

Gli
ori



Accademia
Albertina
di Belle Arti
di Torino

RESISTENZE
culture etiche ed artistiche differenti

**Centro/
Periferia**

Presidente
Paola Gribaudo

Direttore
Salvo Bitonti

Vicedirettori
Laura Valle
Edoardo Di Mauro

EDIZIONI ALBERTINA PRESS - GLI ORI EDITORI CONTEMPORANEI

Comitato scientifico Albertina Press
Andrea Balzola, Gaetano Centrone, Franco Fanelli, Gian Alberto Farinella

Il presente volume è stato realizzato nell'ambito del Progetto didattico
speciale 2022/23 della scuola di Didattica dell'Arte, coordinatore Gian Alberto
Farinella.
Con la collaborazione di allievi della Scuola di Progettazione Artistica per
l'impresa, coordinatore Gerardo De Pasquale.

L'editore si scusa se per cause indipendenti dalla propria volontà
ha omesso alcune referenze fotografiche ed è disponibile ad assolvere
eventuali diritti omessi.

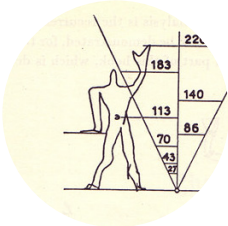
© Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, Gli Ori – Editori contemporanei,
gli autori

2023 prima edizione

ISBN

Printed in Italy

Antologia
2023

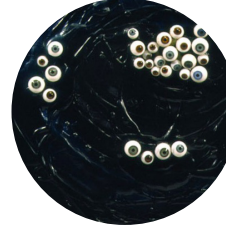
08	20	39	48	55	75
Premessa di a.b.					
10	Centro/periferia. Appunti e riflessioni di urbanistica, tra Ippodamo di Mileto e Le Corbusier. di Ave Appiano	29 Dmanisi Come un centro dei primi ominidi e una città potente fino al XV secolo diventa una periferia della storia, mantenendo sempre un fulcro spirituale di Renato Sala	Viviamo nelle periferie delle nostre anime di Alessia Cappuccelli <i>Illustrazioni</i> di Onofrio Catacchio	Urbe e sopravvivenze residuali in Pier Paolo Pasolini di Gerardo De Pasquale	Dalla periferia al mondo e ritorno Dopo il lavoro, tracce del Novecento e segni del futuro (61+61) di Orietta Brombin
L'Accademia come centro di irradiazione internazionale di un modello formativo artistico e la sua relazione con le scuole d'arte emergenti nel mondo. Un invito alla mobilità formativa degli studenti. Intervista a Salvo Bitonti Direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino.	23 	34 	50 	57 Pasolini e Antonioni Visione del corpo in dialogo con la città. di Antonia Ricciardi	78 Le contraddizioni di un progetto di riqualificazione urbana Dialogo tra Tiziana Casapietra e Simonetta Fadda su un progetto di riqualificazione di un'area prospiciente un complesso di case popolari, in fase di realizzazione a Savona. di Simonetta Fadda
16 	25 	37 	53 	59 	81 
Omaggio a Ezio Gribaudo	"Scentrature..." Centro e Periferia nella mappa invisibile del nomadismo Tuareg di Giulio Calegari	Il Mandala. Viaggio dalla periferia al centro e ritorno di Andrea Balzola	Tu non c'entri di Federica Scalzi	Fin qui tutto bene: L'odio nella periferia sociale Spunti cinematografici e teatrali di Beauty Wanitta	Un percorso fotografico tra città e periferia: <i>Luoghi comuni (2000)</i> di Anna Maria Monteverdi <i>Fotografie</i> di Enrico Amici, Jacopo Benassi, Sara Fregoso
18 Alle periferie della cittadinanza di Samuele Pigoni		Il sacro tra centro e periferia di Maria Sara Cirifino	Io e il mio entourage di Tatiana Ragusa	61 	
			54 Circolare Rossa di Gian Paolo Caprettini	Periferie in-decorose di Ilaria Comollo	

 L'arte dell'abitare e <i>Haiku fotografico</i> di Cristina Sabato	85
 Anni 80 Un progetto fotografico sulle trasformazioni dei locali del centro e della periferia torinesi di Enzo Obiso	97
 Spazi della memoria di Angelo Mistrangelo <i>Fotografie</i> di Chiara Agostinetti	89
 La città sospesa <i>Progetto fotografico</i> di Fabio Oggero	92
 Gli Orti Urbani di Gino Balzola di Massimo Mila	104
In giovinezza la periferia di Sandro Lombardi <i>Ritratti</i> di Gioietta Fioroni e di Paolo Maggis	108
Il cammino dell'immagine e fotografie di Carola Allemandi	111

 Il centro e la periferia come spazio della Rappresentazione di Gian Alberto Farinella <i>Fotografie</i> di Martina Parisi	112
Istruzioni per perdersi di Andrea Rebecca Mancuso	118
 Crepe, fessure e interstizi: «sentirci a casa nostra nelle zone di confine» di Alessandro Carrieri <i>Dipinto</i> di Viola Barovero	120

 Dove abita il senso Socializzare gli spazi e risignificare i nonluoghi nell'<i>urbe</i> contemporanea di Valentina Zucca <i>Dipinto</i> di Laura Avondoglio	122
Sono Centro&Periferia di Nemi Ferrara	124
 La Zona Sud di Bernardo Santoianni <i>Illustrazione</i> di Joanna Garcia	127
Piccola finestra sulla “periferia”del <i>mondo</i> di Lucia Cammarata	129

 Alla fine della città <i>Opera</i> di Sofia Mavaracchio	131
 Nel mare remoto dell'esistenza Le opere di Sciavolino raccontano l'odissea dei migranti di Monica Nucera Mantelli <i>Opere</i> di Enzo Sciavolino	132
Al confine Tra il centro e la periferia della socialità di Alessia Bellanca	134

 Presenze fuori campo di Tea Taramino <i>Progetto fotografico</i> di Paola Mongelli e Petra Probst	136
 Aggirare la censura con la censura di Lorenzo Gnata	139
L'antiarchivio come periferia mediatica di Laura Di Teodoro	141
 Carol Rama Una voragine irreparabile di Carlotta Thione	144

 Bandiere senza terra e Cieli di confine Poesie e opere di Ermanno Barovero	146
 Centro/Periferia In viaggio con le nuvole di Sara Liuzzi	148
 Promised Land <i>Opera</i> di Ornella Rovera	150

Spazio condizionato Opere di Ruggero Baragliu, Samuele Pigliapochi, Angelo Spatola in due mostre presso IDEM Studio di Maria Elena Marchetti	152
 Aprire la porta e fare corrente di Stefania Balocco Associazione Ghèddo	154
 La casa degli insetti di Cristina Meli	156
Manifesto della Fuff-Art	158



R-esistenze 2023, volume antologico cartaceo e rivista on line (www.resistenzemag.com), è un progetto promosso dalla Scuola di Didattica dell'arte dell'Accademia Albertina di belle arti di Torino, e realizzato con il concorso di un team di docenti, studenti e collaboratori esterni. In queste pagine propone un focus di approfondimento sul tema *Centro/Periferia*, una dicotomia che dopo quelle affrontate nel 2021 (*Menzogna/Libertà*) e nel 2022 (*Voce/Silenzio*) intende esprimere una visione d'insieme dei processi di accentramento e decentramento, attraverso la molteplicità dei linguaggi artistici e la riflessione teorica. Il tema è affrontato da una pluralità di approcci disciplinari: dall'estetica alla filosofia, dall'antropologia alla sociologia, dall'urbanistica all'architettura, dalla psicologia alla pedagogia, con un dialogo intergenerazionale (tra studenti, giovani artisti e curatori, docenti accademici e universitari, noti artisti, professionisti e studiosi), sempre accompagnato da opere visive realizzate da artisti emergenti, formati nel fecondo vivaio dell'Accademia Albertina, e da artisti affermati, molti dei quali docenti ed ex studenti delle Accademie.

Centro/Periferia è un binomio di termini, opposti e complementari, che ha segnato la storia dell'arte, del pensiero e della società. Il confronto fra le trasformazioni della realtà, il divenire delle sue rappresentazioni artistiche e delle sue elaborazioni concettuali, ha prodotto una straordinaria molteplicità di spunti che oggi sono anche importanti strumenti di interpretazione del mondo contemporaneo, dominato da un aumento costante ed accelerato dell'impatto tecnologico e della complessità sistemica. Una formazione artistica e culturale non può a nostro parere prescindere da una sensibilità consapevole verso tale complessità, colma di risorse e di potenzialità innovative, ma anche portatrice di forti contraddizioni, pericolosi conflitti e inquietanti derive.

Report dell'Onu ci dicono che ormai più della metà della popolazione terrestre vive nelle città (rispetto al 30 per cento del 1950), con una previsione che la percentuale possa aumentare fino ai due terzi entro il 2050, mentre le città diventano metropoli e le metropoli diventano megalopoli con diverse decine di milioni di abitanti. Aree naturali sempre più vaste sono vittime di desertificazioni, devastazioni o inondazioni a causa di cambiamenti climatici, inquinamenti industriali e indiscriminate speculazioni economiche. Molte popolazioni stanziali sono costrette o indotte a emigrare, mentre le residue popolazioni nomadi sono ormai ridotte a condizioni di vita insostenibili, all'isolamento xenofobo e talvolta a vere e proprie persecuzioni.

Come si ricorda all'inizio di questo volume: "Le città, occupando meno del 2 per cento del territorio mondiale totale, producono l'80 per cento del Prodotto Interno Lordo (PIL) globale e oltre il 70 per cento delle emissioni di carbonio." A fronte dell'incremento esponenziale dell'urbanizzazione, che attira come un centro magnetico milioni di emigranti e di profughi, espulsi dalle loro terre a causa di conflitti e feroci dittature,

catastrofi ambientali e climatiche, epidemie e povertà assoluta, si crea un divario sempre più marcato tra una centralizzazione urbana, riservata ai ceti sociali più privilegiati, i cosiddetti "cittadini di serie A", e i ceti più poveri, "cittadini di serie B e C", non solo immigrati ma anche lavoratori precari, sfruttati, disoccupati e nullatenenti. Anche le fasce giovanili sono gravemente discriminate da un trend speculativo che porta alle stelle gli affitti nei centri urbani delle città universitarie, di fatto ostacolando o addirittura negando il diritto sacrosanto allo studio e alla mobilità degli studenti per la loro formazione, con l'inadeguatezza di un intervento di controllo e tutela da parte delle istituzioni locali e nazionali. Ci sono però anche delle tendenze molto interessanti, soprattutto in ambito giovanile, che sperimentano un decentramento delle scelte esistenziali, abitative e professionali, agevolate dalle nuove tecnologie che operano in remoto, proiettandosi verso un recupero del rapporto con la natura, un'esplorazione di socialità ed energie alternative e sostenibili, una rigenerazione di mestieri e luoghi abbandonati.

Un movimento centripeto e centrifugo, un viaggio nella complessità, una ricerca del centro di se stessi per integrare la molteplicità disgregata delle periferie, oppure per cogliere il valore delle differenze, delle frammentazioni periferiche e rizomatiche. Cercando un'identità aperta capace di superare il conflitto distruttivo o l'abulia depressiva, mediante un percorso di consapevolezza e di valorizzazione delle risorse, delle attitudini e delle relazioni. In questa prospettiva, *Centro/Periferia* è un tema identitario che unisce la dimensione individuale e la dimensione collettiva, la relazione con se stessi e con gli altri, coinvolge la nostra esperienza dello spazio e del tempo e rappresenta dunque, sul piano simbolico ma anche concreto, un processo fondamentale di orientamento, per dare senso (nella duplice accezione di significato e direzione) alla nostra presenza.

(a.b.)

L'Accademia come centro di irradiazione internazionale di un modello formativo artistico e la sua relazione con le scuole d'arte emergenti nel mondo.

Un invito alla mobilità formativa degli studenti.

Intervista a **Salvo Bitonti**,
Direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Tu hai viaggiato in molte parti del mondo, fin dai primi anni Duemila, nell'ambito del progetto europeo Erasmus sulla mobilità docenti e poi come Direttore dell'Albertina e responsabile delle relazioni internazionali, per creare e sviluppare una rete di relazioni con istituzioni formative analoghe di altri paesi e continenti. Che tipo di interesse hai riscontrato verso il modello formativo artistico delle Accademie italiane, un modello nato proprio in Italia e poi diffuso a livello mondiale?

Salvo Bitonti – Ho svolto questa attività, come dicevi esattamente, a partire dai primi anni Duemila, cercando soprattutto di aprire nuovi partenariati. Quando io sono arrivato a Torino, come docente di ruolo, l'Accademia Albertina non aveva ancora sviluppato adeguatamente questo aspetto. In questa ricerca di nuovi partenariati, inizialmente mi sono dedicato alla Turchia, un paese che aveva molto interesse per il sistema educativo artistico in Italia. Ho aperto la partnership con la Facoltà di Belle Arti dell'Università di Stato di Istanbul (**Marmara University**), di cui era all'epoca Rettore uno straordinario personaggio, l'artista Nazar Erkmén, purtroppo scomparsa qualche anno fa. È stata una collaborazione molto feconda, infatti ci hanno invitato subito alla prima edizione del loro Festival Internazionale d'arte, che coinvolgeva molte facoltà universitarie di Belle Arti, partecipandovi con lavori dei nostri studenti. In quell'occasione ho conosciuto

e stabilito rapporti con tanti rettori di università e accademie europee. Un evento importante e molto partecipato che mi ha dato poi l'idea di creare nel 2015, all'Albertina, il Festival Internazionale delle Scuole d'Arte e Design (**FISAD**). In seguito, ho ampliato le partnership con altre istituzioni turche come l'Università del Mediterraneo (**Akdeniz University**) e l'Università di **Konya**, con cui abbiamo tuttora relazioni e scambi. Ciò che è ancora carente nell'Accademia Albertina è la mobilità Erasmus degli studenti, su cui devo lavorare in questi anni del mio mandato. Anche nella recente inaugurazione della mostra *Circle of Arts*, presentata dall'Accademia d'Arte **Latvia** di Riga (Lettonia), il Rettore ha invitato i nostri studenti a svolgere dei periodi di studio e ricerca con mobilità Erasmus. Tuttavia i nostri studenti in questi anni si sono rivelati piuttosto restii a partire per l'estero, per molteplici problemi tra cui poca conoscenza delle lingue e anche una certa esiguità delle borse di studio, che certamente non incoraggia. Invece è importante che accada, come principio fondamentale dell'internazionalizzazione della nostra Istituzione. Maggiore è il numero di nostri studenti che si recano all'estero, maggiore sarà anche il numero di studenti che potremo ricevere. Inoltre un vivace scambio di studenti e docenti in mobilità fa ottenere più finanziamenti per borse di studio, in quanto il sistema Erasmus ha questo funzionamento di reciprocità.



