuale del fare. Fortemente legata al mondo del digitale è invece l'esperienza di **Alessia Fraioli**, che sul suo profilo social Cometicriticolarte, oltre a costruire un dialogo in prima persona con una vasta community di utenti, analizza i rischi, le opportunità e i pregiudizi ancora legati all'impiego di tali strumenti da parte di una platea sempre più ampia di artisti.

Immaginare cartografie nuove per il patrimonio culturale

il caso della Biennale di Malta 2024

Sofia Baldi Pighi
Emma Mattei

La componente magica della Biennale di Malta è l'incrocio fra arte contemporanea e patrimonio culturale. Esistono tantissime biennali in giro per il mondo (secondo la *Biennale Foundation* sono circa 210 al momento), ma sono rare le esposizioni internazionali che prendono forma all'interno dei beni culturali di una nazione. Nel caso della prima edizione della Biennale di Malta, intitolata *Insulaphilia*, abbiamo immaginato opere d'arte all'interno del patrimonio culturale dell'isola, così due siti archeologici neolitici (Ggantija in Gozo e Hagar Qim a Malta), una chiesa barocca consacrata (Tal-Pilar, 1718), alcuni palazzi affrescati (Grand Master Palace), alcune fortezze militari (forte Sant'Angelo e Sant'Elmo) e una cittadella hanno ospitato la visione di artiste contemporanee. Seguendo le traiettorie di una cartografia dei beni culturali adatti a ospitare opere d'arte abbiamo di fatto delocalizzato la Biennale in tutto il territorio dell'arcipelago maltese, toccando due isole e una decina di cittadine. Alcuni luoghi sono icone culturali del patrimonio maltese come il Museo Archeologico di Valletta, altri invece erano completamente dimenticati e in alcuni casi abbandonati dai cittadini

e dal governo. Qui la Biennale ha operato come esercizio muscolare e politico per fare pressioni e ripristinare questi luoghi (lavori per la messa in sicurezza, il ripristino dell'energia elettrica e dei bagni pubblici) in una corsa contro il tempo e contro il buon senso. L'incantesimo fra artiste contemporanee e beni culturali è stato possibile grazie alla direzione visionaria di Heritage Malta - ente pubblico maltese che si occupa della conservazione e promozione di tutti i beni culturali delle isole. In uno sforzo congiunto fra ente pubblico capofila, finanziamenti governativi da parte del Ministero della Cultura, dell'Educazione, degli Affari Esteri (a dimostrazione di quanto la cultura sia intesa come forma di diplomazia e *soft power*) e soprattutto del Ministero del Turismo, Malta pianifica un investimento colossale per riposizionare l'isola come meta culturale.

Creare mostre all'interno dei beni culturali è magico quanto complesso.

Non solo a livello pratico, per le norme e la burocrazia da seguire quando lavori fianco a fianco con la Sovrintendenza dove anche un chiodo può aprire affari di stato, ma soprattutto

to su un piano concettuale per i significati simbolici che questi luoghi incarnano. Il patrimonio culturale non è un insieme di *venue* da vendere al miglior offerente (solitamente la moda), o di luoghi da ritrarre in *souvenir* per turisti (con un biglietto di andata e ritorno in tasca). I beni culturali sono luoghi straordinari esteticamente quanto concettualmente, da studiare e indagare per le narrazioni che questi veicolano, oggi quanto un tempo.

Se continuiamo a considerare il nostro patrimonio culturale un *asset* del turismo, spesso estrattivo, che desidera solo ciò che appartiene all'altro - il mare, le spiagge e le palme - allora sarà triste ma senza stupore la reazione alla scoperta che l'80 per cento dei biglietti di accesso ai beni viene venduta ai turisti.

Quali sono le percentuali in Italia? Possiamo affermare che soffriamo della stessa malattia che continua a svendere e strumentalizzare il patrimonio ai turisti e si dimentica delle cittadine che vi abitano intorno. Come è possibile dunque sviluppare pratiche di sostegno economico sostanziale ai beni culturali se quasi nessuno degli aventi diritto al voto si occupa o li frequen-

ta? La cura del bene culturale inizia dalla proiezione emotiva di chi li frequenta.

Io credo che l'arte contemporanea sia un dispositivo essenziale per rigenerare la relazione fra le persone e il patrimonio, innescando la scintilla di una relazione che deve essere prima di tutto affettiva. Tutt'è prima o poi ci scorderemo la data in cui un tempio è stato fondato, o dell'imperatore che fece costruire questo o quel bene storico, ma nessuno si dimenticherà il bacio appassionato sotto il partenone o il pomeriggio di risate camminando nei giardini del Taj Mahal. Proteggiamo solo i luoghi che amiamo.

Ma rimaniamo a contatto con il tema e analizziamo un esempio pratico di come poter operare fra bene storico e arte contemporanea.

La Biennale di Malta ha avuto l'onore di essere realizzata con il patrocinio scientifico di *UNESCO - World International Heritage*. Come team curatoriale della Biennale abbiamo deciso di trasformare quella che sembrava una semplice medaglietta da mettere in bella vista in una collaborazione attiva, che ha trasformato il ruolo di UNE-

SCO da semplice logo a partner attivo e formativo. Grazie al team curatoriale e alla ricercatrice e dottoranda Valentina Buzzi dell'Università Hankuk degli Studi Stranieri - Campus di Seoul abbiamo organizzato infatti delle sessioni di *capacity building workshop* gratuite per tutte le artiste della Malta biennale chiamati a operare all'interno di beni culturali e delle loro precise traiettorie storiche. Durante la formazione diverse professori e intellettuali si sono succeduti fra cui Sujeong Lee, Haeree Shim, Valentina Buzzi, Kenneth Gambi, Emma Mattei ed io; per educare le artiste sulla storia dei beni e soprattutto sulla storia umana delle comunità che di secolo in secolo hanno vissuto attorno a questi beni. Così artiste curde, maltesi e portoghesi si sono trovate a esporre in patrimoni difficili come i beni culturali coloniali (Main Guard), altre si sono confrontate con luoghi di potere esclusivamente maschile e insieme alle esperte hanno inteso l'importanza storica di aprire le porte a ricerche femminili (Matriarchivio del Mediterraneo) e altre ancora si sono confrontate con il potere che ancora oggi la religione cattolica ha sull'isola. I beni culturali vanno indagati nella loro na-

tura conflittuale, tra la pianificazione delle memorie sottostanti e le contingenze politiche che hanno attraversato il territorio geografico e sociale euro-mediterraneo, tracciando e marciando lungo confini e territori militarizzati.

Insulaphilia voleva raccontare come il patrimonio culturale plasmi il concetto di identità, sia a livello storico che contemporaneo. Se dunque oggi più che mai identità, nazione e autenticità diventano parole spaventose, allora forse i luoghi sono custodi di un sapere che dobbiamo solo far emergere. I beni culturali maltesi ci hanno insegnato a leggere l'ibridismo come tratto fondamentale della cultura maltese, come racconta James Clifford in *Pure Products Go Crazy*, le identità spesso emergono rafforzate dalla loro apparente dispersione, solo i prodotti impuri resistono alla macina della storia del capitalismo e della globalizzazione. Questa biennale inaugurale ha studiato e dialogato con beni culturali locali per riconsegnare a Malta la propria centralità, liberando la sua storia dalla subordinazione, dall'umiliazione e dalla strumentalizzazione esterna, per proporre invece un'identità uni-

ca sulla scena globale. Allo stesso tempo, le voci degli artiste contemporanei hanno rivendicato la fusione linguistica e culturale, essendo stata Malta un luogo in cui i ruoli tra colonizzatore e colonizzato si sono spesso invertiti, come in un riflesso speculare. Come ci ha insegnato Michael Taussig in *Mimesis and Alterity*, le tecniche di assimilazione, sovvertimento e inversione tra dominante e dominato non permettono una lettura univoca e definitiva. Il colonialismo è stato e continua a essere una malattia del mondo moderno e contemporaneo, ma al tempo stesso è stato un luogo di elaborazione di nuove identità—una sorta di indigenità capace di analizzare l'elemento straniero e assimilare nel proprio futuro.

Insulaphilia si è inserita in questa dinamica e in questo panorama offrendo agli artiste la responsabilità dell'immaginazione in luoghi mai vergini per raccontare mari che uniscono di fronte alle fratture della storia.

Abitare nell'interferenza delle forme.

**Processualità tra progettazione e cura
nell'esperienza di GuilmiArtProject**

Martina Macchia

Le pratiche di mobilità artistica in Italia rappresentano un fenomeno complesso, stratificato e di difficile definizione. Alla proliferazione delle residenze d'artista nel contemporaneo fa da sfondo una lunga tradizione che si intreccia alle esperienze del *Grand Tour* e al lavoro delle Accademie estere a Roma, legando l'ospitalità di artiste e artisti a contesti istituzionali.

Gli anni Novanta dividono e allo stesso tempo uniscono il mondo: crolla il Muro di Berlino e si ramifica l'idea della rete che, oltre a cambiare la percezione di vicinanza e lontananza, crea nuovi territori da esplorare; mentre nell'arte diventano centrali il *network* e le pratiche relazionali. Emerge la necessità di trovare un altro modo di stare insieme, di operare collettivamente occupando spazi e costruendo nuove identità per abitare le città, di cui i centri sociali sono linfa vitale.

A partire da questo contesto il panorama delle residenze in Italia si è trasformato, adattandosi a un territorio multispecie e per sua natura frammentato. La cartografia italiana è unica e disegna un paese formato da tanti

paesi, tagliati dalle montagne e circondati dal mare, tra rocche e pianure. Questa conformazione, segnata dalla condizione balneare, ha dato origine allo sviluppo di operazioni artistiche nelle periferie urbane o in contesti rurali.

In particolare, nel XXI secolo – all'indomani di una serie di esperienze relazionali come la residenza *ante-litteram* organizzata da Oreste nella foresteria comunale di Paliano con il supporto dell'Associazione Zerynthia, e le pratiche extra-artistiche portate avanti da Stalker nell'occupazione del Centro Socio-Culturale Curdo Ararat – si è assistito a un cambio di prospettiva e alla crescita di progettualità ai margini. Lavorare in zone periferiche e residuali¹ ha permesso alle diverse realtà di sviluppare liberamente e fuori dalla ragnatela del mercato una personale modalità operativa, a partire dalla presenza nei luoghi e in dialogo con ecosistemi e territori attuali.²

Da questa prospettiva Guilmi-ArtProject (GAP), residenza fondata e curata da Lucia Giardino e Federico Bacci, agisce dal 2007 nell'area di Guilmi, paese

abruzzese di 407 abitanti.

Come centro operativo c'è una casa azzurra che sorge nel centro cittadino, con un grande terrazzo dove mangiare e prendere il sole con vista sul Parco della Maiella e sul corteo di pale eoliche che si illuminano nella notte. La casa è un luogo di accoglienza, incontro e cura: spazio sociale di convivialità e progettazione che si trasforma insieme all'artista ospite e alle persone che vi gravitano intorno, dando forma a un complesso esperimento di ricerca, produzione e formazione artistica in una zona ultra-periferica.³

Non lasciare opere permanenti in paese è una scelta programmatica, volta a distaccarsi da molti esperimenti, tesi verso il *site-specific*, in cui l'artista consegna un lavoro a un territorio secondo modalità verticali. Al contrario, nell'abitare gli spazi di GAP, l'artista in residenza è invitato ad andare e tornare, prediligendo dunque un approccio orizzontale, che incorpora al suo interno l'idea della responso-abilità delle pratiche e dell'abitare inteso come presa di consapevolezza dello spazio che si occupa. Responso-abilità è una parola aperta e plurale,

coniata da Donna Haraway⁴ per evidenziare la relazionalità intrinseca nell'essere responsabili verso l'altro (umano o più-che-umano) facendo luce sulla reciprocità del rapporto.

Il fenomeno dell'abitare diventa in questa cornice una pratica politica definibile come abitanza, lemma che, identificando la dimora, richiama una presenza attiva, dinamica e trasformativa, contrapposta all'immobilismo della restanza.

L'approccio progettuale – che ruota intorno a tre format: le residenze su invito, *Le chiavi di casa* e la più recente progettualità aperta *Rosalba. Lo spazio cangiante*, a cui si aggiungono i laboratori didattici – si pone in contrasto con l'idea di restanza, abbracciando in modo radicale l'interferenza come pratica creativa.

L'interferenza diventa la chiave per orientare lo sguardo e portare alla luce delle cose che altrimenti rimarrebbero nascoste. Nella casa c'è una crepa su un muro: Lucia la guarda ogni volta che torna. Ogni volta, la crepa sembra diventare più grande, se ne accorge solamente perché, tornando dopo un po' di tempo, può fermarsi e rendersi

conto che è ancora lì. A vederla tutti i giorni, finirebbe per scomparire. La crepa in questo senso assume una duplice funzione, è realtà dello spazio che cambia ed esperienza del tempo che fa mutare quello stesso spazio. Nell'andare e nel tornare, nel ripercorrere terreni conosciuti e invitare artiste e artisti a conoscerli per la prima volta, l'azione di GAP si pone al confine tra il divenire abitante e l'essere straniero, assecondando la necessità di coltivare lo sguardo con occhi estranei, nuovi: *Abbiamo bisogno di nuovi coloni per coltivare lo sguardo*.⁵

Nella risignificazione dello straniero sorge un nuovo approccio rispetto alla comunità interna ed esterna, che nel corso di 17 anni di esperienza è mutato con l'evoluzione e la crescita del progetto, dei suoi modi di esistere e manifestarsi all'altro. Pensiero diffuso è che le residenze all'interno di piccole comunità abbiano come principio generativo la relazione con il vicinato di abitanti stanziali, senza tenere conto che è la comunità provvisoria, quella artistica dei residenti e dei fondatori del progetto, ad essere responsabile della creazione di significati, pensieri

e pratiche, e che queste ultime non sono sempre condivise o condivisibili con chi abita permanentemente un territorio.

Esiste una frattura, una crepa che ritorna: ma in quell'intervallo che sembra vuoto c'è in realtà uno spazio di apertura per creare collettivamente.

Durante la prima edizione di *Rosalba. Lo spazio cangiante*⁶ abbiamo dato forma a una residenza-studio, intesa come spazio fluido di socialità e ricerca. Trasversalmente ai diversi progetti, che guardavano al territorio da prospettive terrene, popolari o aeree, solcando sentieri sterrati o spazi immaginari, è stato centrale costruire una comunità nella comunità. Relazionarsi con l'architettura della casa intesa come focolare – luogo di appartenenza simbolico e ritrovo dove parlare, scambiare idee, lavorare, progettare, ma anche cucinare, mangiare e stare insieme – ha permesso di pensare e ripensare al significato di comunità. Da questa lente è stato possibile accorgersi che il fare comunità è un processo dinamico che richiede fiducia e cura, e riguarda non solo abitare e condividere uno stesso spazio di mondo quotidiano, ma so-

prattutto innescare processi a partire da un territorio comune extra-ordinario e cangiante, al cui interno si stratificano relazioni e pratiche di vicinanza condivise verso l'utopia.

Interrogarsi sul ruolo delle comunità radicate apre scenari nuovi rispetto al rapporto con l'alterità, portando attenzione alle esistenze che brulicano e si incontrano oltre l'umano: animali che vivono nelle montagne e praterie vicine, soggetti liberi o entità produttive e riproduttive, insieme a tutte le specie erbacee spontanee o piantate, parte del paesaggio come luogo culturale, vivo e parzialmente antropizzato, a cui si aggiungono funghi, compost e nuvole a bassa quota.

Nel contesto specifico di GAP il rapporto con il vivente è una costante, che riguarda tanto la posizione geografica quanto le pratiche *in-residence*, ed emerge a partire da una rappresentazione umana, la figura di Filippo Racciatti, abitante permanente che porta continuamente la sua esperienza stratificata di conoscitore della zona e dei suoi viventi nelle progettualità attivate. La sua masseria è

un luogo di passaggio per tutti i partecipanti: è un residuo vivo e resistente nella vallata, che rende tangibile e corporea una ruralità che, facendo eco all'immaginario contadino ancora fortemente presente nell'entroterra abruzzese, diviene prismatica e sensibile alla contemporaneità. Filippo è in questo senso esemplare di come una presenza estremamente radicata nel territorio possa attivare scambi sinceri e proficui, integrando alla progettazione artistica conoscenze esperienziali e interdisciplinari, tramandate molto spesso oralmente, che sono di fondamentale importanza per lavorare nei territori: nelle comunità e non *per* loro.

La presenza di ecosistemi multispecie trasforma inoltre il senso del territorio stesso in una realtà plurale e pulsante, un organismo vivente a cui sono intrecciate molte vite e narrazioni, e può fare luce su altre modalità di approcciare il metodo della residenza come pratica estetico-politica. La residenza d'artista è quindi definibile come un dispositivo relazionale biodiverso, che incorpora nei suoi processi la partecipazione e il fallimento, con la consapevolezza

che solo dalla caduta è possibile elaborare nuove strategie di sopravvivenza. Nella sfrenata rincorsa capitalistica verso il successo e la conservazione, GuilmiArtProject – muovendosi nel margine, intrecciando tempi e spazi, al confine tra mobilità e stanzialità – fa un passo indietro e restituisce un valore culturale e creativo al vuoto, all'impermanenza e alla fine.

1 Il termine "residuale" viene utilizzato da Gilles Clément in *Manifesto del Terzo Paesaggio* in riferimento agli spazi residuali, derivati dal progressivo abbandono dell'attività antropica.

2 La definizione di "territori attuali" è utilizzata da Stalker nel 1995 per identificare quello spazio fluido e nomade che, nel contesto della città di Roma, diventa uno spazio di accoglienza per ciò che viene rifiutato.