Fig. 1 *Christian University Surabaya.*

Rispetto invece alle relazioni con le istituzioni asiatiche, dobbiamo individuare prima di tutto alcuni paesi di attrazione per l'Italia. In primo luogo la Cina, sia per evidenti ragioni demografiche, sia perché c'è molto interesse per le Accademie di Belle Arti e anche per i Conservatori italiani. Sicuramente il progetto Turandot varato dai due paesi, Italia e Cina, a partire dal 2006, ha reso la Cina, nel campo della richiesta di Scuole d'Arte italiane, il paese che ha il maggiore contingente di studenti in Italia.

Il sistema delle Accademie, nella sua struttura classica, è un sistema post-rinascimentale legato al modello della formazione artistica nelle botteghe dei Maestri, poi trasformate nei laboratori delle Accademie. Questo modello è quanto di più ricercato all'estero. Prioritariamente in Cina, ma anche in altre aree come l'Indocina, il Vietnam in particolare, l'Indonesia e la Corea del sud, dove si registra un notevole interesse verso la formazione artistica soprattutto musicale dell'Italia. Anche in Myanmar (Birmania), dove sono stato con un viaggio sistema della Città di Torino alcuni anni fa, ho trovato molto interesse e ho realizzato una partnership, unica in Italia, con la

Bagan Laquer University (Università dove si insegna la lavorazione artistica delle lacche) di Bagan, un'area archeologica straordinaria nota per la presenza di migliaia di antichi templi buddhisti. Abbiamo visitato l'Università insieme ai piccoli laboratori artigianali presenti sul territorio. Un loro docente è venuto poi all'Albertina per fare un workshop dimostrativo di questa tecnica artistica antica e particolare che potrebbe avere molti sviluppi fra le attività artigianali anche in Italia. Purtroppo negli ultimi tempi i rapporti sono diventati più difficili a causa della pandemia e anche della mutata situazione politica in quel paese. Nonostante questo siamo ancora in contatto con la **Laquer University** e i produttori di lacche; ci sono però difficoltà oggettive per ricevere i loro studenti e mandare i nostri. Invece si sta sviluppando uno scambio proficuo con il Vietnam e noi ospitiamo attualmente una studentessa vietnamita, è ancora poco, ma è un inizio.

Il sistema italiano delle Accademie e dei Conservatori è il primo modello di riferimento per questi paesi asiatici. Le Scuole principali delle loro istituzioni di alta formazione artistica corrispondono alle

nostre Scuole classiche: Pittura, Scultura, Grafica, Scenografia, e inoltre hanno introdotto, come noi, indirizzi sui New Media, soprattutto in Cina e Indonesia. Non hanno il nostro sistema di crediti e usano altre modalità di valutazione, e conservano un corso di studi unico spesso quadriennale, mentre noi dopo la riforma del 2000 abbiamo adottato il sistema europeo (European Higher Education System) che consta di un Triennio e poi del Biennio specialistico. Però loro hanno anche i dottorati di ricerca, che da noi sono ancora in una fase di attesa nell'attuazione definitiva.



Fig. 2 Con il rettore della Sister Nivedita University Kolkata.

Oltre alla Cina, l'altro gigante asiatico è l'India, che ha da poco raggiunto il primato del paese più popoloso del mondo, superando la stessa Cina. Quali rapporti ci sono tra le Accademie e le istituzioni artistiche indiane?

SB - Per quanto riguarda le relazioni con l'India, da noi in Accademia hanno un certo sviluppo. Ho partecipato al progetto *Open Roads* organizzato ogni anno da Unitalia (ex Italia-Cina), un ente oggi non più privato e partecipato anche dal Ministero dell'Università e dal MAECI, che ha lo scopo di promuovere il sistema educativo italiano nel mondo. Io collaboro da molti anni con Unitalia, il cui presidente attuale, dopo Cesare Romiti che fondò

questa organizzazione, è Francesco Profumo. Con l'India noi abbiamo messo in atto *Open Roads*, cioè siamo andati nei consolati o nelle ambasciate italiane delle principali città indiane: Bombay, Calcutta, New Delhi, per presentare il sistema dell'alta formazione artistica e musicale italiana, cioè Accademie e Conservatori. In questo caso, io non rappresentavo soltanto l'Accademia di Torino ma l'intero comparto AFAM. Noi abbiamo verificato che c'era molto interesse verso l'Italia, e sarebbero ben felici di avere scambi di docenti e studenti con noi, ma il problema è che, avendo un'impronta culturale anglofona, ci

chiedono di poter seguire esclusivamente lezioni in lingua inglese. Per questo motivo, rispetto all'Europa, hanno un rapporto privilegiato con l'Inghilterra. Noi purtroppo non abbiamo un sistema double, cioè con corsi svolti in lingua italiana e in lingua inglese, come invece accade negli altri paesi europei, e in molte università italiane, dove molti corsi si svolgono esclusivamente in lingua inglese, anche se i docenti sono di lingua nativa. L'Italia ha un grosso gap da questo punto di vista. Con l'India comunque stiamo cercando di stringere rapporti più stretti, ad esempio con una grande università privata (le università indiane sono soprattutto private), la **Sister Nivedita University**. Lo scorso anno abbiamo realizzato lezioni comuni on line di Storia dell'arte italiana e

indiana, con un notevole successo. Abbiamo avviato un progetto Erasmus in tal senso, di partenariato e scambio docenti e studenti e stiamo attendendo l'esito. Il prossimo anno avremo comunque all'Albertina un docente indiano che terrà lezioni di Art management.

Da sempre l'Europa si considera il centro storico della cultura e dell'arte, e in particolare l'Italia con la sua famosa tradizione e l'eccezionale patrimonio artistico che si ritrova a gestire, tenendo conto che anche il continente americano è stato molto influenzato dalla cultura europea. Secondo te oggi noi siamo sempre al centro della formazione artistica, nonostante il grande e rapido sviluppo economico, tecnologico e culturale di paesi un tempo considerati "periferici"?



Fig. 3 Accademia di Belle Arti di Hanoi.

SB - Noi siamo comunque al centro del sistema dell'Alta Formazione Artistica, Musicale, Coreutica e d'Arte drammatica nel sistema educativo internazionale. Restiamo il polo maggiore di attrazione, considerando che in percentuale il numero degli studenti stranieri che chiedono di entrare nelle Accademie e nei Conservatori di musica italiani è pari al 70% del numero totale degli studenti stranieri che intendono studiare in Italia. Tutte le università italiane partecipano alle fiere internazionali delle istituzioni formative. Anch'io sono stato recentemente, attraverso Unitalia, in Indonesia e in Vietnam a delle importanti fiere. Ma in questo sistema di fiere internazionali, l'Inghilterra è la nazione dominante, sia per il vantaggio della lingua e anche come spesa di promozione del loro sistema educativo. Ad esempio, nella fiera sull'Educazione di Surabaya in Indonesia, il paese dominante era l'Olanda, a causa dei suoi precedenti coloniali, mentre nel regno del Bahrain, l'Inghilterra la faceva da padrone per ovvie ragioni storiche. Queste fiere sono affollatissime di studenti e sono molto importanti; hanno però costi elevati di partecipazione, sostenibili solo dalle Università italiane dotate dei fondi necessari. Le Accademie e

i Conservatori italiani non hanno fondi dedicati e prevalgono in questi ambiti le presenze delle Scuole artistiche private. Io avevo ottenuto la delega dalla Conferenza dei Direttori delle Accademie per rappresentare tutto il sistema pubblico dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) in questi contesti. Sono anche riuscito, da pochissimo, ad avere un piccolo finanziamento del Ministero per partecipare, singolarmente come Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, ad alcune fiere mirate. Non c'è nessuna Accademia o Conservatorio che partecipa singolarmente proprio a causa dei costi, mentre le Università italiane, come si diceva, dispongono di ingenti fondi dedicati a queste attività promozionali. Quindi tutto il nostro sistema AFAM non riesce ad avere la giusta visibilità in questi contesti. La promozione e il reclutamento di studenti stranieri, soprattutto orientali e mediorientali, è diventata un'attività d'importanza vitale, basti pensare che il Rettore dell'università di Oxford ha dichiarato recentemente che se non ci fossero stati gli studenti cinesi, la celebre Università inglese avrebbe rischiato la bancarotta! Gli studenti cinesi hanno dato un contributo economico notevole anche alle Accademie

italiane, attraverso il progetto Turandot. Purtroppo il problema ancora rilevante per questi studenti è la loro capacità di esprimersi correttamente nella lingua italiana.

Il modello italiano della formazione artistica e musicale è stato esportato in tutto il mondo. Quali sono i corsi più ricercati dei nostri piani di studi?

SB - I corsi più ricercati, oltre le Scuole classiche e i nuovi indirizzi tecnologici, dagli studenti asiatici in Italia sono fondamentalmente due: Fashion Design e Interior Design. Ovviamente questa è una conseguenza dell'affermazione mondiale della Moda e del Design Made in Italy. In tutta l'Asia i grandi brand italiani dominano, non solo con negozi ma con interi palazzi. Armani, Gucci, Prada, Ermenegildo Zegna sono marchi notissimi e molto seguiti.

Rispetto invece al continente americano e a quello africano, com'è la situazione?

SB - A Washington, nel mese di maggio, si svolge un'importante fiera internazionale di networking. Le fiere si dividono tra quelle in cui è prevista la presenza degli studenti, che chiedono informazioni sui corsi di studio, e quelle di networking, dove sono rappresentate le istituzioni, che creano progetti comuni per i dottorati di ricerca e altri scambi. Noi finora non abbiamo potuto partecipare per mancanza di fondi, ma è evidente che per gli studenti c'è più attrazione dall'Italia verso gli Stati Uniti che viceversa. Per quanto io ne possa sapere, nelle Accademie e Conservatori italiani non c'è rilevanza di studenti nordamericani. Rispetto invece all'America del sud, Unitalia sta aprendo dei canali con Argentina, Brasile e Colombia. Comunque i cosiddetti "paesi di attrazione" sono decisi dal Ministero degli Esteri, che individua le nazioni o aree geografiche di particolare interesse per l'Italia. In questa prospettiva, nell'ambito del progetto Erasmus, è utile cercare parternariati con istituzioni di questi paesi, meno richiesti da altri paesi europei. Noi abbiamo, ad esempio, ottenuto per due volte consecutive i fondi Erasmus per un progetto con l'Università di Cetjnie in Montenegro sulle arti performative, perché appartenente all'area dei Balcani, a noi vicina e considerata di interesse e

di promozione per l'Italia. Anche con i paesi baltici abbiamo ottimi rapporti, come dimostra la mostra dell'Accademia di Riga in Lettonia, che abbiamo ospitato, con la presenza di docenti e studenti, e che ricambierà la nostra ospitalità con una nostra mostra nel 2024. Purtroppo la guerra tra Russia e Ucraina ha interrotto i nostri rapporti con la Russia, che erano molto intensi e ad altissimo livello, soprattutto con Accademie a San Pietroburgo e Mosca. Tutti auspichiamo la fine del conflitto e il ritorno alla normalizzazione dei rapporti.

Sull'Africa per il momento non abbiamo ancora nulla di concreto, anche se c'è l'idea di impegnarsi in merito. Dovevo recarmi in Marocco ma la pandemia lo ha reso impossibile e ad Addis Ababa, la capitale dell'Etiopia, dove c'è un'Accademia di Belle Arti, sono interessati soprattutto ai corsi di cinema. Infatti dovevo recarmi lì con una delegazione di docenti e cineasti da Roma, ma il viaggio è stato annullato a causa della guerra civile in atto. Sono nuove frontiere interessanti, si consideri che quando abbiamo realizzato il Festival FISAD del 2015 e del 2019 abbiamo invitato alcune scuole d'arte dei paesi africani, e ci hanno mandato alcuni lavori dei loro studenti, assai pregevoli, anche se gli studenti poi non sono riusciti a venire a Torino per partecipare in presenza.

L'ultima domanda riguarda il contesto italiano. Ci sono tuttora molti iscritti alle Accademie del centro-nord Italia che provengono dalle regioni del sud. Sussiste ancora una differenza tra Accademie del sud e del nord Italia?

SB - In base alle mie esperienze, la qualità degli studenti è mediamente uguale non solo tra nord e sud Italia, ma direi in tutto il mondo, c'è un tratto comune che caratterizza ovunque le Scuole d'arte. Quello che si registra, con le iscrizioni degli studenti del sud alle Accademie del nord come Brera e Torino, è un fenomeno tipico: la mobilità dopo il triennio, frequentato nella zona di residenza, verso dei Bienni di specializzazione che rispondono a specifiche esigenze e l'attrazione verso una realtà nuova; ci sono anche ragioni storiche e di legami familiari che spingono a questa migrazione dal sud al nord. Si tratta di un fatto quasi fisiologico, una forma mentis che spinge a svolgere il corso di studi magistrale in un'Accademia



Fig. 4 Surabaja University.

diversa da quella d'origine. Superato il Triennio al sud si tende poi a iscriversi a un Biennio al nord, perché si presume che ci sia un'offerta formativa diversificata. Questo può essere vero per alcuni aspetti e per altri no. Ma la qualità degli artisti emergenti nelle Accademie è assolutamente paritaria, tra nord e sud, come dimostra il **Premio Nazionale delle Arti**, promosso da molti anni dal MIUR, che rappresenta i migliori talenti di tutte le Accademie italiane. Negli ultimi anni il gap formativo che poteva ancora esserci, per ragioni storiche e culturali, è stato colmato, anche a causa di una maggiore mobilità sia degli studenti che dei nuovi docenti. Non c'è nessuna differenza dal punto di vista qualitativo. Poi l'Accademia di Torino è fatta, almeno al 40%, da studenti e docenti di origine meridionale, a partire dal sottoscritto, frutto di molte generazioni che sono venute qui per lavorare, così come ci sono molti docenti settentrionali attivi al sud.

Come conclusione della nostra conversazione, molto interessante, potremmo allora fare un elogio della mobilità degli studenti, sia tra le regioni italiane, sia e soprattutto tra l'Italia e il resto del mondo...

SB - Direi non solo un elogio, ma un vero e proprio appello, io lo dico sempre agli studenti: dovete parlare bene l'inglese e andare all'estero! Questo offre delle grandi opportunità, agli studenti stessi, per conoscere nuove realtà e aprire nuovi orizzonti di sapere e conoscenza, ma è utile anche alle istituzioni formative di tutti i paesi per fare scambi artistici e culturali. Intenzione rilevante della mia mission di questi tre anni del mio mandato di direzione, sarà proprio quella di contribuire all'incremento della mobilità Erasmus degli studenti verso i paesi europei ed extareuropei. La creazione del progetto Erasmus è stata un'idea geniale e una grande svolta a sostegno dell'apprendimento

e dello scambio di lingue, saperi, conoscenze e arti e culture con l'estero. La mobilità per motivi di studio prima era riservata solo ai pochi studenti che potevano permettersi di pagarla a proprie spese. C'è un investimento economico crescente della Comunità europea sul progetto Erasmus: nel programma per il periodo 2021-2027 è previsto un finanziamento di 28,4 miliardi di euro, quasi il doppio del programma precedente. Occorre però notare che dal punto di vista burocratico, la partecipazione a questi bandi è molto complessa; ci vuole una conoscenza specifica, approfondita e aggiornata e bisognerebbe avere anche delle Accademie del personale amministrativo specializzato e dedicato, come accade nelle Università italiane e straniere.