3 Definizione SNAI (Strategia Nazionale Aree Interne).

4 Per approfondire il lessico di Donna Haraway in *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* si rimanda al *Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto* scritto da Federica Timeto per not.neroeditions.com.

5 Affermazione riportata sul manifesto-statement realizzato da Dania Menafra per GuilmiArtProject in occasione della partecipazione di A Cielo Aperto a *Comunità Resilienti* a cura di Alessandro Melis, nell'ambito della 17ª Biennale di Venezia.

6 *Rosalba. Lo spazio cangiante* ha interagito con Cecilia Blanco, Gisela Fantacuzzi, Martina Isernia, Cosimo Mollica e Lorenzo Sacchi con la curatela di Martina Macchia.

Ruralità e arte contemporanea: utopia o nuova realtà?

Matteo Binci

Traffic Festival è un festival di arti visive, performance, musica e laboratori didattici che pone l'attenzione sulla ricerca artistica contemporanea delle nuove generazioni di artisti.

Avviato nel 2019, ha preso vita nell'entroterra marchigiano tra San Lorenzo in Campo, Pergola e il Castello di Loretello, affrontando le tematiche della ruralità, dell'ecologia e della cittadinanza.

Il festival è nato da un'esigenza precisa e concreta e dall'analisi delle mancanze strutturali nel territorio della regione. L'idea è germogliata nel 2019, quando Bianca Schröder—artista cresciuta a San Lorenzo in Campo—insieme a Pietro Consolandi ha deciso di invitare amiche artiste e compagni di viaggio per un primo momento di condivisione. Nasce così Traffic Festival, che dall'anno successivo coinvolge Matteo Binci e Anna Mostardi. Dal 2020, la struttura del festival si è consolidata e il team si è ampliato con l'ingresso di Giacomo Pigliapoco e poi successivamente di Giulia Angeloni e Nicoletta Graziano.

Una delle principali criticità individuate nel territorio marchigiano era l'assenza di cen-

tri o realtà istituzionali dediti alla produzione di pratiche artistiche contemporanee sperimentali e all'esposizione di giovani artiste. Inoltre, vi era la necessità di un dibattito sulla relazione tra arte ed ecologia e di una riflessione articolata attorno a ruralità, aree interne, territorio e cittadinanza. Da qui è nato un desiderio comune: creare uno spazio e una temporalità momentanea di libertà e utopia, dedicati a giovani artisti che potessero sentirsi autorizzati a prendersi dei rischi, al di fuori delle logiche di ipervisibilità e della pressione del sistema dell'arte contemporanea. La nascita del festival si inserisce all'interno di un processo culturale più ampio: nell'ultimo decennio il panorama dell'arte contemporanea italiana si è arricchito di iniziative effimere e progetti a lungo termine che sfidano la centralizzazione culturale delle grandi città, portando l'arte in contesti rurali e marginali. Le aree interne e rurali dell'Italia sono spesso territori marginalizzati dalle dinamiche economiche e culturali, e la narrazione dominante tende a privilegiare le metropoli come luoghi di produzione e legittimazione, mentre i piccoli centri

rimangono ai margini di questo discorso. Traffic Festival nasce con l'intento di ribaltare questa prospettiva, evidenziando la capacità di questi luoghi di essere centri attivi di produzione culturale e non semplici contenitori di eventi. Per questi motivi il festival esplora le ricerche artistiche sviluppatesi all'intersezione tra ecologia e arte contemporanea, unite a pratiche di creazione di comunità temporanee e alla ridefinizione delle aree interne dell'Italia. In che modo la ruralità e le aree marginali possono dare vita a nuovi ambienti sociali e a pratiche artistiche capaci di rispondere alle trasformazioni economiche e tecnologiche, al cambiamento climatico e alle migrazioni? Quale ruolo può avere l'arte contemporanea in questo processo?

Le aree interne e gli spazi rurali sono luoghi di creazione. È necessario rifiutare una visione che li riduca a territori isolati e inerti, condannandoli a essere esclusivamente "spazi altri" rispetto alle città. Al contempo, il borgo – modello antico di urbanizzazione tipico di questi luoghi – è oggi oggetto di una speculazione culturale che presenta molteplici criticità: la decrescita

demografica si accompagna a una banalizzazione estetizzante, da cartolina o selfie, mentre la chiusura di servizi essenziali si scontra con la speculazione immobiliare e la crescente presenza di smart workers e nomadi digitali, che non sempre generano un impatto positivo sul tessuto locale.

È evidente che un numero crescente di persone non trova più risposte alle proprie esigenze e aspirazioni nelle grandi città, cercando nuovi luoghi da abitare e nuove forme di vita individuale e collettiva. Tuttavia, la spasmodica ricerca di benessere turistico si traduce spesso nel recupero di una presunta autenticità, accompagnata da una nostalgia che rischia di sfociare in logiche appropriazionistiche di stampo "piccolo-borghese". Per generare nuove forme sociali inedite, è necessario comprendere che un luogo del passato è il risultato di una serie di fattori irripetibili. Le nuove comunità che oggi abitano o desiderano abitare questi luoghi sono legate a strumenti digitali che ampliano le possibilità di connessione e organizzazione, trasformando profondamente lo spazio e il tempo del vivere.

Questi territori sono osservatori privilegiati per decentrare lo sguardo gerarchico dell'uomo sulla natura e sospendere il riduzionismo antropocentrico che ha a lungo dominato il rapporto con l'insieme sistemico dei viventi. Campi, piante, cittadini, torrenti e colline possono essere agenti di produzione culturale e intelligenza collettiva, resistendo ai processi di standardizzazione e banalizzazione concettuale.

Per raggiungere questo obiettivo, è necessario considerare la terra e le creature terrestri non come entità statiche e predeterminate, ma come agenti in continua trasformazione all'interno di un sistema di relazioni mutevoli. Terra, acqua e aria seguono cicli millenari di sinergie e armonie, cercando alleanze tra microbi, lombrichi, spore, batteri, pollini e altri esseri viventi. È un tessuto di connessioni sotterranee, oceaniche e atmosferiche, un incessante scambio di informazioni tra organismi che ne escono rafforzati e mutati.

Il festival si interroga su queste dinamiche, cercando di comprendere in che misura l'arte possa essere uno strumento di rigenerazione dei borghi o di ri-

sposta alle problematiche sopracitate. Tuttavia, l'arte da sola non può colmare le carenze strutturali né sopperire alla mancanza di investimenti economici e politici a lungo termine. Le realtà istituzionali e politiche spesso si muovono con confusione, adottando politiche identitarie e di "salvataggio" dei borghi che ne limitano le potenzialità di azione e immaginazione.

Può l'arte generare un sistema di connessione e prossimità capace di costruire comunità politiche fondate sulla cura e sull'intimità emotiva? È possibile, attraverso il suo linguaggio, approfondire un'etica della coesistenza che privilegi tutte le forme di vita, riconoscendo la mutua interdipendenza tra ecosistemi?

L'esperienza di Traffic Festival non ha l'ambizione di salvaguardare una comunità, recuperare un borgo o ripopolare le aree interne. Essendo un festival dalla temporalità limitata, chiede accoglienza a un territorio dal quale si sente ospitato e, in alcuni casi, sostenuto. L'intento è agire insieme a una comunità per generare una pratica artistica di immaginazione collettiva, che possa essere o meno

accolta dal contesto in cui si inserisce.

Allo stesso tempo, il festival evidenzia il potenziale delle aree rurali come luoghi di produzione e diffusione dell'arte contemporanea. Questo dimostra che, attraverso una visione curatoriale all'altezza del reale, è possibile decentralizzare la produzione artistica e immaginare progettualità che non dipendano esclusivamente dalla circolazione dei grandi capitali e dal sistema di promozione degli artisti legato ai grandi centri e al rapporto – talvolta virtuoso, ma spesso limitante – tra artisti, gallerie, mercato, musei e collezionisti.

**Di intonaci scrostati ,
portali e pietre in piperno.**

**Un racconto per Quartiere Latino
condominio-
museo a km 0**

Marta Ferrara

Il 2022 è stato un anno di grande crescita, sia umana che professionale. Ho avuto l'opportunità di lavorare come studio manager per un artista, di viaggiare in giro per l'Italia e di confrontarmi con un mondo complesso che, a soli 23 anni, mi ha insegnato tanto.

In quel periodo, nel pieno dei miei studi al dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Napoli, ho iniziato a interessarmi alle pratiche artistiche e curatoriali *site-specific* e *community-based*.

Questo interesse mi ha portato inevitabilmente a iniziare un fitto dialogo con alcune delle realtà emergenti nel panorama partenopeo. Con esse ho iniziato un dialogo e loro preziosamente mi hanno permesso di entrare e guardarle da dentro. Tra queste, Collettivo Zero, gruppo curatoriale attivo a livello nazionale ma particolarmente attento alla periferia est della città di Napoli; l'Opificio Puca, spazio indipendente per le arti contemporanee con un progetto di esplorazione delle rive del Fiume Volturno; e Quartiere Latino condominio museo d'arte contemporanea a km 0, con cui

è conseguentemente nata una collaborazione costante che continua ancora oggi.