Omaggio a Ezio Gribaudo

(Torino 10 gennaio 1929 – 18 luglio 2022)

Ezio Gribaudo è stato artista ed editore, Presidente dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino dal 2005 al 2007 e Presidente Onorario fino alla sua scomparsa.

In omaggio alla sua figura e alla sua opera pubblichiamo due dipinti (*Bidonville* e *Periferia*, olio su tavola), realizzati nel 1949, a soli vent'anni, quando è stato studente dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Queste due opere giovanili sono particolarmente simboliche perché segnano il suo debutto di pittore, all'epoca coetaneo dei giovani aspiranti artisti che oggi frequentano l'Albertina, annunciando già una forte personalità espressiva, che nei decenni seguenti lo metterà in luce a livello nazionale e internazionale, con illustri riscontri critici e riconoscimenti, e frequentazioni dei più significativi artisti e intellettuali del '900.

La sua carriera artistica è segnata da un'intensa attività espositiva che dal 1953 a oggi lo ha reso protagonista della scena culturale con importanti personali e collettive in gallerie e musei in Italia e all'estero. Sue opere sono presenti nei maggiori musei di arte contemporanea. Tra i numerosi riconoscimenti alla sua attività creativa ricordiamo nel 1955 il premio alla Biennale dei Giovani di Gorizia, quello alla IX Quadriennale di Roma nel 1965, il Premio per la grafica alla XXXIII Biennale di Venezia nel 1966 e alla Biennale di San Paolo del Brasile nel 1967. Nel 2003 riceve la medaglia d'oro ai benemeriti della Cultura e dell'Arte dal Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi e il Premio Torino Libera del Centro Pannunzio.

Ezio Gribaudo, oltre ad essere un artista protagonista della scena dell'arte italiana e instancabile sperimentatore di tecniche, forme e linguaggi espressivi, ha affiancato alla sua opera un'intensa attività di editore d'arte, collezionista, attento e incisivo radiografo della cultura novecentesca. Una personalità poliedrica e complessa che emerge significativamente dalle numerose pubblicazioni a lui dedicate. Pierre Restany, il grande critico d'arte francese, nel 1966 scrive: “Il mondo di Ezio Gribaudo è il mondo della tipografia, dell'impressione, dell'edizione. Le matrici, i piombi, i clichés della fotoincisione si sono imposti a lui nella loro piena virtualità espressiva, come una fonte inesauribile di immagini poetiche e nuove... Ezio Gribaudo ha saputo ritrovare l'essenza di tutti i miti”.

www.eziogribaudo.com

Ezio Gribaudo. La bellezza ci salverà, a cura di Adriano Olivieri e Silvana Nota, Skira, Milano 1922.



Fig. 1 Ezio Gribaudo, *Bidonville*, 1949, olio su tavola.



Fig. 2 Ezio Gribaudo, *Periferia*, 1949, olio su tavola.

Alle periferie della cittadinanza

di Samuele Pigoni

Il mondo si urbanizza ma la città si affolla di *quasi cittadini*.

Nei prossimi decenni potremmo sorprenderci di fronte all’emergere di una mappa cartografica del mondo divenuto città che assegna alla *periferia della cittadinanza* intere fasce della popolazione. Eppure – sempre meno immunizzati - non è così escluso che ognuno di noi possa trovarsi, per una qualche situazione o condizione di vulnerabilità, a farne improvvisamente parte.

A prevedere il futuro urbano è l’ONU che nel 2020 ha presentato una serie di dati utili al profilo del mondo di domani¹. La popolazione mondiale aumenta di due miliardi, dagli attuali 7,7 miliardi a 9,7 miliardi nel 2050, prima di raggiungere un picco di quasi 11 miliardi entro la fine del secolo. Se fino al 2009 erano di più gli abitanti delle aree rurali, oggi circa il 55 per cento della popolazione mondiale vive in paesi e città, con un livello di urbanizzazione che si prevede possa raggiungere quasi il 70 per cento entro il 2050. Metà dell’aumento della popolazione globale tra oggi e il

2050 sarà dovuto soltanto a nove Paesi: India, Nigeria, Pakistan, Repubblica Democratica del Congo, Etiopia, Tanzania, Indonesia, Egitto e USA (in ordine decrescente di aumento). A fronte del probabile raddoppiamento della popolazione dell’Africa subsahariana, la popolazione europea diminuirà.

Le città, occupando meno del 2 per cento del territorio mondiale totale, producono l’80 per cento del Prodotto Interno Lordo (PIL) globale e oltre il 70 per cento delle emissioni di carbonio. **L’accelerazione e la portata dell’urbanizzazione presentano sfide enormi rispetto alla possibilità di assicurare la piena cittadinanza ai futuri nuovi cittadini** (abitazione, lavoro, infrastrutture e trasporti adeguati, servizi) **così come di proteggere da conflitti e violenza**.

Nel frattempo, le persone si stanno muovendo. Mentre la percentuale di migranti internazionali è rimasta circa al 3 per cento della popolazione globale, negli ultimi due decenni, il loro numero è aumentato di oltre la metà dal 2000. Allo stesso tempo, il

numero di persone costrette ad abbandonare la propria casa è aumentato drasticamente a causa di conflitti prolungati e crescerà ulteriormente a causa dei cambiamenti climatici e del degrado ambientale.

La stragrande maggioranza del flusso di rifugiati e migranti proviene da nazioni del Sud del mondo.

Le persone anziane (dai 65 anni in su) oggi rappresentano la fascia d’età in più rapida crescita al mondo. A livello globale, per la prima volta nel 2018, gli anziani hanno superato numericamente i bambini al di sotto dei cinque anni ed entro il 2050 supereranno adolescenti e giovani (tra i 15 e i 24 anni).

“La città determina sviluppo e povertà allo stesso tempo”² con una proporzione di crescita della popolazione di poveri rispetto a quella della popolazione generale delle città che è di 2 a 3.

Per ogni 3 abitanti, 2 sono poveri. La povertà urbana si manifesta in modo intersezionale e a discriminazione multipla: una persona può appartenere contemporaneamente a più

gruppi sociali sfavoriti e subire più forme discriminanti ben distinte intrecciando impoverimento economico e status in una *circolarità* di limitazione di accesso ai diritti di cittadinanza.

Vivere nelle favelas, negli *slum* o nei quartieri cosiddetti difficili o sensibili, essere rom, migrante in attesa di riconoscimento giuridico, anziano lontano da servizi di prossimità, cittadino con disabilità o momentaneo bisogno di sostegno: è il bacino della sofferenza urbana nel quale spazio abitato, povertà economica e salute sono fattori che si influenzano a vicenda dimostrando come i problemi di salute saranno sempre di più problemi di politica urbana.

Se la città di domani mantiene solida la discriminante tra centro e periferia, tra cittadinanza dei centri e *quasi cittadinanza* delle periferie, contemporaneamente la città di domani si fa sempre più porosa e la sofferenza porta la periferia in centro quando non in casa. Perché quando ti trovi in difficoltà ti accorgi che non è vero che i diritti sono una volta per tutte, per tutti e a qualunque condizione (per qualunque condizione).

La pandemia da Covid-19 lo ha reso evidente: nelle storie di sofferenza psicologica e isolamento di molti giovani assistiamo ad una fuoriuscita virale della sofferenza dalle *periferie del disagio* verso il *centro dell’agio* della città e del suo modello di sviluppo, al cuore di un modello abilista di vita.

Basta il crollo di un figlio che fino a ieri era al top, basta un genitore

improvvisamente malato o basta un foglio di diagnosi per trovarsi improvvisamente disabile, *quasi cittadino*, perché senza sostegno adeguato, disabilitato nel diritto ad una cittadinanza piena proprio nella situazione o nella condizione di crisi. **Vulnerabilità e sofferenza urbana rendono visibile quanto il costruito della cittadinanza liberale si fonda sull’illusione di esistenze prive di crisi e bisogni speciali, come fossimo tutti cittadini autonomi, verticali e serviti**. Basta parlare con chiunque abbia un’esperienza di malattia fisica o mentale, o una qualche storia di disabilità, per toccare con mano la mancanza di reti di protezione accessibili perché a portata di tutte e pertinenti perché commisurate ai problemi e le risorse di ognuno.

C’è da chiedersi quali siano le reti di sostegno possibili nella città di domani.

La risposta chiede di essere pensata in modo commisurato all’entità del problema, come ogni risposta degna di questo nome, che ha nella propria etimologia l’eco di un rimando pertinente e a misura di reciprocità. Se il problema-città di domani è complesso, decentrato, intersezionale allora la risposta deve emergere da questo calco (che è anche calcolo ma non solo) e riconoscersi in processi e servizi orizzontali, integrati e personalizzati.

L’egemonia del modello bio-psico-medico, che va naturalizzandosi quasi fosse il paradigma unico della conoscenza in qualunque campo, mostra la corda e arriva tardi sull’accelerazione di tempi e

spazi urbani sempre più complessi. I modelli di classificazione e separazione di matrice neo-positivista – tanto utili quanto non esportabili al di fuori dei saperi di medicina, ingegneria ed economia - mancano l’obiettivo di riconoscere nella complessità la matrice a partire dalla quale ridisegnare la politica dei servizi, dell’educazione, della cura e della cultura.

Solo un ripensamento *politico* dei servizi può immaginare oggi i *centri* e le *periferie* della cittadinanza di domani. Ripartendo dall’universalizzazione concreta dei diritti possiamo immaginare (nel senso più proprio e trasformativo del termine) una risposta che sia in grado di ricomporre le discriminazioni, gli stigmi, le segregazioni e le espulsioni dei *quasi cittadini* di oggi e di domani, siano essi disabili, anziani, fragili, poveri, stranieri o portatori e portatrici nei corpi di istanze complesse e intersettoriali. Siano essi, prima o poi, ognuno e ognuna di noi.

1. Sono i dati presentati nel 2020 in occasione dell’iniziativa UN75.
Cfr. <https://unric.org/it/un-75-i-grandi-temi-una-demografia-che-cambia/>

2. Benedetto Saraceno, *Psicopolitica. Città, salute, migrazione*, DeriveApprodi, Bologna 2019.

Centro/periferia. Appunti e riflessioni di urbanistica, tra Ippodamo di Mileto e Le Corbusier.

di Ave Appiano

Ogni azione umana espressa nello spazio risponde, dalla più remota antichità, a un archetipo, a un'idea ancestrale, a un paradigma ideologico che collega l'organizzazione sociale al divino.

Dalle testimonianze megalitiche preistoriche, il processo di aggregazione umana e urbanizzazione si rivela intrecciato al senso del sacro e al culto dei morti. Dai tracciati urbanistici dell'area templare della *polis* greca antica, basati su assi ortogonali adattati alle caratteristiche orografiche del luogo (secondo il principio di Ippodamo di Mileto, l'urbanista citato da Aristotele), lo schema geometrico a griglia adattabile alla sagoma del territorio si trasformò in quello del *castrum* romano.

È in epoca medioevale che, con la formazione delle borgate in campagna in cui si vedevano coagulare piccole aggregazioni intorno a un monastero o a una pieve, si disgregarono le strutture urbanistiche a scacchiera, dando una nuova configurazione al concetto di centro/periferia di fronte alla quale non si può non fare considerazioni di carattere urbanistico, su un piano antropologico e storico.

Esigue realtà contadine, tessendosi nel tempo con vicende storiche disomogenee e con la formazione dei comuni, diedero vita a un nuovo modello urbanistico "spontaneo" a rete fluida, adattabile a collegare i vari nuclei abitativi in un unico corpo legato a una diocesi e dotato di chiesa parrocchiale capace di raccogliere un numero più elevato di fedeli. È il caso di quei piccoli agglomerati disposti a costellazione intorno a un unico nucleo urbano che nei secoli successivi con il patrocinio di facoltosi benefattori - soprattutto in età barocca -, pur conservando gli originari impianti medioevali, furono dotati di un polo attrattivo, un cuore teologico ed estetico, con progetti spesso assegnati a grandi architetti o a maestranze di

costruttori e decoratori di grande pregio e esperienza. La convergenza fra il Bello e il Bene, fra ricerca estetica e verità che si era oramai consolidata come valore, divenne la sigla visiva, la sua tipizzazione paesaggistica e caratterizzazione urbanistica.

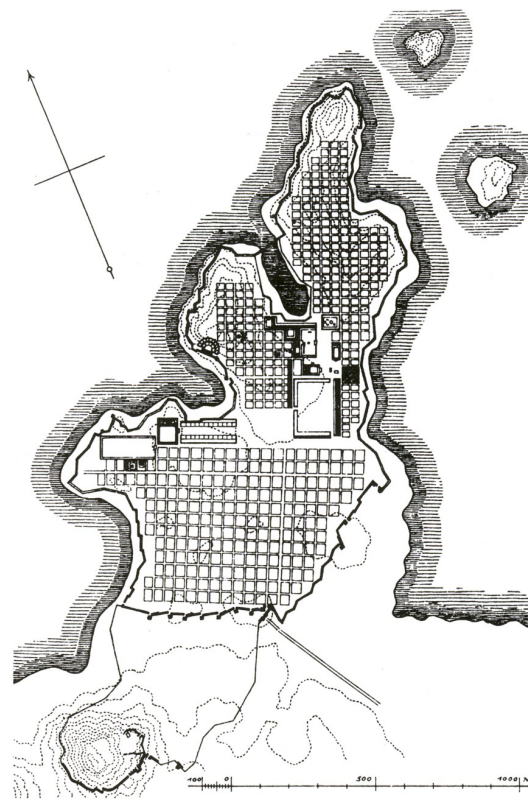


Fig. 1 Pianta di Mileto.

Un progetto rinascimentale all'avanguardia.

Ma è in pieno Rinascimento che avviene la grande svolta dell'ideazione urbanistica e di una visione congrua del rapporto centro/periferia. Bisogna

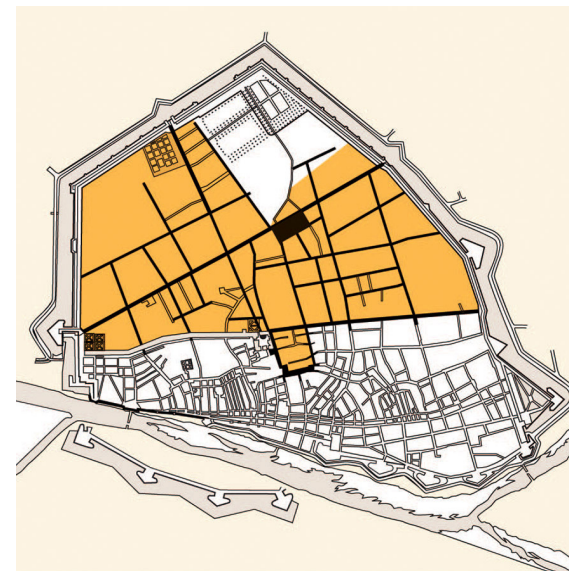


Fig. 2 Addizione Erculeale.

infatti risalire a una eccellente innovazione urbana, effettuata tra il Quattrocento e il Cinquecento nella città di Ferrara, secondo un piano urbanistico che la trasformò profondamente grazie a quella che fu chiamata *Addizione Erculeale* (1492-1510) progettata dall'architetto Biagio Rossetti. Il piano urbanistico, voluto e iniziato da Ercole I d'Este, aveva come obiettivo la riqualificazione della precedente struttura medievale, fatta di stradine strette, tortuose, spontanee e quasi priva di piazze, con una città moderna, costituita di ampliamenti ed estensioni.

Si trattava di una visione umanistica, ispirata a quel modello di "città filosofica" che Plotino descrisse nelle *Enneadi*, dedicandola a Platone, e che avrebbe denominato *Platonopoli*. La grande novità della nuova trama urbana di Ferrara fu che, oltre al rinforzo del sistema difensivo, la città potesse trovare una nuova espansione dopo l'assedio da parte della Repubblica di Venezia, e ritornare a crescere e prosperare, **inglobando la periferia in una nuova concezione di espansione urbana**. Biagio Rossetti, architetto e urbanista degli Estensi, autore del disegno, progettò prolungamenti viari per la città, partendo proprio dal centro strutturato sulle vecchie direttrici e tracciando così una griglia ortogonale di memoria romana, che pur rispettando le impronte del modello a *Castrum* di Vitruvio, portasse a un risultato di respiro più moderno che ne consentisse l'espansione.

Nel progetto rossettiano la città doveva poter

dialogare con la campagna attraverso spazi verdi, giardini, frutteti, orti, parchi ma anche piccoli spazi agresti, con l'intento di integrare il tessuto sociale del centro signorile con quella dei sudditi, del ceto che lavorava la campagna. Fu così che iniziò a essere rivalutata la vocazione del giardino botanico nella città, idea innovativa che poi nell'Ottocento fu ancor più potenziata ed estesa nella campagna, e che riprese, grazie a questa valorizzazione, a essere fortemente produttiva, su quel modello neoplatonico di **osmosi natura-cultura** che sarebbe stato apprezzato da Plotino, rigidamente vegetariano.

La piantumazione di mele fu una delle colture più pregiate di queste aree e ancora oggi il Melo Durello di Ferrara (*Malus domestica Borkh*), una varietà di mela autoctona dell'Emilia Romagna dalla raccolta tardiva e dalla colorazione verde pallido con piccole striature rossastre, è quella che rientra a pieno titolo come mela storica di Ferrara, da cui il suo dolce tipico, la deliziosa torta di mele. Se è vero che ogni cibo ha una storia, una tradizione, una origine nel mito, nella fiaba o nella leggenda, nell'arte, nella musica o nella letteratura, anche la torta di mele, dolce tipico di Ferrara, possiamo dire abbia un'origine eroica, così strettamente connessa all'architettura o meglio all'urbanistica rinascimentale.

Ferrara divenne così per tutti la prima città moderna d'Europa e la torta di mele fu il suo goloso "marchio", la sigla storica e leggendaria dell'integrazione filosofica fra centro e periferia, l'espressione dell'*Addizione Erculeale* e della sua innovazione urbanistica all'avanguardia.

La straordinaria ideazione di Le Corbusier.

Ecologia e bellezza sono attualmente all'apice delle più avanzate ricerche in campo tecnologico, urbanistico e architettonico. Tra i primi a occuparsi di equilibrio tra idea e tecnologie, qualità della vita e spazio sociale ci fu Le Corbusier che nel 1951, con un progetto urbanistico d'avanguardia, ideò la città di Chandigarh, capitale del Punjab, nel nord dell'India. Cemento a vista, valorizzazione dell'ombra e della ventilazione naturale proveniente dalle pendici della catena subhimalayana dei monti Siwalik, su cui si adagia il grande organismo urbanistico, sono le caratteristiche essenziali del progetto, utopistico

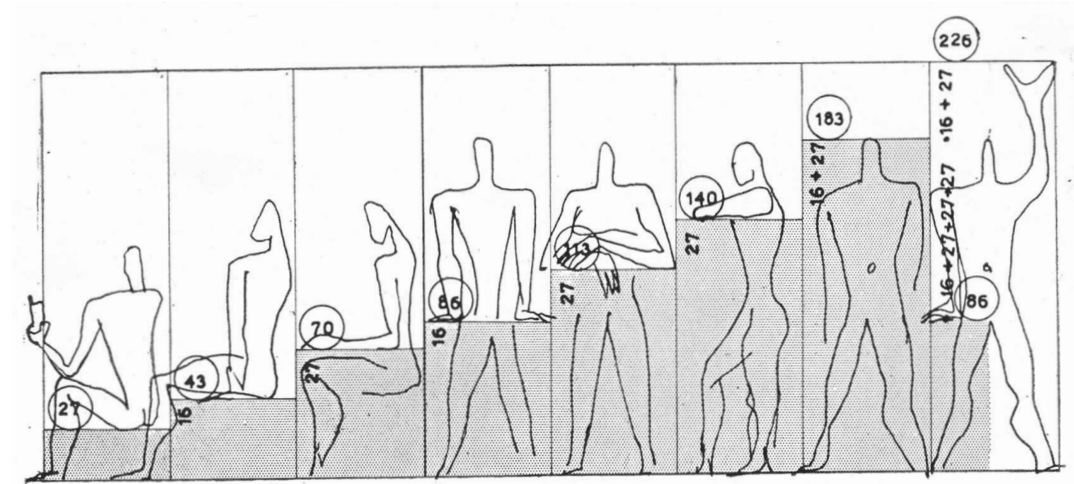


Fig. 3 *Modulor* di Le Corbusier.

quanto razionale, che doveva essere pensato come un gigantesco corpo umano, reale e nel contempo metaforico.

Il **modello concettuale del corpo umano**, caro a Le Corbusier che con l'ideazione del Modulor aveva già anticipato una visione osmotica e proporzionale fra uomo e architettura, esprime in questa realizzazione un vero e proprio “corpo urbanistico”: verso le montagne è orientata la testa del gigante di cemento, il centro nevralgico, il *Capitol complex*, dove hanno sede gli edifici pubblici, il Parlamento, il Segretariato e gli organismi di carattere sociale; il tronco a impostazione rettangolare contiene le unità abitative suddivise in quartieri ortogonali; i polmoni sono le aree verdi; il sistema circolatorio è rappresentato dalla rete stradale, con sezioni separate fra circolazione automobilistica e vie pedonali; le viscere costituiscono le aree assegnate agli insediamenti produttivi che forniscono le energie economiche per la vita sociale.

Il progetto per Chandigarh, la “città d'argento” del XX secolo, divenuta il laboratorio architettonico di Le Corbusier per le spiccate caratteristiche di ecocompatibilità, spirito di innovazione ed espressione della sua summa poetica e costruttiva, costituisce una sintesi perfetta di **città ideale**, concetto eccelso che raramente ha avuto esemplari concreti dopo i piani urbanistici realizzati nel Rinascimento e che a sua volta si è costituita modello per il progetto di Brasilia, realizzato da Oscar Niemeyer, uno dei suoi più celebri allievi.

Il principio filosofico, ideativo e costruttivo di Chandigarh doveva essere quello di una interconnessione sostanziale fra centro e periferia in quanto organismi “viventi” in dialogo costante, parti di un tutto gestaltico equilibrato e interattivo.

Andrea Delitio e il Rinascimento di periferia

di Federico Rosa



Fig. 1 *Pala di San Silvestro Papa*, Mutignano.

Non conosciuto, o per lo meno, di semplice rilevanza provinciale e periferica, fu ritenuto per ben quattro secoli, quell'artista delle terre degli Abruzzi, che noi conosciamo oggi con il nome di Andrea Delitio, citato come *Andrea pintore da Leccia*, che ha cambiato l'arte dell'Italia Centro-Meridionale nel 1400. Pittore riscoperto negli ultimi anni, a seguito degli studi (tuttora

in corso) e dei ritrovamenti di documenti negli archivi e opere poi attribuitegli.

«Un pittore raro che quasi non si vede da nessun'altra parte», così Cesare Brandi definì Andrea Delitio. A ben vedere, in effetti, l'arte del Nostro, caratterizzata da una felicità costruttiva e un rigore geometrico-razionale tipicamente di influsso toscano,

non è assimilabile a nessun altro artista esistente in quel periodo nella regione aprutina. Proprio per questo l'artista entra perfettamente nel discorso del binomio Centro/Periferia, in quanto siamo nel contesto del primo Rinascimento, quello di Masaccio, Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Paolo Uccello e Piero della Francesca. L'arte di Delitio, si aggancia maggiormente all'organizzazione dello spazio e alla disposizione dei piani sovrapposti pensati e studiati a Firenze che non in altri luoghi d'Italia.

La prospettiva di Andrea, poliedrica e densa di infrazioni, non è la stessa fiorentina, infatti, poiché non è né costruttiva e né filosofica, ma assume nell'artista il semplice valore di essere una regola, matematicamente rispettata. Stesso discorso va fatto per tutti quegli artisti annoverati ne *Il Rinascimento visto da Sud*, a cura di Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone de Castris e Marta Ragozzino, in cui raccontano le **contaminazioni culturali** e **gli scambi intensissimi lungo le sponde del Mar Mediterraneo, supportando la tesi secondo cui quello fiorentino non è il solo ed unico Rinascimento valido**, seppur, in qualche modo, padre degli altri.

A seguito della collaborazione con Bartolomeo di Tommaso da Foligno (ed altri artisti) nel 1442 a Norcia, Delitio inizia a parlare la lingua stilistica adottata nel trasferimento umbro e a plasmarla secondo la sua cultura nativa. Le prove schiaccianti dell'aggiornamento di Delitio sono presenti nelle opere della maturità. In particolare si evidenzia: la *Pala di San Silvestro Papa* (fig. 1) a Mutignano (dipinta secondo le analisi chimiche effettuate, con l'ausilio di tuorlo d'uovo) e del magistrale *Ciclo di affreschi* (fig. 2) dipinti nel coro della Concattedrale di Santa Maria Assunta di Atri.

Lo storico dell'arte Federico Zeri non avrebbe dubbi, i principi scientifici della prospettiva spaziale individuati in pittura da Filippo Brunelleschi nei suoi rari (e a noi ignoti) dipinti, spesso (come già ipotizzato per i contatti delitieschi) erano diffusi in altri centri dell'Italia da artisti originari di Firenze, contribuendo alla creazione di quei modi che lui ritiene tipici di uno "Pseudo-Rinascimento". Non si tratta però, e lo ribadisco, di mancata istruzione ed educazione dei canoni fiorentini dell'epoca, bensì



Fig. 2 *Ciclo di affreschi*, Santa Maria Assunta di Atri.

di semplici scelte orientate a modi diversi, sebbene delle citazioni riguardanti gli aggiornamenti stilistici si ritrovano nelle opere degli artisti facenti parte di altri Rinascimenti. D'altronde, non sorprende se pensiamo che in alcuni centri come a Foligno (in Umbria), la conoscenza del razionalismo figurativo avvenne

per seconda o terza mano. Sarebbe, quindi, praticamente inutile parlare di prospettiva ragionata o anatomia scientifica, quanto più, forse, converrebbe parlare di una prospettiva intuita e quindi, di quel famoso Pseudo-Rinascimento, al di fuori delle categorie pregnanti e rigide del Rinascimento in *strictu sensu*^{1,2}.

1. Federico Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento* in Storia dell'Arte italiana, II. Dal Medioevo al Novecento, 5. Dal Medioevo al Quattrocento, a cura di Federico Zeri, Einaudi, Torino, 1983.
2. Alessandro Alfieri, *Significati simbolici e dialettica del "punto di fuga" nella prospettiva rinascimentale* in *Via da qui, purché sia lontano. Fuggire per difesa, ricerca, speranza*. Aperture.it - Rivista di cultura, arte e filosofia, no. 27, 2011.

“Scentrature...”

Centro e Periferia nella mappa invisibile del nomadismo Tuareg

di Giulio Calegari



Fig. 1 *Taouardei (Mali)*, località archeologica, 1983. *Fotografia di Giulio Calegari*.

Dal mio balcone vedo la Madonnina. Un punto luminoso, dorato: il centro di Milano. Percepisco la città che si irradia dal suo nucleo come una ragnatela. Cercherei il suo centro anche se avesse tutt'altra forma. Cercherei un perno fisso, insomma. Ragioniamo ormai con una mentalità da sedentari, da popoli agricoltori. È da una decina di migliaia di anni che abbiamo cominciato e, pian piano, ci siamo abituati a questa condizione. La maggior parte della nostra specie necessita di un punto fermo, ombelicale: granaio o campanile, palazzo, monumento o quant'altro possa essere

riferimento dal quale si diparta il nostro spazio. Anche se non sarei così sicuro che, complici le nuove tecnologie, sarà così per molto. Confido in un ritorno alla mente paleolitica! Leroi-Gourhan, nel suo libro *Il gesto e la parola* sintetizza la nostra percezione del mondo in **spazio itinerante** e **spazio radiante**. Nel primo caso, che appartiene alle popolazioni di cacciatori raccoglitori, di cui rimane forse qualche vago riflesso, la conoscenza del mondo si attua prendendo coscienza del territorio percorrendolo. Con lo spazio radiante dei sedentari invece il territorio si acquisisce da fermi, dal centro

del proprio insediamento. Come i cerchi di un sasso gettato nell’acqua

Ma se per i nomadi, in generale, il territorio viene vissuto attraverso lo spostamento, il sedentario ne conoscerà la forma dal suo osservatorio statico e il suo orizzonte sarà il cerchio più lontano alla vista.

Nel primo caso la descrizione del mondo, sia racconto orale o figurativo, magari sonoro, richiamerà incontri con la natura del territorio in un’espressione artistica (pensiamo all’arte delle caverne) da cogliere in movimento, in viaggio, anche solo con lo sguardo. Liberi da vincoli temporali.

Il sedentario invece farà riferimento ad un’osservazione statica del territorio, di andata e ritorno: da una parte sorgerà sempre il sole che tramonterà dal lato opposto, i venti, le luci e le ombre seguiranno percorsi immutati e così via, ad immaginare direzioni dalle quali aspettarsi eventi positivi o nefasti. E ci saranno varchi o porte per accogliere o respingere tutto ciò. Ci saranno periferie.