Quartiere Latino nasce nel 2021 come progetto informale da un'idea dell'artista napoletano Nicola Vincenzo Piscopo. Un progetto culturale che ha l'obiettivo di promuovere l'arte e la cultura in un contesto urbano vivace come quello di Napoli, creando connessioni tra la comunità locale e le pratiche artistiche contemporanee. È un condominio museo con una collezione permanente ma è anche, oggi, un'associazione di promozione sociale.

Nicola aveva in passato co-fondato *&nd project*, un collettivo curatoriale attivo tra il 2016 e il 2018 che si muoveva nel campo delle azioni partecipative, in piazza, negli studi d'artista e in vari spazi espositivi a Napoli, con il desiderio di stimolare la scena emergente locale.

Reduce da questa esperienza, in periodo pandemico, sposta il suo studio d'artista presso l'Atelier Alifuoco, uno spazio condiviso in Via Domenico Cirillo 18.

Un amico artista gli racconta una storia (vera): nel 1928, dieci artisti napoletani si riunirono in una terrazza di via Rosaroll, la strada

adiacente a via Cirillo, fondando il primo Quartiere Latino napoletano,¹ esplicito riferimento al famoso quartiere parigino popolato da artisti e letterati.

Il loro intento era quello di associare gli studi d'arte all'insegna della cooperazione, nell'assenza di una regolare attività espositiva coordinata da una istituzione pubblica o da efficienti gallerie private, organizzando su una terrazza numerosi incontri ed esposizioni e promuovendo l'apertura degli studi d'artista nelle zone limitrofe. Nicola immagina quindi di aprire il portone del condominio in cui si trova il suo studio ad altri artisti per fare appunto un condominio museo a km 0.

Il progetto prende quindi le mosse dall'esigenza di costruire assieme alla comunità di artisti che lavora sul territorio partenopeo un museo che parli, attraverso le superfici e gli ambienti comuni, dei modi di lettura del reale da parte degli artisti. Il dialogo intrapreso dagli artisti con gli abitanti del palazzo, famiglie, anziani e bambini, si traduce in una collezione permanente che al momento vede opere di Clarissa Baldassarri, Gabriella Siciliano, Paolo La

Motta, Lucas Memmola, Veronica Bisesti, Andrea Bolognino, Antonella Raio, Fabrizio Cicero, Vincenzo Rusciano, Roberto Pugliese, Carmela De Falco e Miho Tanaka. La partecipazione degli artisti al progetto di QL avviene su invito, da parte dell'associazione.

Gli artisti coinvolti hanno lo studio nel raggio di un km dal condominio e sono chiamati a interpretare lo spirito e la storia dell'edificio da un punto di vista personale, senza alcun vincolo se non quello della *site-specificity*.

Il risultato è un mosaico, la caleidoscopica visione di una comunità artistica che si pone in dialogo con un contesto totalmente estraneo al *white cube*. Le opere della collezione sono infatti disseminate all'interno del condominio stesso.

La visita può essere effettuata in autonomia, citofonando e chiedendo agli abitanti del condominio di poter accedere. I dispositivi espositivi non sono la parete bianca e la cornice: parliamo per QL di intonaci scrostati, porte, travi di sostegno in metallo, pavimenti in piperno, tutto ciò che effettivamente fa parte dello spazio condiviso

condominiale e della sua stratificata storia.

Veronica Bisesti (Napoli, 1991) dissemina e incastra, nelle superfici calpestabili dell'edificio, piccoli accessori in metallo e in pietra. L'intero attraversamento degli spazi, dall'androne all'ultimo piano, è accompagnato e scandito dagli accessori di *Dora e Fausta*, sorelle da cui l'opera prende nome, precedenti abitanti dell'Atelier e depositarie dell'antica tradizione di pelletteria appartenente alla storia del quartiere.

Salendo le scale del condominio, tra il terzo e il quarto piano, incontriamo il *Fregio Cirillo* di Vincenzo Rusciano (Napoli, 1973). L'artista interviene su una delle travi in metallo che, dagli anni '80, sono state poste a sostegno della rampa di scale per assicurarne la stabilità. In *Fregio Cirillo* sono accostati elementi che richiamano la storia classica, frammenti di sculture in gesso, e componenti metalliche come manometri e tubi in rame e gomma, i quali ci portano alla mente le storie di archeologia industriale che costellano la città. Il lavoro di Rusciano si inserisce perfettamente nella sua ricerca sulla polifonia della

precarietà, divenendo metafora di QL come manometro, ovvero strumento di misurazione parziale e *in-progress* della scena artistica contemporanea locale. Le opere realizzate per QL sono interventi mirati e davvero realizzati appositamente per questi spazi, ma soprattutto sono interventi che necessitano della cura e della custodia da parte della comunità condominiale.

Chi è cresciuto in un contesto simile può sicuramente ricordare il senso di famiglia che può trasmettere chiedere lo zucchero alla vicina, giocare con i bambini del piano di sotto, muoversi quasi liberamente in uno spazio a cavallo tra il pubblico e il privato, in cui ci si guarda e ci si cura a vicenda.

Su questo riflette *dentro, fuori*, opera di Carmela De Falco (Napoli, 1994). Uno zerbino in particolare, quello all'ingresso della prima rampa di scale, viene riprodotto e traslato all'ultimissimo piano: accostato a una parete senza porta, lo zerbino di zucchero – un materiale che è dono consolatorio e accesso alla casa *dell'altro* – indica nuovi varchi possibili e innesca una delicata riflessione sul senso comunitario che, per l'artista,

è in via di smarrimento e che dovremmo preservare.

Roberto Pugliese (Napoli, 1982) pensa, per il condominio, *Architettura Viva*: percepibile nei corridoi o poggiando l'orecchio sui due pilastri che sorreggono la rampa di scale. Un'installazione sonora che dà voce allo spazio, e potremmo dire anche al progetto. Il delicato, ma potente, intervento ci accompagna, aumentando di intensità avvicinandoci agli ultimi piani. Si disvela lentamente portandoci a chiudere gli occhi e a confondere sovente il nostro battito con quello della viva architettura metallica. Un'opera composta nel corso del tempo attraverso l'accostamento del suono corporeo degli abitanti e delle persone che gravitano attorno al condominio-museo. Le fasi di produzione dell'opera hanno visto la partecipazione degli inquilini del condominio, di quei sopracitati bambini del piano di sotto e della loro nonna, che hanno prestato all'artista parte del proprio tempo per la registrazione dei battiti cardiaci tramite microfoni a contatto. Entusiasmante è stata, in fase di allestimento, la loro reazione alla possibilità di ascoltarsi

tramite le vibrazioni del corridoio.

La collaborazione tra gli artisti, il quartiere e la micro-imprenditoria locale è un elemento fondamentale: sin dalle prime edizioni, il sostegno di realtà come Antica Cantina Sepe, Antica Pizzeria Lombardi e, più recentemente, la Caffetteria Riccardi, ha contribuito a consolidare il progetto, che si è sviluppato anche attraverso serate inaugurali, feste ed eventi di raccolta fondi da reinvestire nella produzione di opere site-specific.

Nel 2023, i primi passi della collaborazione tra me e Nicola nella curatela di Quartiere Latino avevano obiettivi chiari: superare i limiti dell'informalità con la costituzione di un'associazione e la creazione di un sito web. Con l'aiuto di Erika Torlo abbiamo redatto lo statuto, e insieme a Antonio Battiniello e Alessio Esposito abbiamo riorganizzato il materiale fotografico e i copy, preparando la presentazione di Quartiere Latino 4, un'edizione estiva che avrebbe inaugurato gli interventi di Carmela De Falco, Miho Tanaka e del sound artist Roberto Pugliese.

Era un lavoro volontario, spontaneo, felice, nella condivisione di

principi, desideri e sogni. L'apertura fu un successo, con più di 300 ingressi. Alessandro Calvanese – attualmente segretario e tesoriere dell'associazione – fu di grande aiuto con le visite guidate su per i cinque piani dell'edificio e le voci risuonavano attraverso i ballatoi.