Immaginiamo come questo spazio delimitato e “crocefisso” al suolo dal sedentario possa dare origini a descrizioni o simboli legati a figure geometriche: cerchi concentrici, inquartati, raggiati, cruciformi e così via, a ribadire quello sguardo ben diverso da quello nomade.

Ho passato mesi, nel corso delle mie spedizioni archeologiche tra il 1983 e il 1990, con le popolazioni tuareg del nord del Mali, nel Sahel, in un territorio difficile ed estremo, con migrazioni di svariate centinaia di chilometri, ricco di riferimenti topografici e simbolici: pascoli stagionali o tracce di vecchi fiumi, rocce, pozzi, antiche tombe o vestigia; punti indispensabili alla comprensione di una mappa mentale che non esclude oasi, o villaggi: centri di mercato o di vita religiosa ai quali accostarsi occasionalmente.

Ho incontrato vecchi alla fine della loro vita sotto tende in accampamenti temporanei, vi ho visto nascere un bimbo. **In quale periferia o centro quegli uomini potranno dire di essere venuti al mondo?**

Eppure, tra questi punti sparsi ho ritrovato una “città invisibile”: Taouardei, dal nome della nobile fanciulla che in tempi mitici, fuggita per amore, aveva abbandonato i suoi effetti personali: borse e cuscini che si trasformarono in enormi massi di granito che caratterizzano il sito. Sul territorio nomadizzano

gruppi tuareg appartenenti alle confederazioni Ioullimiden e Kel Ifoghas. Il complesso che, allo sguardo, suscitava già di per sé l’immagine di una città geologica, spiccava come luogo evidente nel grande vuoto circostante. Anche il mitico gigante Amamellen era qui nominato, a ribadire leggende legate all’antica territorializzazione paleo-berbera.

Regola dei nomadi è quella di possedere cose utili, trasportabili, belle. Una bellezza riposta anche in ogni gesto: quello di pregare o di attingere acqua. Come tracce presenti ed evidenti che ne richiamano di assenti, invisibili. Mi sono così accorto che **di Taouardei era possibile tracciare una vera e propria mappa. Una città a me invisibile che compariva quando, nei loro percorsi stagionali, i nomadi venivano ad accamparsi alcuni chilometri attorno e, in quel labirinto di pietra, scorgevano e deponevano la loro idea di città**, ancorandosi a riferimenti topografici che via via sono andato scorgendo. Deponevano questa bellezza come un tappeto trasportato da lontano, in mancanza del quale, per pregare, può bastare uno spazio delimitato da quattro pietre. Ed è già architettura!

Percorriamo dunque di gran fretta, perché abbiamo poco tempo, questo luogo dove centro e periferia convivono nei suoi punti salienti. Innanzitutto i pozzi, che rappresentano la più evidente ragione pratica per frequentare il luogo. Attorno, in piccole aree, si concentrano animali e uomini impegnati nelle loro attività legate all’acqua.

E poi anfratti e ripari tra le rocce utilizzati come ricoveri-ripostigli dove conservare manufatti ed attrezzi (carrucole, cordami, paletti, grandi catini, o preziose lastre di sale) scomode da portarsi sempre appresso. Intorno al 1986 furono aggiunti quattro semplici edifici di terra.

Una topografia funzionale pare decisamente intuita nell’architettura geologica del posto, tra le sponde di uno *uadi* e le grandi rocce, segnate da numerose incisioni rupestri, quasi indicazioni stradali, che ribadiscono la presenza degli antenati. Vengono così a crearsi veri e propri ambienti e percorsi, piazze e strade: per spostarsi con gli animali o radunarli, passeggiare, far mercato o appartarsi a fare quattro chiacchiere, bevendo un tè. Nessuno però si ferma al tramonto, un timore reverenziale spinge ad accamparsi lontano. In periferia?

Il legame con gli antenati è poi ribadito da numerose



Fig. 2 *Taouardei (Mali)*, Spazi nel complesso roccioso adibiti dai tuareg come percorsi o luoghi di incontro, 1990. *Fotografia di* Giulio Calegari.

tombe (islamiche antiche) forse di personaggi importanti o di santi. Isolate, hanno forma ellittica di pietre accostate. Più modeste, vicine l’una all’altra, altre tombe costituiscono due aree cimiteriali ancora utilizzate. Pare che i Tuareg che nomadizzano questo territorio cerchino di portare a Taouardei i loro morti, anche da località distanti.

Un cerchio di pietre di circa tre metri mi è stato indicato come luogo di preghiera, una Moschea come se ne trovano in ambiente sahariano. Una vera architettura virtuale di cui è tracciata sul terreno solo la pianta. Il corpo dell’edificio è riposto nella mente dei fedeli.

Sulla nostra mappa andrà indicato, a poche centinaia di metri un gruppo di rocce, alte una decina di metri, vicine tra loro e insieme compatte. Sono chiamate “la casa degli antenati”. I dintorni sono ricchi di reperti archeologici. Mi ricordavano un condominio di periferia. Nel cuore del labirinto granitico è invece

presente una grande vasca circolare di oltre due metri di diametro, forse opera dell’uomo, particolare di grande potenza immaginativa, ombelico che scava la sommità di un masso tondeggiante. In essa tracce dei livelli di acque occasionali. Al suo interno incisioni rupestri di semplice fattura.

Mi è stata poi indicata una “pietra che canta”, un litofono. Grande lastra di granito che percossa e strofinata emette suoni potenti. Guardiana di un angolo del complesso roccioso sembra rivolgere la sua voce al grande deserto.

Un ultimo punto tra quelli che posso indicare sulla mappa invisibile di Taouardei è caratterizzato da alcuni cumuli di pietre e legni gettati al culmine di particolari massi, piatti alla sommità, nell’angolo nord-est del grande labirinto. Forse un’antica pratica che lega il lancio di una pietra a spiriti cattivi o ad un desiderio, prima di un viaggio o un’impresa.

Di certo altri punti che non abbiamo colto,

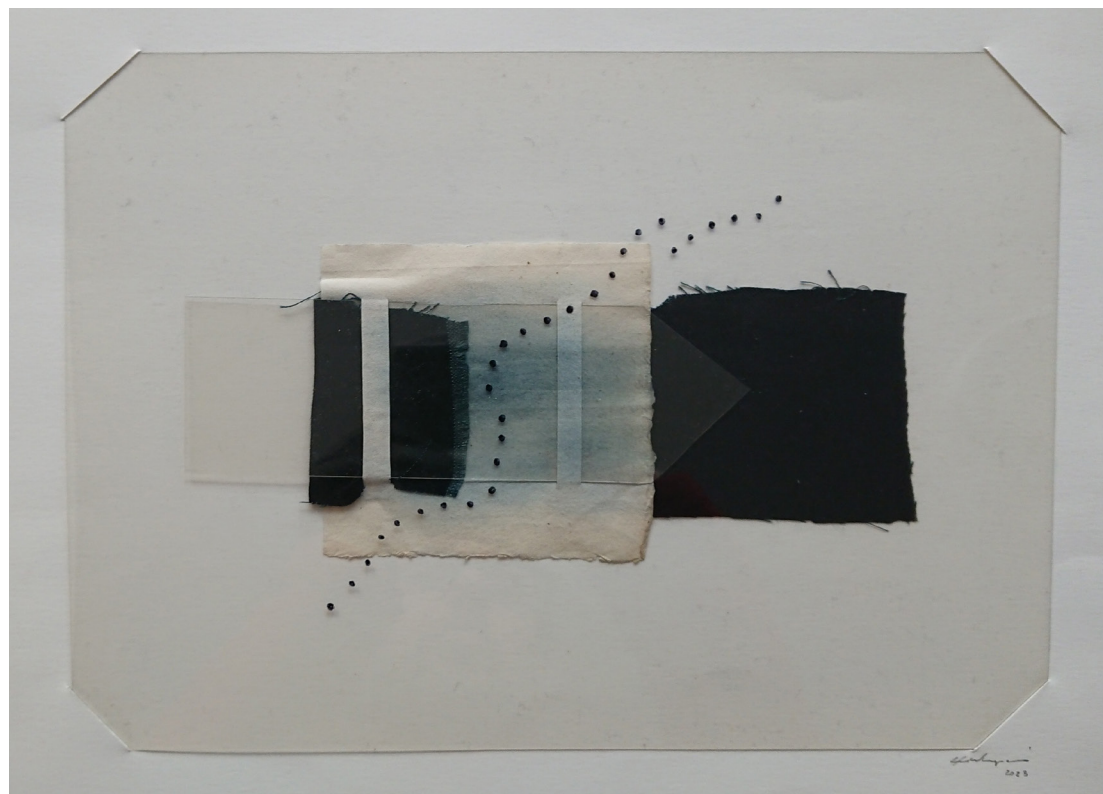


Fig. 3 Giulio Calegari, *Pollicino nel Sahel*, 2022, Percorso punteggiato a pennarello su acetato, striscia di tessuto tuareg tinta con l'indaco, cartoncino.

potrebbero completare la **mappa invisibile** di questo spazio di identità culturale dove centro e periferia si confondono, sorgono e scompaiono con chi sa riconoscerli e nominarli nel corso del viaggio e della sosta.

Nella nostra cultura qualcosa rimane nei miti degli eroi viaggiatori. Nostalgici di nomadismo. Pensiamo a Gilgamesh, ad Ercole o banalmente a Ulisse. Personalmente, perché amo errare, adoro il percorso iniziatico di Pollicino, che si perde lontano dal suo centro e ne ritorna arricchito.

Del resto, oggi, siamo forse contemporaneamente nel centro e nella periferia del mondo. Quasi tutti viandanti.

Dmanisi

Come un centro dei primi ominidi e una città potente fino al XV secolo diventa una periferia della storia, mantenendo sempre un fulcro spirituale

di Renato Sala



Fig. 1 *Dmanisi: Homo Georgicus*, teschio-3, originale e ricostruzione.

Storia del sito archeologico

1 - Il sito di Dmanisi (Patara Dmanisi, Kvemo Kartly region, Georgia, 85 km a sud-ovest di Tbilisi, 1250 m) ospita i resti dei primi 'hominidi' scoperti su suolo eurasiatico. Negli ultimi 40 anni, nel corso degli scavi di una struttura medievale, a poca profondità, in un'area di pochi metri quadrati, sono stati esumati cinque teschi umani e migliaia di strumenti litici datati tra 1.85-1.77 milioni di anni fa. I teschi sono tutti attribuiti, per analogia morfologica, ad una stessa sub-specie di ominidi: 'Homo erectus georgicus' (1.85-1.77 milioni AC) (Fig. 1)

Nella regione, si ritrovano tracce di attività vulcanica

e colate laviche fino all'apparizione di questi primi umani. Il suolo era dunque ed è ancora fertile. Un clima e un ambiente temperati e stabili perdurano nei millenni successivi costituendo un rifugio permanente abitabile anche durante periodi glaciali. Il sito giace su un promontorio elevato e ben difendibile, alla confluenza dei fiumi Mashavera e Pinezauri, che si sviluppa per 500 metri in direzione Nord Est.

La comunità dei primi ominidi di Dmanisi sopravvisse 6000 anni. Avevano residenza semi-stanziale con spostamenti dettati dalle transumanze delle prede animali. Si suppone che fossero dispersi in gruppi di 10-20 persone costituenti di per sé un sistema di piccoli **centri** interattivi, nel contesto di



Fig. 2 Dmanisi: pietre tombali zoomorfiche (koitas) dei Seljuk (1080-1123 DC).
Fotografia di Renato Sala.

un'illimitata **periferia** di paesaggio primevo. Dopo di loro il sito certamente accolse altre sub-specie homo ma, per ora, testimonianze archeologiche di ulteriore presenza umana sono separate da un lungo intervallo temporale.

2 - Qui tracce di umani riappaiono solo nel periodo calcolitico (5000 AC), umani impegnati nei primi passi della costruzione di un paesaggio produttivo e 'industriale', nella ricerca e sfruttamento di uno dei più ricchi distretti metallurgici del Caucaso, inclusivo di giacimenti d'oro, argento, rame, stagno, ferro e ossidiana. L'uso del metallo diviene prominente con l'età del bronzo (cultura Kura-Araxes, 3400 AC) e la struttura spaziale del paesaggio si definisce e complessifica: villaggi e tombe coprono ora il promontorio **centrale** e miniere costellano le sue **periferie**. Una tomba circolare datata al Bronzo finale (VIII secolo AC) accoglie i resti eccezionali di una donna di 35-40 anni giacente supina in posizione di loto, senza corredo funerario. Con l'età del ferro (VII secolo AC) un sistema ben integrato di attività metallurgica si espande dalla regione di Kvemo-Kartly diagonalmente verso Sud Est attraversando tutta

l'Armenia; e culmina durante il basso medioevo (VI-VIII secolo DC) con l'attivazione di un sistema di trasporto carovaniero interregionale che prende il nome di "Camel Road".

3 - A partire dal IX secolo DC, insieme a Samshvilde, Tbilisi e Mtskheta, Dmanisi rappresenta uno dei più importanti insediamenti metallurgici e commerciali di tipo urbano della regione, dotato di fortezza e cattedrale (basilica di Sioni), governato successivamente dal Califfato Arabo e dal regno di Armenia. Nel 1080 la città è per breve tempo conquistata dai Turchi Sejuk che lasciano in situ stupende pietre tombali zoomorfiche (Fig.2); e nel 1123 è liberata da Davide IV di Georgia (David the Builder), il sovrano più importante e di maggior successo della storia della Georgia, che la trasforma in una vera city. Dmanisi diventa allora una città di 13 ettari, multi-etnica e multi-religiosa, dotata di fortezza regale e importanza strategica, con tanto di mura, cattedrale, esteso cimitero, quartieri residenziali, zecca e sistema idraulico. Combinando metallurgia con pastorizia, agricoltura e industria, essa costituisce un **centro** capace di produrre e distribuire articoli

di lusso (metalli, vetri, tappeti, tessuti), ceramiche, cuoio, alimenti e vino e promuovere lo sviluppo di un'estesa **periferia**.

Con la fine del XV secolo, devastata da Tamerlano e dai Turcomanni, Dmanisi non è più menzionata come città ma come fortezza associata ad un villaggio. Il castello continua ad essere abitato fino alla fine del XVIII secolo. La cattedrale ortodossa di Sioni (o della Santa Vergine), nonostante la decadenza della città, sopravvive come sede episcopale fino al 1750 e viene poi reintegrata nel 2003, circondata da altre piccole chiese, mausolei e dai cimiteri cristiano (Georgiano e Armeno) e islamico. La piccola chiesa di Santa Marina, con singola navata longitudinale affrescata da figure annerite dalle candele e dal tempo, è dedicata al culto di una santa monaca paleocristiana; quella di San Tevdore, locata nel cimitero, è associata a riti di sepoltura cristiana e commemorazione dei morti.