Oggi il condominio è in fase di manutenzione: a partire dal 2023, i condomini hanno avviato dei lavori di riqualificazione dell'edificio che hanno interessato la facciata e gli ultimi piani dell'edificio. Queste condizioni ci hanno portato a sviluppare, per l'evento Art Days 2023, *Worksite*, una collettiva temporanea che coinvolgeva, in un piccolo deposito nel cortile interno del palazzo, i dodici artisti in collezione: un momento per celebrare e raccontare, con bozzetti e opere in linea con i progetti in collezione, il lavoro svolto nel corso dei precedenti due anni, un lungo cantiere di idee, sperimentazioni e connessioni trasversali tra arte contemporanea e quotidianità urbana. Fu l'ultimo grande evento in condominio fino ad oggi. Nell'attesa di poter elaborare nuove prospettive per lo spazio, la novità per il 2024 – e ora per il 2025 – è

rappresentata dalla possibilità di partecipare a bandi che consentano di sostenere anche economicamente il lavoro di artisti e operatori culturali. Il primo bando per mostre d'arte contemporanea indetto dal Comune di Napoli ci ha permesso di realizzare, nel novembre 2024, la mostra *Giata Tam Vivis – ero così felice di essere in vita*, un progetto *site-specific* curato in prima persona, con interventi di Lucas Memmola e Roberto Pugliese nella chiesa di San Severo al Pendino. Il titolo traeva ispirazione da un enigmatico frammento epigrafico ritrovato nella zona absidale della chiesa. Un errore di traduzione automatica restituisce la frase come “ero così felice di essere in vita”, suggerendo una riflessione sui temi centrali della mostra: la relazione tra umano e artificiale, natura e tecnologia, mortalità e immortalità. *Industrial Equilibrium* di Roberto Pugliese, al centro della navata, si imponeva come un'installazione sonora e visiva dinamica: due bracci robotici in costante movimento, guidati da un'intelligenza artificiale, generano un equilibrio impossibile e un paesaggio acustico mutevole basato sull'effetto

Larsen. L'opera esplora il rapporto tra caos e controllo tecnologico. *Daphne* di Lucas Memmola trasformava invece la chiesa in un giardino di contemplazione. Un grande tronco attraversava lo spazio sacro, accompagnato da sculture di fiori, muschi e licheni. L'opera unisce mito e natura, riflettendo sull'ibridazione tra vita e trasformazione. Un ricco programma pubblico si articolava in visite guidate, laboratori e workshop, come il Rebus - Walking Lab dell'associazione Progetto Fiori. Con *Giata Tam Vivis*, Quartiere Latino invita a una riflessione collettiva sul nostro tempo, sulla connessione tra spazio urbano e natura.

Con il solito supporto di Antica Cantina Sepe, questa volta in veste di sponsor economico, il progetto si è rivelato essere una grande sfida per il nostro piccolo team, mettendo alla prova tanti aspetti del lavoro culturale, in primis quello relazionale. Mettendo da parte le complesse dinamiche di gruppo, la mostra ha riscosso un successo di stampa e di visite oltre le nostre aspettative: il conteggio totale degli ingressi alla mostra è stato di 18.123 visitatori – stima effettuata tramite il conteg-

gio manuale da parte del personale di sala, significativa è stata la copertura stampa, con articoli apparsi su testate online e nella versione cartacea di «Repubblica», e abbiamo inoltre prodotto il nostro primo catalogo – sottile ma su grande formato – pensato in collaborazione con la grafica Ella Villaumiè.

Al momento, Quartiere Latino è, da un lato, in attesa di far crescere la sua collezione al termine dei lavori al condominio, dall'altro si sta configurando la possibilità di partecipare ad altre open call e nuovi bandi, per rendere ancora più sostenibile il nostro lavoro sul territorio napoletano.

Guardando al percorso di Quartiere Latino, è impossibile non rendersi conto di quanto questo progetto abbia segnato profondamente la mia crescita sia professionale che personale. Lavorare a stretto contatto con artisti e abitanti del quartiere mi ha insegnato a vedere l'arte come qualcosa che va oltre la mera esposizione, ma che diventa strumento di incontro, di dialogo e di trasformazione. Mi ha permesso di comprendere la potenza di un approccio *context-specific*, che parla al

territorio e alla comunità. Quartiere Latino è nato in modo informale, ma giorno dopo giorno è diventato un punto di riferimento culturale, capace di sostenere e valorizzare le risorse locali. La mostra *Giata Tam Vivis*, che ha ricevuto una risposta entusiasta da parte del pubblico, ha rappresentato un momento di svolta per Quartiere Latino, dimostrando la capacità del progetto di attrarre e coinvolgere una vasta gamma di visitatori, da residenti a turisti e collezionisti. La partecipazione ai bandi pubblici è stata una conferma tangibile che il nostro lavoro ha una rilevanza culturale, spingendo il progetto verso un futuro ancora più promettente, accessibile e sostenibile.

1 Per approfondire si veda almeno M. Picone Petrusa (a cura di), *Arte a Napoli dal 1920 al 1945: gli anni difficili*, cat. della mostra tenuta al Maschio Angioino (NA), dal 28 ottobre al 5 dicembre 2000 e a Villa Pignatelli (NA), dal 28 ottobre al 3 dicembre 2000, Electa, Napoli, 2000, pp. 32-33 e P. Ricci, *Arte e artisti a Napoli (1800-1943)*, Banco di Napoli, Napoli, 1981.

Fuochino

Miral Rivalta

Nel 2021, Manlio Bonetto, socio della Fonderia Artistica De Carli, invita Bekhbaatar EnkhTUR a esporre negli spazi della fonderia. Durante la pandemia, nella sede di via XXV Aprile si libera una grande stanza. È l'occasione perfetta per un nuovo progetto. Con la guida del curatore Pier Luigi Tazzi, Bekhbaatar ha così l'opportunità di produrre nuove opere. Poche settimane prima dell'inaugurazione, però, Tazzi viene a mancare improvvisamente. Bekhbaatar propone allora un nuovo curatore: Gabriele Tosi, e il 27 novembre inaugura la mostra *Fuocherello*.

Già da qualche anno Tazzi collaborava con la fonderia e con mio padre, l'artista Davide Rivalta. In quel periodo frequentavo ancora l'Accademia di Belle Arti e, come per alcuni progetti precedenti della fonderia, seguivo la mostra solo marginalmente. Mi occupavo di assistere alla realizzazione dei cataloghi, delle traduzioni e di qualche corrispondenza. Poco dopo la laurea, in fonderia mi proposero di non lasciare che *Fuocherello* restasse un'esperienza singola, ma di farne l'inizio di un progetto, con una programmazione, un luogo

di sperimentazione, una vera e propria galleria dedicata alla scultura, con il pieno supporto della fonderia per fusioni, piccole produzioni e competenze tecniche.

Da tempo si parlava di imbarcarci in un percorso insieme, di cui Pier Luigi Tazzi sarebbe stato il punto di riferimento, per via della sua esperienza, carriera e innata sensibilità. Nel suo percorso, Tazzi ha curato una Biennale di Venezia e una Documenta a Kassel – traguardi che qualsiasi aspirante curatore farebbe fatica persino a immaginare. La mia esperienza, invece, si limitava a un semestre come *gallery assistant* alla Worth Ryder Art Gallery di UC Berkeley, in California. So che non avrei avuto l'opportunità di fondare e dirigere una galleria se, oltre che essermi dimostrata utile nel corso degli anni, non mi fossi trovata nel posto giusto al momento giusto. E, ovviamente, se non fossi stata la figlia di Rivalta, che, facendo incontrare Tazzi e Bonetto, aveva dato inizio a tutto questo. In un'epoca in cui, giustamente, si parla molto di *nepo-babies*, inutile girarci intorno: eccomi. Senza Tazzi, tutto sembrava più incerto, ma,

pur senza avere un'idea chiara di cosa significasse davvero gestire una galleria, accettai la sfida. Accettai, anche perché credevo nell'idea di creare uno spazio dedicato alla scultura e all'eccellenza artigianale che la Fonderia De Carli incarna.

Cosa significa oggi? Che le opere esposte si realizzano nello stesso luogo in cui vengono mostrate. Gli operai della fonderia affiancano gli artisti nella produzione, seguendo ogni fase del processo, dalla nascita dell'idea all'esposizione. Il lavoro manuale non è più solo un ingranaggio di fabbrica, ma diventa un flusso continuo di scambio e apprendimento, un nutrimento pratico e intellettuale che coinvolge tutti. Il mio ruolo è facilitare incontri tra artisti, operai e collezionisti, e offrire agli spettatori uno sguardo sulla provenienza delle opere che trovano nello spazio espositivo. Il luogo, i processi di produzione e le persone che ci sono dietro riacquisiscono importanza, invece di scomparire dietro le quinte.

Nella selezione degli artisti, il focus è sulla ricerca di coloro che si misurano con la materia, distanti quindi dallo scollega-

mento totale tra ideatore e realizzatore. Gli artisti di Fuocherello lavorano in fonderia, dove il fare artigianale diventa tutt'uno con l'opera e con l'artista. Perché? Nell'articolo *La critica non pensa, eppure dovrebbe* di Miriam Di Francesco, pubblicato nello scorso numero di E.T.zine, l'autrice riflette sulla presunta morte della critica d'arte, scrivendo: "Ritengo che ad essere entrato più in crisi, nel corso degli ultimi anni, sia il pensiero e con esso la facoltà di giudicare". Questa osservazione ha chiarito per me un punto che, nel mio lavoro da direttrice, è sempre stato evidente, su cui avevo riflettuto senza però aver mai sentito la necessità di metterlo nero su bianco, e giustificarne le origini. Se, come scrive Di Francesco, il pensiero sta scomparendo dalla vita di molti, con conseguenze drammatiche per tutti i settori, si può dire che nel lavoro di molti artisti è la mano ad essere venuta meno.

Se da un lato ammiro anche artisti che si concentrano solo sulla progettazione, credo che la distanza tra l'autore e le pratiche manuali e artigianali stia lentamente erodendo l'aura dell'opera d'arte, allargando il divario

tra l'opera e il grande pubblico. Modellare non è una necessità assoluta, ma conoscere e seguire le tecniche e i processi che danno forma a un'opera – anche quando si lavora con *ready-made* o stampi – aggiunge uno strato di sensibilità ulteriore. Non una sensibilità costruita su impalcature teoriche o racconti poetici, ma quella più istintiva e universale del contatto fisico. È proprio questa sensibilità, questa spinta viscerale, che mi lega a doppio filo agli artisti con cui lavoro e che tento di coltivare. Quella che, da bambini, ci porta a esplorare il mondo con la bocca, a toccare, a mordere. Un bisogno che da adulti impariamo a reprimere, specialmente in relazione all'arte – e ancora mi risuona in testa la frase che ci dissero alla prima gita in un museo, all'asilo: "Guardare e non toccare è una cosa da imparare". Eppure, il nostro desiderio di contatto con le cose non svanisce. Qualcosa ci chiama, ci cattura in modo diverso quando l'artista, nel realizzare il proprio lavoro, ha fisicamente interagito con esso, valutandone le caratteristiche tattili, le problematiche tecniche e il rapporto corporeo con l'oggetto.

Questa sensibilità ritrovata, nella nostra esperienza, si riflette anche sugli spettatori. L'incapacità di fare è una condizione condivisa: oggi, quante persone saprebbero spiegare esattamente come funziona un telefono? O persino un gabinetto? (*Non ci resta che piangere* insegna). Invitare il pubblico in un luogo di produzione e metterlo di fronte all'opera finita, all'artista che l'ha ideata, al tecnico e al fonditore che l'hanno realizzata, accanto a oggetti ancora in lavorazione, accende la curiosità e offre uno sguardo concreto su un mondo che spesso può apparire elitario e incomprensibile. Perché, anche se non lo pubblicizzo – se non qui – nei luoghi di produzione le cose si possono toccare prima che siano finite. Non sono ancora opere d'arte, no?

Così nasce Fuocherello: dal desiderio di concretizzare un lavoro, un percorso fatto di incontri e idee condivise. Organizzo mostre, cercando di costruire un circuito di collezionisti e convincendo quelli già affezionati a sostenere anche giovani esordienti. La programmazione prende forma dai suggerimenti degli artisti – Bekhbaatar

Enkhtur, Emanuele Becheri, Andrea Di Lorenzo, Giulia Poppi, Arianna Zama e Davide Rivalta – ma non solo. Alcuni erano già amici, altri lo sono diventati lavorando insieme. Così Fuocherello si è sviluppato, grazie a idee nate tra chiacchiere davanti a un pessimo bicchiere di vino nel bar di Bei Lei, vicino alla fonderia. “Cosa ne pensi del lavoro di...?” “Guarda cosa sta facendo ora!” “Cosa mancava alla scorsa mostra?” “Devi andare a trovarlo nel suo studio!” “Pensavo di fondere questi.” Finché, dopo poco, è arrivata la domanda: “Ma proviamo a fare una fiera?”

Dopo soli sei mesi di attività, abbiamo deciso di mandare la candidatura ad Artissima. Molti colleghi mi dicevano che non saremmo stati accettati, ma tanto valeva provare. La candidatura è stata impegnativa ed è stato possibile lavorando per settimane insieme a Poppi e Di Lorenzo, i due artisti proposti. Il 5 giugno successivo ricevetti la mail che confermava: siamo stati accettati (in compenso, nei due anni successivi siamo stati rifiutati da tre fiere internazionali. Ma io insisto, senza abbassare il target).

L'ammissione ad Artissima, nonostante lo stress e le incertezze, è stata una conferma: la strada era quella giusta. L'esperienza della fiera è stata impeccabile dal punto di vista organizzativo, con un supporto e una guida eccezionali per una galleria nuova e una gestione logistica perfetta. L'allestimento, invece, è stato un incubo, ma solo perché era la nostra prima volta e volevo che tutto fosse deciso collettivamente, come una mostra, più che come uno stand. Anche in quell'occasione, però, il lavoro e la progettualità che ci contraddistinguono hanno dato i loro frutti: dopo Artissima 2023 e nelle fiere successive (Artissima 2024 e Artefiera 2025) la galleria è cresciuta velocemente. Complimenti, articoli, premi, acquisizioni.

Nel frattempo, continuo a scegliere artisti secondo la visione che ha dato origine allo spazio, coinvolgendoli nelle decisioni quotidiane. Chiedo loro chi stimano, con chi vorrebbero lavorare, cosa manca nella programmazione e a quali fiere vorrebbero candidarsi. Una volta all'anno affido a un artista la cura di una mostra, lasciandogli carta bianca su chi invitare den-

tro al nostro Fuocherello. Non mi hanno mai fatto sbandare.

Dall'apertura della galleria, negli ultimi tre anni, qualcosa è cambiato. La scultura ha vissuto un piccolo ritorno, seppur ancora in ombra rispetto alla pittura. Per noi, tuttavia, il progetto non cambia: si amplia, ma non devia, non si estingue. Fuocherello prende il nome dalla sua prima mostra e, richiamando il gioco tipicamente italiano "Fuoco-acqua", per noi funge da simbolo di inseguimento cieco e della quasi-scoperta di quel qualcosa che stavamo cercando nel mondo dell'arte contemporanea: un certo tipo di scultura. E forse ora lo posso dire con maggiore certezza: stavamo e stiamo ancora cercando, in modi diversi, più di qualsiasi altra cosa, di indirizzare il nostro lavoro verso una strada comune. Costruire insieme l'immagine del nostro futuro, come un *assemblage* fatto di mani in pasta che toccano le cose, fiere, produzioni, fusioni, e l'opportunità di realizzare mostre che noi stessi vorremmo visitare, sostenendo gli artisti in cui crediamo e crescendo insieme a loro. Non siamo ancora arrivati. Il Fuoco – l'obiettivo comune per tutti noi,

soci, artisti e collaboratori – è in continua evoluzione.

Siamo lontani dall'aver raggiunto tutte le nostre ambizioni per la galleria, ma qualcosa si sta muovendo. Un piccolo fuoco, un fuochino, forse, è già nell'aria... L'acqua è ormai alle nostre spalle.

Social media arte: nuovi spazi tra sfide opportunità e sfide

Alessia Fraioli

I social media sono una minaccia o una rivoluzione per l'universo artistico?

Per rispondere a un simile quesito è innanzitutto necessario capire quali siano gli spazi in cui si muove l'arte oggi e domandarsi quali siano gli attori e i luoghi che partecipano alla sua creazione, promozione, distribuzione e valorizzazione.

La verità è che l'universo dell'arte, così come quello in cui ci muoviamo noi, è in continua espansione. Se in passato era costituito da una struttura più semplice, composta prevalentemente da artisti, committenti e pubblico, nel tempo si è evoluto divenendo un ecosistema sempre più complesso e stratificato, in cui sono entrati progressivamente nuovi protagonisti.

Questo ecosistema, oggi composto da gallerie, musei, fondazioni, residenze, fiere, case d'aste, critici, curatori, investitori, art advisor, cataloghi, riviste e forse altri attori, prende il nome di "Sistema dell'arte".

Il primo a utilizzare questa locuzione, se la memoria non mi inganna, fu il critico Lawrence

Alloway, nel 1972, sulla rivista «Artforum».

Partendo dalle sue osservazioni e analizzando i percorsi all'interno dei quali si muove l'arte, possiamo definire il sistema dell'arte come una rete complessa e interconnessa di luoghi, soggetti e strumenti in grado di determinare non solo quali opere vengono prodotte e diffuse, ma anche come ne viene definito il valore artistico e culturale.

Comprendere come si articola questo sistema è importante per comprendere come l'arte non sia un'entità isolata, ma il risultato di un insieme di dinamiche sociali, economiche e culturali che contribuiscono al suo significato e al suo successo, il cui valore – culturale ed economico – non dipende esclusivamente dalle sue qualità intrinseche, ma anche e soprattutto dalla sua circolazione all'interno di questo sistema, dalla critica che riceve e dalla sua esposizione pubblica. Per questo è possibile affermare che il valore di un artista e del suo lavoro dipende anche, se non soprattutto, dalla sua capacità e possibilità di intessere relazioni strategiche all'interno

di questo sistema.

In questo senso, ogni artista che miri a un riconoscimento ha di fronte a sé un percorso complesso, fatto di relazioni e strategie, in cui i luoghi svolgono un ruolo fondamentale. Per un artista è importante trovarsi al momento giusto, al posto giusto, e frequentare gli spazi in cui questo sistema si muove e si costruisce.

Questo è, in una forma estremamente sintetizzata, quello che io definisco il *paradigma tradizionale della valorizzazione di un'opera d'arte*, dove il sistema dell'arte funge da intermediario necessario tra artista e pubblico.