4 - Nell'aprile 2023 ho incontrato l'ultimo abitante di Dmanisi. È un monaco ortodosso, ordinato sei anni fa ma abbastanza anziano da presagire che da qui non si sposterà più. Il suo nome è padre Makari.

Si prende cura dei monumenti religiosi e produce il miglior miele del mondo e un ottimo vino. In quanto solitario, è rimasto l'unico **centro** vivente del sito e, come i suoi antenati paleolitici, si sente immerso in una **periferia** esteriore di dimensione planetaria.

Topologia della relazione spaziale centro-periferia

I concetti di centro e periferia sono metafore spaziali molto significative, generalmente usate per designare la relazione tra un centro metropolitano avanzato e una periferia meno sviluppata. Tale definizione ben si applica ai quattro casi sopraelencati, ove i due concetti si riferiscono a schemi abitativi umani concreti e per centro si intende il polo a più alta concentrazione di persone, attività e comando.

Ma, fuori metafora, potremmo usare un linguaggio topologico più formalizzato e preciso, prendendo in considerazione uno spazio astratto discreto disomogeneo bipartito in due poli rispettivamente dotati da alti e bassi gradienti di densità nodulare. In tal caso la forza semantica dei due concetti si allarga fino a descrivere casi di bipartizione e



Fig. 3 Padre Makari apre la porta della chiesa di Santa Marina.
Fotografia di Renato Sala.

bipolarizzazione in spazi di varia natura (geologica, biologica, ecologica, etc.), perfino psicologica, mentale, spirituale, oppure totalmente artificiale e virtuale (pittorica, matematica). Il modello può essere complessificato considerando, in entrambi i poli, variazioni temporali di densità tali da descrivere cicli di crescita, pienezza e diminuzione, fino a livelli estremi prossimi all'estinzione della bipartizione stessa. In tal modo può essere ricostruita la dinamica di passaggio tra i quattro casi elencati, dall'azione collettiva di un gruppo espansivo di protagonisti alla sua riduzione alla presenza di un solo individuo. A questo punto, nella persona isolata, nel silenzio di una solitudine indisturbata dal vociferare delle interazioni sociali, la bipartizione dello spazio in esterno e interno si intensifica e l'interiorità si esalta, portando a coscienza gli aggregati fisici e mentali dell'ego, la loro impermanenza e la loro mortalità. Finalmente, in questo spazio interno dove la persona si trova



Fig. 4 Affresco della cattedrale di Sioni.
Fotografia di Renato Sala.

faccia a faccia non con oggetti materiali ma con le sue concezioni mentali, la relazione centro-periferia si inverte. La persona va in periferia e la visione al centro: un centro soverchiante e implosivo che assorbe la periferia fino alla sua totale estinzione, con il conseguente annullamento della dicotomia stessa. Tale caso è esemplificato da quanto segue.

La morte come irreversibile interiorizzazione teleonomica delle relazioni spaziali

Padre Makari mi ha aperto le porte della chiesa di Santa Marina e della cattedrale di Sioni (Fig. 3) e da qui mi ha introdotto nella sua navata a tre campate affrescata da impressionanti figure annerite dalle candele e dal tempo (Fig. 4). Tra le varie immagini, mi ha indicato l'icona che disegna la via ottimale dei morenti e che di Makari ispira il sentiero spirituale. Di botto lo spazio ha mutato la sua natura, passando

da spazio paesaggistico esterno in spazio interno, mentale e spirituale. All'interno la bipolarità spaziale si è mantenuta ma invertendosi, e, sia padre Makari che il sottoscritto, da centri contemplanti siamo stati trasformati in periferie ancora viventi di un centro spirituale prepotente, composto di morti.

L'icona rappresenta Maria dormiente e poi assunta in cielo, circondata da santi, luci e lettere sacre. Su tre piani: nel primo piano la Santa Vergine è ritratta giacente come morta, ma aureolata e circondata da alcuni discepoli addolorati; nel secondo piano essa è rappresentata vivente e bambina nelle braccia di Gesù; nel terzo piano di sfondo appaiono lettere sacre su un cielo d'oro (Fig. 5). In Iberia-Georgia, la Vergine Maria (*Mariam*) è una santa di primaria importanza, assegnata da Dio alla divulgazione

del cristianesimo nella regione. Ciò si accorda con la leggenda del trasporto angelico della sua casa natale e con il fatto che le prime protagoniste dell'attività di conversione cristiana furono soprattutto donne



Fig. 5 Dmanisi: Icona della dormizione e assunzione di Maria, cattedrale di Sioni.
Fotografia di Renato Sala.

(Santa Nino, 296-338 AD). *Mariamoba* è il nome di una delle più importanti festività della Georgia, festa della dormizione e assunzione di Maria, e cade il 28 agosto. La contemplazione dell'icona ci inserisce in uno spazio interno, mentale, che propone un viaggio spirituale attraverso la morte. Gravitiemo con le immagini dalla nostra periferia materiale verso uno stato disincarnato di morte parziale e, di qui, verso un compimento assoluto. Padre Makari ha forse ragione: oltre la morte si dà ancora spazio, ma fatto di coscienza, di una sola via, senza strade e direzioni alternative. Nel morire, la nostra condizione, più che mai **periferica**, non può che ridimensionarsi e gravitare unidirezionalmente verso il **centro** assoluto. Infatti un

viaggio simile è descritto in molte religioni e, in forma altamente complessa, nell'insegnamento (*dharm*) del Buddha. La meditazione-preghiera in vita è la luce bianca del sentiero, ove luci-immagini e suoni-lettere sono guide, rispettivamente equivalenti a *yantra* e *mantra*; la morte (la nostra morte, la morte di Maria) è decomposizione degli aggregati materiali grossolani ma persistenza di un corpo eterico; il processo del morire e il viaggio ulteriore della morte (*bardo*) sono trasferta dell'io nel cuore di Amitabha (Buddha della compassione, o, per i cristiani, Gesù); oppure, più direttamente, sono diluizione finale nella luce sfolgorante della verità (sfondo dorato dell'icona).

Il Mandala.

Viaggio dalla periferia al centro e ritorno

di Andrea Balzola

Mandala è un termine sanscrito che significa “cerchio” (che “circonda un centro”). Nella tradizione tantrica induista e nel buddhismo tibetano è un elemento fondamentale delle cerimonie rituali e delle pratiche di meditazione. È nello stesso tempo simbolo e strumento della trasformazione spirituale dell’individuo¹.

Può essere disegnato, dipinto, realizzato con sabbie colorate, o tridimensionale, modellato o costruito. Di forma prevalentemente circolare, può essere anche quadrato. Ha un duplice significato, esteriore ed interiore. A livello esteriore è un “cosmogramma”, cioè una rappresentazione simbolica dell’universo spazio-temporale e del suo processo di creazione; a livello interiore è uno “psicogramma”, cioè un’immagine mentale che guida l’essere verso il proprio centro, ricomponendo simbolicamente la pluralità frammentata della psiche in un’unità originaria. Jung

ne parla come di uno strumento simbolico d’individuazione del centro di se stessi, di messa in ordine del caos interiore, partendo dalle periferie scomposte e sconnesse dell’Io. Il vero Mandala è comunque quello creato nella propria mente. Ma il Mandala non appartiene soltanto alla tradizione spirituale orientale, è un archetipo universale, ricorrente nelle rappresentazioni simboliche e cosmogoniche di tutte le civiltà, dal cristianesimo medievale (il labirinto sacro e il rosone delle cattedrali) e dall’alchimia occidentale (il cerchio con al centro l’androgino) agli indigeni americani e agli aborigeni australiani, dagli antichi egizi agli assiro-babilonesi, e ancora oggi si manifesta nei sogni individuali o nei disegni spontanei di soggetti appartenenti a culture diverse². La spiegazione di questa universalità è probabilmente legata alle stesse caratteristiche della struttura mandalica: idealmente un Mandala si sviluppa da un punto centrale

verso i quattro punti cardinali, simmetrici fra loro, mediante alcuni cerchi concentrici. Si possono così riconoscere forme mandaliche microscopiche in un cristallo di neve, nelle sezioni dei nervi o nelle molecole di metalli come l’oro, oppure forme mandaliche macroscopiche in certe galassie o nebulose. Nella tradizione yogica indiana il corpo umano stesso può essere concepito come un Mandala (con la visualizzazione dei chakra, dei canali psichici sottili e delle correnti interne di energia). Anche facendo un gesto semplice come gettare un sasso nell’acqua si crea un effimero “mandala”, o, con un procedimento assai più complesso e insieme casuale, i matematici pionieri dei frattali hanno fatto elaborare questi ultimi dal computer, rimanendo meravigliati dalle forme “mandaliche” generate dalla macchina. Nella tradizione buddhista tibetana, che ha elaborato la maggior varietà e complessità, i Mandala rappresentano una



Fig.1 *Mandala di Kalachakra.*

“dimora pura e sacra”, hanno forme e colori diversi, secondo il rituale o il tipo di meditazione. La loro raffigurazione ha comunque alcune costanti, innanzi tutto l’orientamento: durante la meditazione che visualizza mentalmente il Mandala, l’est, sempre concepito di fronte al meditante, è rappresentato in basso, il sud a sinistra, l’ovest in alto e il nord a destra. Le porte sui lati del quadrato corrispondono ai quattro punti cardinali e ai quattro elementi che compongono ogni forma vivente: l’est è associato

all’aria, il sud al fuoco, l’ovest alla terra, il nord all’acqua, il centro allo spazio. Nel caso del *Mandala di Kalachakra*, gli stessi elementi, sotto forma di cerchi concentrici (rappresentati con fiamme, nuvole, petali di loto, etc.) circondano e proteggono un giardino circolare all’interno del quale è inscritto un perimetro quadrato di mura, anch’esso con quattro porte che corrispondono ai punti cardinali. All’interno delle mura un altro quadrato è diviso da due diagonali in quattro triangoli, ove possono essere

raffigurati: la montagna sacra (il monte Meru, *axis mundi*); o un *dorje* (*vajra* in sanscrito), simbolo maschile del fulmine che distrugge le diverse forme di ignoranza e le emozioni negative; o il Buddha (che si riferisce alla figura storica e simboleggia la condizione di risveglio e illuminazione spirituale), in una delle sue molteplici manifestazioni; o un *ydram maschile o femminile* (figura simbolica divinizzata che rappresenta una specifica qualità della mente), eventualmente in unione con un/una compagno/a.

1. Cfr. G.Tucci, *Teoria e pratica del Mandala*, Ubaldini, Roma 1969.

2. Cfr. C.G.Jung, *Psicologia e alchimia*, Boringhieri, Torino 1981.

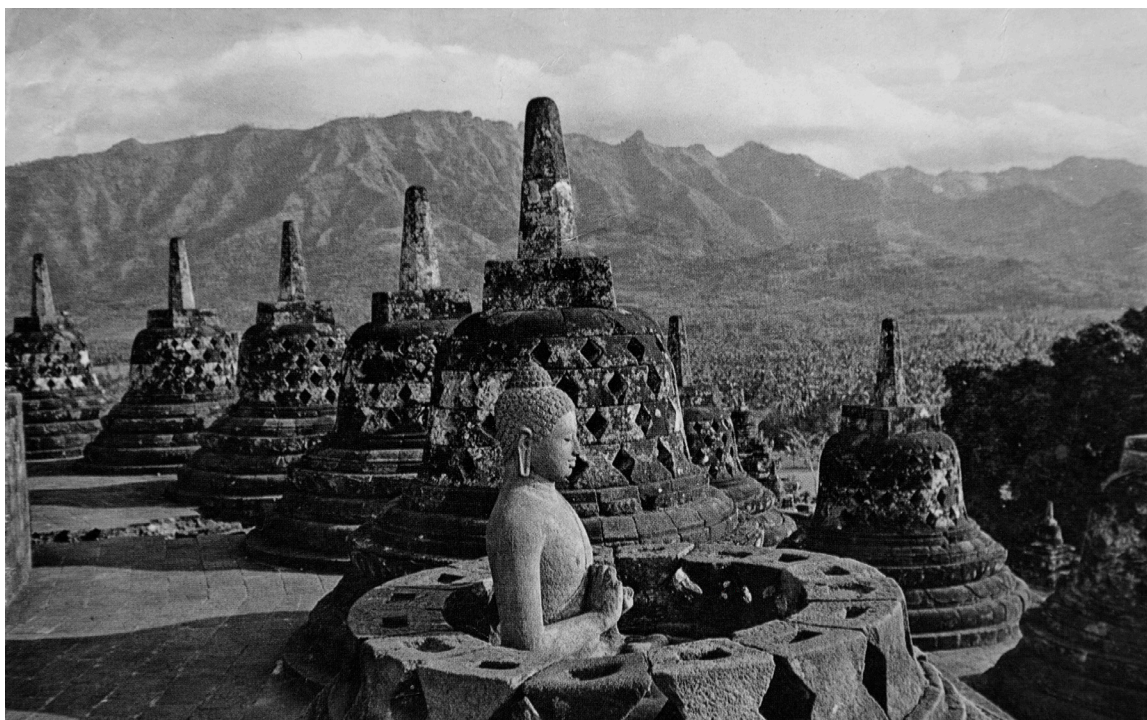


Fig. 2 *Mandala tridimensionale di Borobudur, Giava. Fotografia di Andrea Balzola.*

Il Mandala può essere realizzato con polveri colorate, in funzione di una precisa cerimonia (vedi il *Kalachakra*³) al termine della quale viene dissolto e le sue polveri disperse in un fiume, a significare l'impermanenza degli esseri e di tutte le cose. Oppure può essere realizzato in forma tridimensionale e piramidale (il più grande mai realizzato, in pietra, è il celebre tempio *Borobudur* sull'isola di Giava). In questo caso il rituale prescrive la sua circoambulazione in senso

orario e ascensionale. Percorrere un Mandala, con la mente e/o con il corpo, equivale metaforicamente a un viaggio dalla caotica e disgregata molteplicità delle periferie dell'essere a un centro dinamico, che integra le parti e si apre a una trasformazione evolutiva, dove non c'è più distinzione fra soggetto e oggetto, dentro e fuori, pieno e vuoto, uno e molteplice, centro e periferia: "la natura della mente è la gioia dello spazio".

3. Cfr il film documentario *Kalachakra. La ruota del tempo*, regia di Werner Herzog, 2003.

Il sacro tra centro e periferia

di Maria Sara Cirifino

“Quando abitiamo un luogo siamo consapevoli del fatto che ci sono dei padroni nel territorio, che però non siamo noi.

Noi siamo gli affittuari”

Gino V. Praticante Dzoghchen

Durante l'estate del 2021 mi trovavo ad Arcidosso per lavorare alla tesi, una ricerca sul campo, che segnava la conclusione della mia laurea magistrale in Scienze Antropologiche ed Etnologiche. Avevo scelto di studiare alcuni aspetti dello Dzogchen, corrente del Buddismo Tibetano e della sua Comunità che dal 1981 ha in Italia, più precisamente ad Arcidosso, una sua sede, Merigar West, alle pendici del Monte Amiata.

Nello studio che via via portavo avanti, ciò che più mi affascinava era la consapevolezza e il rispetto che il praticante buddhista ha dell'ambiente in cui vive e, ancora di più, del rapporto che instaura non solo con lo spazio, ma anche con tutti i suoi abitanti, esseri umani, esseri non-umani, entità divine, spiritiche, animalesche, visibili e non visibili. Alcuni, secondo l'Insegnamento, i veri Signori del territorio.

Centro della Comunità Dzoghchen a Merigar West è il Gönpa, il Tempio della Grande Contemplazione. Il termine tibetano Gönpa indica un luogo ritirato, silenzioso, un luogo antico, sacro, carico di simbolismi. Solitamente circondato da un monastero o da un accampamento, può ergersi in luoghi sperduti e periferici. Il Gönpa riesce ad essere nella sua essenza, allo stesso tempo, centro e periferia.

Per comprendere la funzione centrale del Tempio per la Comunità Dzoghchen e il particolare rapporto con il territorio e i suoi abitanti è stata fondamentale la lettura antropologica di alcuni concetti fondamentali, come spazio, ambiente e centro rituale.

Nell'opera *Centri, ritualità, potere. Significati*

antropologici dello spazio (1989) Ugo Fabietti, Francesco Remotti e Pietro Scarduelli, gli autori, si interrogano sul significato che i concetti di spazio, centro e periferia assumono all'interno di diverse società, focalizzandosi - tra le diverse tipologie di centro - sul centro rituale, con il supporto di diversi casi etnografici. Secondo tali studi il centro di una società o di un gruppo può essere un punto del territorio definito da un elemento naturale o riposizionato dagli umani nell'ambiente, o ancora una struttura architettonica semplice o complessa. Senza intrappolare il concetto di spazio in definizioni rigide, gli studi etnografici aiutano a comprendere l'importanza dei centri rituali anche per la loro funzione di aggregazione e di "ancoraggio" al territorio.

Nel Gönpa, ad esempio, si svolgono le pratiche spirituali legate al rito e le attività sociali, ma anche corsi, conferenze e seminari. In tale luogo, costruito ed utilizzato dagli esseri umani, non si avverte la separazione tra il centro della Comunità e i suoi luoghi più periferici; come non si avverte la distinzione tra le diverse tipologie di abitanti del territorio, dal momento che per le sue funzioni e per le modalità con cui è stato realizzato, si pone in una condizione di rispetto e di dialogo con l'ambiente circostante e con le entità extra-umane che lo abitano.

In accordo ai criteri del Satche, la geomanzia tibetana, il Tempio, decorato secondo gli stili tradizionali dell'arte tibetana, è di base ottagonale ed è costruito in legno, vetro e rame, materiali naturali che si integrano in modo armonioso nel territorio. L'utilizzo



Interno del Gönpa, luglio 2021. Fotografia di Maria Sara Cirifino.

del vetro consente di mantenere una continuità tra l'esterno e l'interno del Gönpa, tra il centro e la sua periferia, permettendo il coinvolgimento ed evitando qualsiasi separazione. Alcuni mantra iscritti sui portali hanno la funzione di purificare gli esseri che entrano nel Tempio.

Un mantra, in particolare, attenua le distinzioni e le separazioni legate alle provenienze, alle identità, alle categorie:

“Grazie a queste sillabe, tutti coloro che vedono questo sacro luogo supremo, siano essi umani

o non umani, e persino uccelli e uccellini, ottengono il seme della liberazione totale dall'esistenza condizionata, garantendosi una buona connessione [con l'insegnamento] e la prospettiva della fine del samsāra”.

Durante una delle cerimonie buddhiste, la Gana Pūjā svoltasi all'interno del Gönpa, ho potuto osservare con particolare evidenza, la volontà di unione dell'esterno con l'interno, del centro con la periferia, fra le diverse entità umane e non umane.

Per i praticanti le offerte di

cibo e bevande erano disposte all'interno del Gönpa esattamente come erano poste all'esterno, si potrebbe dire fuori dal centro rituale.

Chiara l'intenzione di voler instaurare un dialogo particolarmente intenso fra esseri umani e non umani, visibili e invisibili, creando una connessione e un legame che non intende, per sua natura, porre ostacoli fra centro e periferia disegnando confini fra i mondi.

Bibliografia

Fabietti U., Remotti F., Scarduelli P., *Centri, ritualità, potere. Significati antropologici dello spazio*, Il Mulino, Bologna 1989.

Namkhai N., *Il Tempio della Grande Contemplazione. Il Gönpa di Merigar*, OM, Quarto Inferiore (BO) 2020.

Beer R., *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*, Shambhala Publications, Boston 1999.

Viviamo nelle periferie delle nostre anime

di Alessia Cappuccelli

Illustrazioni di Onofrio Catacchio

Il concetto di *periferia* non si riduce solo all'aspetto meramente spaziale di un luogo urbanizzato. La periferia non è solo quell'area tipicamente degradata e malfamata, dove alcune fasce della popolazione si affollano per trascorrere un'esistenza marginale e spesso disagiata.

È possibile vivere in periferia anche quando si possiede un appartamento nel cuore pulsante di una metropoli, o quando si investono tutti i propri risparmi per raggiungere uno status economico che possa definirsi *agiato*.

La periferia più degradata, quella più squallida e tetra, non è infatti quella urbana, bensì quel liminare e pallido spazio interiore, quel confine spirituale ai margini della nostra coscienza che, attivamente o inconsciamente, scegliamo di abitare ogni giorno, vuoi perché più accessibile, vuoi perché privo di responsabilità.

Troppo spesso, nella nostra società materialista, dimentichiamo però che l'unico ambiente nel quale dobbiamo dimorare per il resto della nostra esistenza non è affatto un luogo concreto, bensì il nostro spazio interiore: il nostro corpo, la nostra anima, il luogo intangibile dentro di noi che, dall'alba dei tempi, ci domandiamo se esista o

meno. Trascorriamo così tanto tempo al di fuori, nell'ambiente esterno, da dimenticarci addirittura di scoprire, ammirare, abbellire e riordinare la nostra casa interiore. È dunque sotto questo punto di vista, quello spirituale, che la nostra esistenza si riduce a una vita in periferia, trascorsa ai confini della nostra anima, ai margini della nostra coscienza. Quotidianamente proiettiamo all'esterno il nostro ego smisurato, alla costante ricerca

di approvazione, affetti stabili, oggetti in grado di soddisfare i nostri bisogni. Ci dedichiamo così smodatamente alle questioni estrinseche da scordarci addirittura di spolverare la nostra mente, di aprire le finestre del nostro ego, per permettergli di cambiare aria.

Ignari e indifferenti, viviamo nell'angusto ingresso della nostra *casa mentale*, senza mai concederci di esplorare le stanze limitrofe, senza mai permetterci di raggiungere il centro delle nostre



Fig. 1 Illustrazione di Onofrio Catacchio.

anime, le sale da pranzo imbandite a festa, che mai scopriremo.

Abbiamo perso la consapevolezza di noi stessi, l'amore per il nostro Io interiore, l'affetto premuroso per il corpo che abitiamo.

Ma, nonostante l'indifferenza, non è mai troppo tardi per riavvicinarci e riallacciare il rapporto incrinato con il nostro centro. Seppure ignorati e trascurati da una vita, **possiamo ancora trovare la via per superare il silenzio degradato della nostra anima periferica e raggiungerne il fulcro.**

Possiamo sempre intraprendere questo percorso, a qualunque età ne iniziamo a percepire il bisogno. È sufficiente svegliarsi una mattina e scegliere di iniziare: iniziare ad amarci, iniziare a essere consapevoli delle nostre azioni e movimenti, iniziare a meditare.

Meditare è tutt'altro che complicato e, diversamente da quanto si pensi, prima dell'avvento dei cellulari, lo facevamo già con costanza. Meditare, come sostiene il Maestro zen Tetsugen Serra, è vivere nel *qui e ora*, è agire nel mondo con la consapevolezza del proprio Io ed esercitarla a pieno. La pratica seduta e silenziosa, quella con le gambe incrociate e la schiena ritta, è infatti solo una delle tante meditazioni che dovrebbero accompagnarci durante il giorno: preparare la colazione, affettare

una mela, camminare per andare a lavoro, stare seduti in metropolitana, sono tutte azioni alle quali potremmo associare una meditazione sveglia, per riuscire a vivere con consapevolezza di ogni piccolo gesto della nostra vita, semplicemente esercitando la presenza su ciò che stiamo facendo in quel preciso momento, senza pensare ai nostri altri impegni, solo vivendo il presente. Per evitare che il vortice dei social

network e delle azioni online ci impedisca di raggiungere il nostro centro e per averne una piena e olistica coscienza, per fuggire dalla tentazione di trascorrere interi anni della nostra vita proiettati all'esterno, alla periferia del nostro spirito, dobbiamo solo meditare e, finalmente, quando impareremo a conoscerci, potremo riappropriarci dell'unica cosa che ha davvero importanza: la nostra anima.

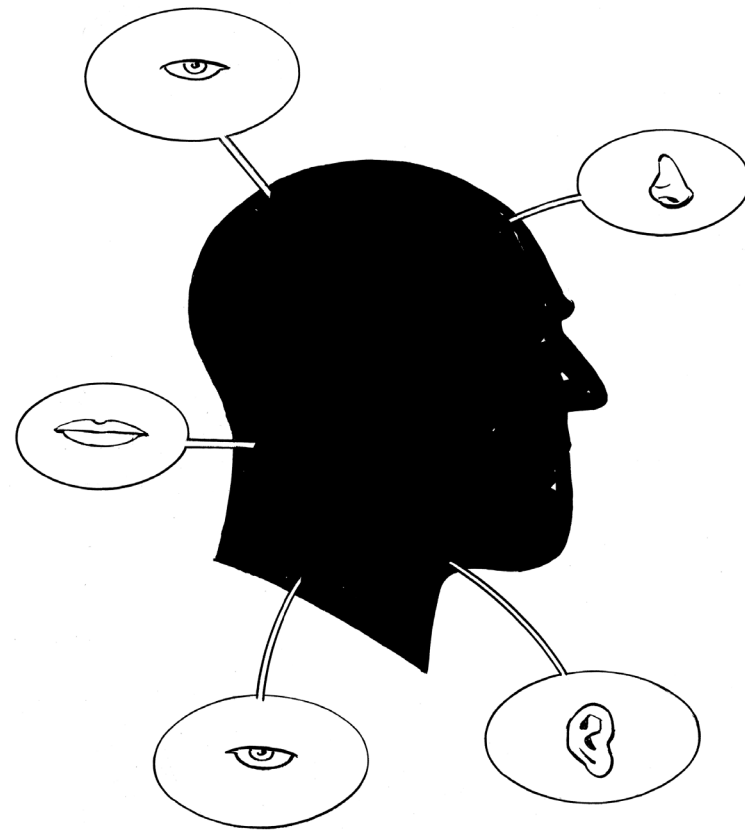


Fig. 2 Illustrazione di Onofrio Catacchio.

Bibliografia

Maestro Tetsugen Serra, *Zen 2.0 La via della felicità*, Cairo Editore, Milano 2014.

Maestro Tetsugen Serra, *Zen 3.0 La via della meditazione*, Cairo Editore, Milano 2016.

Nido o groviglio

Lo sguardo può modificare ciò che vediamo?

di Chiara Casorati

Il centro e la periferia dell'attenzione sono differenti nella visione educativa dell'adulto e nell'esperienza creativa del bambino?

Guardavo le foto di un asilo (età dei bambini 0-3) gestito da Ilenia Schioppetti.

Fra gli oggetti sparsi apparentemente senza criterio (fili, barattoli, pezzi di legno, matite, tappi, ecc.) appaiono, sotto i suoi occhi, forme ordinate di cui farò un solo esempio: una fila perfetta di ditalini di pasta, ciascuno con dentro un pezzo di spaghetti, in un fragile ma evidente equilibrio.

Il primo è uno sguardo lontano, periferico, coglie il disordine; il secondo si porta vicino e coglie il centro di diverse ricerche empiriche ed estetiche di umani dagli 0 ai 3 anni. È però frequente incontrare chi pensa ai bambini solo come esecutori: lavoretti di Natale, per la festa del papà, della mamma, Pasqua... Si fa così, si incolla lì, là si mette il giallo e qui il blu. In una scuola materna (età 3-5 anni) in cui tenevo laboratori di argilla, la dirigente mi chiese, dopo pochi incontri, il lavoretto da consegnare ai genitori. Nelle mani di un bambino di quell'età l'argilla è terreno di studio sull'umidità, sull'evaporazione, sull'equilibrio delle forme, sulla solubilità, sul proprio peso che imprime un vuoto, sulle forme curve o dritte, sulla bellezza. Quando si parla di "esperienza creativa" a quest'età si parla, in realtà, di un insieme che comprende la conoscenza, la comprensione e la sperimentazione del mondo.

Interrompere questo flusso di concentrazione per ottenere un prodotto? Vedo che un bambino ha fatto una piccola poltrona: sarebbe perfetta per la soddisfazione della dirigente. Un istante dopo nelle sue mani c'è una palla.

"E la poltrona?" - gli chiedo.

"La palla se l'è mangiata!" - mi dice, fierissimo.

A 3 anni, mi sembra, fare un oggetto d'argilla è una priorità solo per gli adulti, mentre costruire diventa importante più avanti, ma anche questo processo può essere guidato da un adulto che si sostituisce allo studente oppure no.



Chiara Casorati, *Nido o groviglio*, 2022, rametti, argilla, ingobbio rosso.

Un maestro di una classe di Reykjavik (età 8-13 - elementari e medie sono un continuum in Islanda) dà questa consegna: costruire un trono con materiale da recuperare a scuola o fuori, legno o rami o altro. Gli attrezzi sono a disposizione nel laboratorio di falegnameria dove hanno scoperto in autonomia le istruzioni, inventandole e sperimentando.

Lì uno studente sceglie quante ore dedicare a ciascuna



1.



2.



3.



4.



5.

materia (un certo numero minimo è obbligatorio per tutti) per cui, oltre al trono, costruisce (crea!) anche il proprio percorso scolastico, la costruzione della conoscenza di sé; viene sostanzialmente tenuta al **centro del focus didattico la vocazione della persona**. In Italia, mi sembra, dal lavoretto alla classe frontale, lo studente viaggia su corsie etero dirette, per quanto qui siano nate diverse alternative, per esempio Reggio Children, Munari o Maria Montessori il cui pensiero spesso è racchiuso nella frase “ti insegno a fare da solo”.

Certo, quando un bambino fa da solo, può accadere che faccia “male”, cose anche “brutte”, faccia scarabocchi o grovigli che tali rimangono se non cambia l’ottica con cui si osserva. Preferiremmo non averci troppo a che fare con ciò che si permette di essere “brutto”, fuori dal nostro controllo, diverso dal lavoretto col blu al posto giusto.