L'artista ha bisogno del sistema dell'arte per una ragione semplice: raggiungere un pubblico potenzialmente interessato al suo lavoro che da solo, altrimenti, difficilmente riuscirebbe a intercettare.

Ma cosa accadrebbe se gli artisti avessero la possibilità di scavalcare gli intermediari tradizionali per raggiungere direttamente un vasto pubblico, in maniera del tutto autonoma e indipen-

dente? I nuovi strumenti di comunicazione digitale sembrano dare agli artisti proprio questa possibilità. Oggi, attraverso un semplice smartphone e una connessione Internet, qualsiasi artista, indipendentemente dalla sua collocazione geografica e dalle sue possibilità economiche, può raggiungere autonomamente centinaia, se non migliaia o addirittura milioni di persone grazie all'utilizzo dei social media. Queste piattaforme offrono agli artisti la possibilità di autopromuoversi e di crearsi una significativa visibilità senza dover ricorrere all'intermediazione degli attori e dei luoghi tradizionali del sistema dell'arte. Attraverso l'autopromozione sui social media ogni artista può ottenere in tempi significativamente più rapidi rispetto ai metodi tradizionali l'attenzione di migliaia di persone, costruire il proprio pubblico, avviare un mercato indipendente grazie alla vendita diretta delle opere, oppure attirare l'attenzione di enti, istituzioni, fondazioni, residenze, gallerie e instaurare collaborazioni più o meno proficue. Un altro elemento particolarmente interessante è che, attraverso l'autopromozione sui

social media, gli artisti possono attirare l'attenzione di brand con cui avviare partnership vantaggiose. Questo è un dato piuttosto significativo se si pensa che in passato le collaborazioni tra artisti e marchi erano prevalentemente limitate al settore del lusso e della moda, mentre oggi brand appartenenti ad ambiti sempre più diversificati hanno iniziato a finanziare opere artistiche con un ritorno di immagine e visibilità, sfruttando l'ampia *reach* garantita dai social media degli artisti stessi. Questo fenomeno potrebbe allora segnare una trasformazione epocale che difficilmente sarebbe possibile senza questi strumenti di comunicazione digitale.

Da questo punto di vista, sembrerebbe che la diffusione dei social media abbia completamente spalancato le porte del successo agli artisti, suggerendo uno stravolgimento totale del paradigma tradizionale della valorizzazione di un'opera d'arte e introducendo l'idea secondo cui gli artisti, grazie a questi nuovi strumenti di comunicazione, non abbiano più bisogno di alcun tipo di intermediario per raggiungere il successo.

Tuttavia, un'idea del genere

sarebbe completamente errata. I social media non hanno eliminato la necessità di intermediari ma ne hanno semplicemente introdotti di nuovi: gli algoritmi. Proprio come gli intermediari tradizionali, gli algoritmi svolgono un ruolo cruciale nella selezione e distribuzione dei contenuti e non operano seguendo criteri estetici, qualitativi o di mercato, bensì basano la loro "curatela" su metriche come l'*engagement*, le interazioni e la viralità.

Dunque, se nel paradigma tradizionale il successo artistico dipende non solo dalla qualità del lavoro di un artista ma dalla sua capacità di inserirsi all'interno della rete di relazioni che compongono il sistema dell'arte, nel nuovo paradigma digitale, il successo artistico dipende non solo dalla qualità del lavoro di un artista, ma anche e soprattutto dalla sua capacità di sfruttare gli algoritmi e costruire una comunicazione coerente e di successo.

È quindi fondamentale che ogni artista comprenda quali piattaforme siano davvero influenti, imparando a conoscerne meccanismi, regole e limiti. Per un uti-

lizzo ottimale delle piattaforme, gli artisti devono comprendere innanzitutto i meccanismi che regolano il funzionamento degli algoritmi, con la consapevolezza che questa conoscenza da sola non è sufficiente a garantire il successo. Essa deve inserirsi in una visione più ampia e in una strategia di comunicazione dettagliatamente costruita che tenga conto di altri fattori essenziali, come le basi del marketing, la sperimentazione, la costanza, l'analisi, la coerenza e la creatività.

In altre parole, per utilizzare un'espressione più colloquiale, i social media non sono il "biglietto d'oro" per la *Fabbrica di Cioccolato* di Willy Wonka, ma costituiscono nuovi spazi e nuovi attori nel già intricato sistema dell'arte e in quanto tali presentano sì molti vantaggi, ma anche diverse sfide e criticità.

Tra i vantaggi che queste piattaforme offrono ci sono senz'altro il basso costo d'ingresso, che permette agli artisti di accedere a un'enorme visibilità senza affrontare investimenti economici, se non quelli legati esclusivamente agli strumenti per la creazione di contenuti;

la possibilità di raggiungere un pubblico globale, indipendentemente dalla posizione geografica o dalle risorse economiche; la creazione di una community fidelizzata, che consente di instaurare un rapporto diretto con il proprio pubblico; la crescita organica, grazie alla quale un contenuto efficace può ottenere ampia diffusione anche senza sponsorizzazioni; l'autonomia e il controllo sulla propria immagine e strategia comunicativa; l'accesso a strumenti di analisi, che permettono di monitorare le performance e ottimizzare la comunicazione; le opportunità economiche dirette, come la vendita autonoma delle opere, la collaborazione con gallerie e le partnership con brand, e dunque, la democratizzazione del mercato, che riduce le barriere di accesso rispetto ai circuiti artistici tradizionali.

Accanto a questi numerosi e importanti vantaggi, queste piattaforme presentano diversi elementi critici. Tra questi la pressione per produrre costantemente contenuti, la difficoltà di emergere nella foresta di informazioni che invade le piattaforme, il rischio di dipendenza

psicologica, il rischio del *burnout* o della censura - anche laddove apparentemente ingiustificata -, la necessità di conciliare la creazione artistica con l'attività di autopromozione e il pericolo di abbassare il valore del contenuto in favore dell'immagine e delle logiche di viralità.

Rispetto a quest'ultimo elemento, mi capita spesso, nel mio lavoro, di domandarmi se i social stiano appiattendolo o meno lo spessore culturale all'interno del panorama artistico. Una risposta affrettata porterebbe immediatamente a concludere che sì, i social media stanno inevitabilmente appiattendolo lo spessore culturale del panorama artistico, ma le conclusioni rapide spesso tralasciano la complessità del reale, restituendoci soltanto una visione parziale e incompleta.

Frequento ogni giorno i luoghi digitali dell'arte, ma non mi precludo di certo la possibilità e anzi il dovere di frequentare quelli fisici, quelli più tradizionali per intenderci.

Spesso, proprio quando mi trovo in questi spazi, mi domando se siano davvero i social media i principali responsabili di una semplificazione o impoverimen-

to del linguaggio artistico.

Ammesso che il linguaggio artistico debba necessariamente essere complesso.

Per quanto riguarda il primo quesito, ho notato che esiste una tendenza diffusa a svalutare gli artisti che lavorano attraverso i social media: spesso li si etichetta come "pop", come banali, decorativi, privi di profondità o persino eccessivamente accessibili, come se l'accessibilità fosse, di per sé, un elemento svalutativo nell'arte.

A dir la verità, le persone che avanzano queste considerazioni, al di là del loro giudizio negativo intrinseco, non hanno del tutto torto. La maggior parte degli artisti che lavorano con queste piattaforme producono opere commerciali, perché il mezzo ben si presta alla loro comunicazione, ma come tantissimi artisti che lavorano con le più disparate gallerie. Perché, se ci si riflette e se si evitano i giudizi affrettati, le sfide e i rischi sopra elencati non sono esclusivi degli artisti che utilizzano i social media.

Tutti gli artisti, anche quelli che si muovono all'interno del paradigma tradizionale, devono affrontare le difficoltà che si incon-

trano nel tentativo di emergere all'interno di un panorama sempre più esclusivo e competitivo. Allo stesso modo devono scontrarsi con la difficoltà di produrre costantemente opere – a meno che le loro valutazioni non siano così alte da permettergli di avere un ritmo di produzione più lento – o con il rischio di sacrificare la profondità della propria ricerca artistica per soddisfare le richieste di mercato, o arrivando ad autocensurarsi pur di non scomodare il pubblico, di incontrare i favori di personaggi influenti o di sposare i gusti di potenziali collezionisti.

Questi sono tutti punti critici che ogni artista può ritrovarsi a dover affrontare, anche se è importante sottolineare che non sono da considerarsi elementi negativi in assoluto.

Una cosa che ho imparato, e che ripeto spesso all'interno dei miei interventi, è che l'arte non ha doveri. L'arte non deve necessariamente essere intellettualmente impegnata né deve necessariamente essere ricerca sperimentale. L'arte può essere astratta o figurativa, impegnata o decorativa, concettuale o fine a sé stessa, emozio-

nante o meno. Ma soprattutto, ho capito che la realtà è sempre più complessa di quanto la nostra mente, attraverso processi sintetici, ci induca a credere. Siamo abituati a categorizzare tutto in dicotomie nette – bene e male, bianco e nero – ma chi mi legge probabilmente sa bene che esistono molte sfumature di bianco e molteplici tonalità di nero. Affrontare criticamente un fenomeno senza adottare una posizione polarizzata è essenziale, perché la fretteolosità analitica rischia di impedirci di coglierne le molteplici sfaccettature e di ridurlo a una semplificazione eccessiva.

Dunque, per rispondere alla domanda che apre il presente contributo, si potrebbe dire che senza dubbio i social media rappresentano una grande rivoluzione all'interno dell'universo artistico, ma questo non significa che siano spazi privi di minacce, intese come sfide e criticità.

Non ha senso, quindi, considerarli né il nemico né il salvatore dell'arte: prendere una posizione netta significherebbe ignorare la complessità del fenomeno.

Il punto, in definitiva, non è scegliere quale sistema, tra quello

digitale o quello tradizionale, sia il migliore, bensì comprendere quali siano i canali più appropriati per valorizzare un artista e imparare a navigarli con consapevolezza. Una consapevolezza che riguarda gli artisti ma anche i fruitori stessi, per i quali sarebbe interessante avviare un confronto approfondito sui benefici e sui limiti di ciascun sistema. Un tema, questo, che merita di essere esplorato in un'altra occasione.

In definitiva, i social media non sono né la salvezza né la rovina dell'arte. Sono semplicemente nuovi territori da esplorare, abitare o evitare, a seconda della propria sensibilità e del percorso artistico di ciascun artista. La sfida più grande, oggi come ieri, rimane quella di mantenere autentica la propria voce, senza sacrificare la propria identità sull'altare della visibilità.

BIOGRAFIE

Sofia Baldi Pighi è una curatrice italiana con base a Milano e Malta. Dal 2017 organizza mostre d'arte contemporanea, public program e laboratori di arte terapia *ad hoc* per diverse istituzioni pubbliche e private. È stata la Direttrice Artistica della Malta Biennale 2024, *Insulaphilia*. Ha lavorato nel Team curatoriale del Padiglione Italia in occasione della 14esima Biennale di Gwangju, Repubblica di Corea. È curatrice di Una Boccata d'Arte 2023, 2024 e 2025 in Emilia-Romagna, promosso da Fondazione Elpis in collaborazione con la Galleria Continua, con la partecipazione di Threes Productions. È la Co-Direttrice Artistica del progetto Prospettive 2025. È parte di IKT International Association of Curators of Contemporary Art e di Art Workers Italia.

Emma Mattei è una giornalista di arte e cultura. È co-fondatrice dell'ONG Kinemastik (2004, Malta) e Direttrice del Programma del Kinemastik International Short Film Festival (KISFF), oltre ad essere la fondatrice di Uncommon Guide Books (2011), con edizioni pubblicate a Malta, Stoccolma, Londra, Dubai e Il Cairo. Nel 2024, ha fatto parte del team curatoriale per la prima edizione della Biennale d'Arte di Malta. Nel 2025, è in produzione con due film girati a Malta.

Martina Macchia è curatrice e dottoranda presso l'Accademia di Belle Arti di Roma e l'Università di Roma Tre. La sua ricerca indaga i rapporti tra mobilità artistica e territorio, con particolare attenzione alle interferenze con l'altro-dagli-umani. È parte del Comitato Direttivo di RAVE East Village Artist Residency, dove dal 2022 partecipa in qualità di assistente di progetto a una serie di attività, tra cui si ricorda la residenza *I was born to fly* di Nada Prlja. Approfondisce inoltre le relazioni tra *animal*

studies, antispecismo e pratiche artistiche nella redazione della rivista «Animot. Studi critici sull'animalità». Dal 2024 collabora con GuilmiArtProject, residenza d'artista in una zona ultra-periferica dell'Abruzzo, dove ha curato la prima edizione di *Rosalba. Lo spazio cangiante* e partecipato alla progettazione della residenza di Jacopo Rinaldi nell'ambito di *Rural Visions*.

Ha curato, tra gli altri, il progetto *Sedimenti* di Ucci Ucci presso l'Istituto Culturale di Colonia e con loro coordina la rivista «IMPURE. Journal of Art and Anthropology».

Matteo Binci è curatore, ricercatore e project manager con una formazione in culture visive, pratiche curatoriali, gestione del patrimonio culturale e storia dell'arte. Attualmente sta lavorando a diverse pubblicazioni, tra cui *Hill of Desires* (Vialndustriæ, 2025, con il supporto dell'Italian Council 2024), *Sound Chronicles* (Nero Editions, 2025, con il supporto del PAC 2024 – Piano per l'Arte Contemporanea) e *...E Prini* (Sternberg Press, 2025, con il supporto dell'Italian Council 2024).

Dal 2022 al 2024 è stato coordinatore curatoriale ed editoriale presso il MACRO – Museo di Arte Contemporanea di Roma. Nel 2023 ha sviluppato *Ecologia A/sociale*, un progetto collettivo commissionato dalla Fondazione La Biennale di Venezia. Ha curato il programma pubblico Hacerse Mundo presso l'Istituto Italiano di Cultura di Città del Messico (2022) e ha lavorato come assistente curatore presso la Fondazione Quadriennale di Roma, contribuendo alla mostra *Quadriennale d'arte 2020 FUORI*. Nel 2022 e nel 2024 è stato vincitore del bando Italian Council, finanziato dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea. Tra i suoi recenti progetti curatoriali figurano TRAFFIC Festival (San Lorenzo in Campo, 2021, 2022, 2023); *Andrea D'Amore. Il verme e il ragno* (Villa Aldobrandini Ban-

chieri Rospigliosi, Prato, 2024); *Evoking Realities* (Soma Mexico, CDMX, 2022); *Fuente Perversa* (Nasal Project, CDMX, 2022); *Crepuscolo* (Bastione del Sangallo, Loreto, 2020); *AMNISTIA. La colonialità italiana tra cinema, critica e arte contemporanea* (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 2018); e *In/Action. Against Boredom, Passtime* (Museo Santa Maria della Scala, Siena, 2018).

Dal 2014 al 2016 è stato membro del collettivo artistico e ambientale S.a.L.E. Docks a Venezia.

Marta Ferrara collabora in maniera indipendente con enti culturali per la curatela, il coordinamento e la gestione di progetti d'arte contemporanea. Tra questi il Museo Madre, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, La Biennale di Venezia, la Fondazione Made in Cloister, la Fondazione Morra Greco, la Galleria Alfonso Artiaco. Dal 2022 co-cura il progetto Quartiere Latino museo-condominio d'arte contemporanea a km 0. Nel 2024 ha preso parte a Campo, corso di studi e pratiche curatoriali della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. È cultrice della materia di Didattica Museale all'Accademia di Belle Arti di Napoli, presso cui ha svolto anche i suoi studi.

Miral Rivalta è curatrice, direttrice di galleria e gallerista. Ha studiato pittura e scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna, frequentando anche l'University of California, Berkeley (Overseas) e l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs di Parigi (Erasmus).

Dal 2020 collabora con Davide Ferri alla curatela della sezione Arte del Festival IPERCORPO. Nel 2022 ha fondato e dirige Fuocherello, galleria d'arte contemporanea a Volvera (TO), in collaborazione con la Fon-

deria Artistica de Carli.

Ha coordinato mostre in spazi istituzionali e indipendenti, tra cui *Sogni di Gloria* (Castello di Brescia, 2023) e *Quadri come Luoghi* (Palazzo Oldofredi Tadini Botti, Villa Presti, Cascina Castello di Mornico al Serio, Oratorio di San Fermo, Palazzo Adorni, 2023).

Scrive testi critici per cataloghi e mostre.

Tra i suoi contributi: *Work Work Work* per la mostra omonima di Francesco Bendini (2021), *Aperto di una Crepa* per la personale di Emanuele Becheri Miscellanea (2022), *Non ci sono Fantasmi* per la biperpersonale di Arianna Zama e Lorena Bucur (2023), *Una Serpe nello Stivale* per Giorgia Mascitti (2024) e *Giardino all'oscuro* per la personale di Davide Rivalta (2024).

Ha curato progetti espositivi tra Italia e Stati Uniti, sia all'interno che al di fuori della sua galleria, tra cui *American Summer* (East Hampton, 2022) e *Una Serpe nello Stivale* (Torre di Moresco, 2024).

Alessia Fraioli è una storica dell'arte, social media strategist e content creator specializzata nella comunicazione digitale per artisti e nel racconto dell'arte contemporanea. Creatrice e curatrice del canale Instagram @cometicriticolarte, che attualmente conta oltre 100.000 follower, si è diplomata con il massimo dei voti all'Accademia di Belle Arti di Roma, ha poi conseguito con lode la laurea magistrale in Storia dell'Arte all'Università La Sapienza di Roma con una ricerca dedicata alle strategie di autopromozione per gli artisti attraverso i social media. Oggi aiuta artisti e creativi a costruire la propria presenza online e a valorizzare il proprio lavoro nel panorama digitale, continuando a formarsi nel campo del digital marketing per offrire strategie sempre più efficaci e aggiornate.