Un giorno trovo un nido fatto solo di alcuni fili sottili, come segni a matita, scarabocchi, grovigli, come me quando non riesco a districarmi, quando voglio assumere un ordine che in realtà non sono, ma essere nido e groviglio mi sembra una contraddizione troppo dolce per separarmene.

Io e dei bambini di 8 anni, osservando delle foto di nidi, abbiamo scoperto che è un’architettura complessa e loro hanno cercato, fra i frammenti un po’ abbandonati alla periferia del quotidiano, i fili con cui rappresentare i loro grovigli-nidi, la cui forma è emersa dall’ingobbio (colore per argilla) dato a secco con un setaccio su una base di argilla concava. Ho chiesto che cosa avrebbero voluto mettere al centro del loro nido: *la foto dei nonni che non ho mai conosciuto, i miei genitori, il mio cane che è malato, un’amica della mamma che è morta l’anno scorso*.

1. I fili di *Vittoria*, 8 anni. Argilla cotta e ingobbio.
2. I fili di *Clara*, 8 anni. Argilla cotta e ingobbio.
3. I fili di *Giulia*, 8 anni. Argilla cotta e ingobbio.
4. I fili di *Ian*, 7 anni. Argilla cotta e ingobbio.
5. I fili di *Samuele*, 8 anni. Argilla cotta e ingobbio.

Tu non c’entri

di Federica Scalzi

*Fu il Centro.
E con esso il cielo stellato.*

*Poi esplosioni ed **epicentri**,
e capimmo di poter spostare il **baricentro**.*

*Dal sistema tolemaico all’**eliocentrico**,
teste e sangue in nome di esoterici nuovi saperi.*

*Seguì lo studio del **centromero**,
e intuimmo di poter essere o non essere **centrati**.*

*Intervennero gli **accentratori**,
e venimmo deportati in **Centrali**.*

*Qui cui né **circoli** né **centrini**,
per potersi **concentrare**.*

*Ora **egocentrici** da **centropagina**,
con **centravanti** e **beauty center**.*

*Dovremmo essere più **eccentrici**,
e **decentrarci** senza averne timore.*

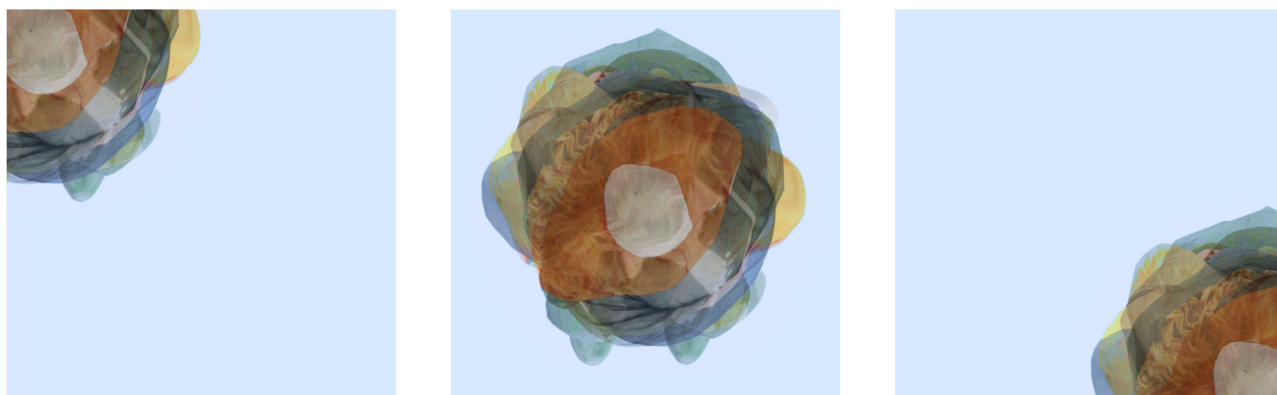
*Perché è della **centralità** della **periferia**
di cui ci dovremmo curare.*

*Ci si vede tutti in **centro**,
e non in quello **commerciale**.*

Se l’evoluzione del mondo si può raccontare con parole derivate e composte di *centro*, si rifletta su quanto altrettanto non sarebbe possibile farlo con il sostantivo *periferia*. Questo sottolinea la costante importanza del concetto

di centralità all’interno dell’intera storia umana. Con *centro* si identificano i punti degni della nostra attenzione, gli oggetti o le persone principali intorno a cui il nostro discorso si sviluppa. Penso altresì che lì ci sia

già troppo rumore. Mi piacerebbe volgere i nostri sguardi un po’ più in là, sperando di sollecitare dubbi e curiosità in grado di spostare il nostro interesse agli estremi, dove si posiziona la profonda conoscenza



Federica Scalzi, *Dalla periferia al centro - Sovrapposizione di differenti persone riprese dall'alto*,
Digital work: Blender, Illustrator e Photoshop.

del sé e dell'altro, in un rapporto di interdipendenza e cura che dovrebbe essere centrale in una comunità. Proprio ai margini, infatti, lì dove *Fantàsia*¹ si scontra con *Realàsia*², ci si avventura nel mondo concreto delle differenze che rappresentano l'unicità del singolo.

Ipotizziamo di immaginare chi, quotidianamente, ci *circonda*³: un bimbo di cinque anni, una zia minuta, un nonno un po' sordo e claudicante, un vicino con disabilità, un amico con una gamba rotta, un'infermiera moldava, un mendicante e una

donna incinta di sette mesi.

Questi individui sono tutti così *straordinariamente* ordinariamente diversi.

Per cosa? Per morfologia, per cultura, per abilità fisiche, per genere, per età, per esigenze.

Ciò nonostante siamo tutti soggetti a leggi e protocolli basati su modelli di riferimento standard. Una simile omologazione sminuisce in maniera implicita le nostre differenze, ignorando i reali bisogni e, nel peggiore dei casi, i nostri diritti. Tutto perché il baricentro delle scelte, nella maggior parte degli ambiti,

è rappresentato dal cosiddetto *uomo medio*. Secondo tale principio dovremmo essere mediamente bianchi, occidentali, alti un metro e settantacinque, con un peso di settanta chili, normodotati, di trentacinque anni e preferibilmente maschi e cisgender. Concorderemo sul fatto che i soggetti presi come esempio non rientrano in questi parametri. Viviamo in una realtà contemporanea immersa nella *datificazione*⁴: dalla personalizzazione delle esperienze alla targetizzazione di nuovi prodotti. Il nostro è un contesto

in cui i dati ci sommergono e sono diventati la vera essenza della strategia della *data-driven*⁵ *economy* e della propaganda politica.

Nonostante siano numeri stupendi capaci di dimostrare una più chiara lettura degli eventi, il vero paradosso di questi dati consiste nel modo in cui sono usati: con considerevole sapienza nella *digital marketing communication* e con assoluta superficialità e manipolazione nella progettazione, sia della *cosa pubblica* che nell'ambito del privato. “Potrebbero essere la chiave per una narrazione della storia diversa” - dice Donata Columbro⁶: grazie alla *data-science* potremmo riconoscere le differenze biologiche e le diversità sociali evitando che queste si traducano in discriminazioni e disuguaglianze. I dati ci potrebbero indicare la strada migliore, a patto che questi esistano o che vengano interpretati correttamente.

Se i dati particolari che sarebbero in grado di rappresentarci con le nostre disuguaglianze mancano, ne conseguono gravi problemi per

la nostra comunità.

A conferma di ciò Linda Laura Sabbadini, Direttrice presso l'Istat⁷, ha definito “economicocentrica” la modalità di raccolta dati degli anni passati sottolineando quanto questi siano stati utilizzati tenendo in considerazione esclusivamente il lato economico dei soggetti produttivi e ignorando tutti gli altri aspetti. Attenzione merita un'ulteriore frase del suo intervento “*Rendere Visibili gli Invisibili*” in un recente Ted Talk: “La statistica è fondamentale per la vita di una democrazia.”

Chi è incapace di riconoscerci come individui reali ignora le vere contraddizioni e complessità della nostra natura umana. Veniamo pertanto socialmente puniti in quanto non conformi all'*uomo medio* e la punizione diventa vitale in molti casi. Non è per cui assurdo sostenere che in *Realàsia* si muore. Fisicamente, intellettualmente e psicologicamente.

*Ci si vede tutti in centro,
quello di salute **mentale**.*

1. *Fantàsia* è il nome del Regno in cui è ambientato il romanzo *La Storia Infinita* di Michael Ende.

Fantàsia nel racconto viene minacciato dal *Nulla*, un'oscura entità che ne distrugge le terre.

2. Nome inventato contrapposto a *Fantàsia* per indicare il “Regno” reale in cui noi lettori viviamo, anch'esso minacciato da entità.

3. *Circondare*, verbo composto da *circum* da cui deriva anche *circonferenza* a sua volta calco della parola greca περιφέρεια, periferia. Fonte: Treccani.

4. *Datificazione* insieme a *Proceduralità* è uno dei paradigmi della moderna società mediale definita in “Plenitudine Digitale” di Jay David Bolter.

5. *Data-driven*, letteralmente “guidato dai dati”, è un processo decisionale basato su informazioni estraibili dai dati.

6. Donata Columbro, giornalista e *data humanizer*. Estratto da “Dati per illuminare il cambiamento”, un intervento del Festival del Fundraising.

7. Attuale direttrice del Dipartimento per lo sviluppo di metodi e tecnologie per la produzione e diffusione dell'informazione statistica presso l'Istat, l'Istituto Nazionale di Statistica.

Io e il mio entourage

di Tatiana Ragusa

Ti capita mai di notare che ti comporti in maniera diversa a seconda del tuo interlocutore o della situazione in cui ti trovi? Perché? Come mai inconsapevolmente ci modelliamo e non sempre siamo noi stessi con gli altri? Eppure si tratta sempre di noi, le stesse persone, con il carattere proprio, le nostre idee, pensieri e principi. Sembra essere un fenomeno automatico, un meccanismo arcaico, siamo tutti in un certo senso, **camaleonti sociali**. Mostrarci per come siamo, in totale trasparenza non è sempre facile. Certe volte abbiamo paura di ciò che stiamo per dire, di attirare l'attenzione, di non essere ciò che gli altri si aspettano da noi o di non essere accettati dalle persone. Altre volte invece non vogliamo far trasparire il nostro stato d'animo, o non vogliamo mostrare le nostre debolezze.

Gli psicologi socio-cognitivi suggeriscono che il modo in cui ci comportiamo sia influenzato sia dalla nostra personalità che dalla situazione in cui ci troviamo. Quando parliamo con persone diverse a prescindere dal contesto, scegliamo ad esempio le parole, variamo il tono e il calore della voce a seconda della persona con cui stiamo parlando. Una possibile spiegazione è che modifichiamo la nostra personalità e i nostri modi per avvicinare le persone con cui stiamo interagendo, per segnalare loro vicinanza o affinità. Un'altra possibilità è che facciamo questo per capire cosa pensano gli altri di noi.

Secondo la *Teoria degli Io* la nostra personalità è composta da Io diversi che, in base alle circostanze, prendono l'iniziativa per garantire la nostra sopravvivenza e renderci meno vulnerabili. Vediamone alcuni: L'*Io controllore* è uno degli Io più importanti, è una specie di protettore che cerca costantemente i pericoli e determina come ci può proteggere da questi. Incorpora le



Fig. 1 Tatiana Ragusa, *Psicologia e complessità dell'essere umano*, immagine creata con l'intelligenza artificiale.

regole genitoriali e sociali, controlla il nostro comportamento e determina se piacerà alla maggior parte delle persone. L'*Io stimolatore*, ci motiva per raggiungere il successo, potrebbe permettere che si formi un *Io perfezionista*. Gli *Io rinnegati*, sono formati da comportamenti che sono stati puniti ogni volta che sono emersi e quindi nascosti nel nostro inconscio.

Passiamo ora al linguaggio o comunicazione non verbale, tramite essa ci scambiamo informazioni, messaggi e segnali andando oltre il linguaggio semantico. Questo tipo di comunicazione è considerato universale perché ogni individuo comunica con l'espressione facciale e i movimenti del corpo, non sempre però è comprensibile da tutte le culture. Questo tipo di comunicazione offre quindi delle informazioni aggiuntive alla semplice comunicazione verbale. Può indicarci lo stato d'animo dell'interlocutore, può enfatizzare le parole dette o, al contrario, può contraddirle. Con la prossemica si



Fig. 2 Tatiana Ragusa, *Messaggi trasmessi tramite il linguaggio del corpo*, immagine creata con l'intelligenza artificiale.

intendono tutti i messaggi che il corpo invia con l'occupazione dello spazio, tenendo conto della distanza che il soggetto tiene col suo interlocutore. **Lo spazio si suddivide in zona intima (da 0 a 45 cm), zona personale (da 45 a 1.2m), zona sociale (da 1.2 a 3.6m) e zona pubblica (oltre i 3 m).** Tramite lo spazio tra i due interlocutori si capisce il tipo di rapporto che hanno o il tipo di rapporto che vogliono instaurare. Seguendo le nostre sensazioni gestiamo il nostro spazio. A seconda del tono della voce, la velocità, il timbro e il volume la comunicazione assume un significato invece di un altro, a prescindere dall'effettivo contenuto verbale. È il linguaggio paraverbale che fa riferimento al modo in cui qualcosa viene detto. La mimica facciale invece riguarda il modo in cui si altera il volto delle persone.

Gli esseri umani lasciano trasparire anche in questo modo il loro pensiero e le loro emozioni, in quanto la mimica facciale è difficile da controllare per via della sua spontaneità.

Dopo aver esplorato i diversi meccanismi e modalità che adottiamo per comunicare in modo non verbale abbiamo compreso che modifichiamo la nostra personalità e i nostri modi per avvicinarci agli altri, per tutelarci o perché vogliamo capire cosa pensano gli altri di noi. Tutto ciò sottolinea la nostra natura complessa e ancora non del tutto scoperta. Come diceva Carl Gustav Jung: "In realtà sarebbe un arduo compito conciliare l'immagine che io ho di me stesso, con quella che altri si fanno di me. Chi ha ragione? E chi è l'individuo reale?"

Bibliografia

Daniel Schacter, Daniel Gilbert, Matthew Nock, Daniel Wegner, *Psicologia generale*, seconda edizione italiana condotta sulla quarta edizione americana a cura di Laura Piccardi, Zanichelli, Bologna 2018.

Anatomia del potere

di Massimiliano Zinnanti

La cantante Björk (1965) in un intervento natalizio del 1988 fa un'eccentrica considerazione sulle interiori di un televisore. Tra le menzogne di un poeta islandese e le verità della scienza sugli elettroni che generano le immagini, la ragazza procede con lo smontare l'apparecchio evidenziando chirurgicamente come i suoi visceri, costellati da valvole e schede, sembrano una città. Anatomia lucente di una metropoli, mosaico di nervi che vanno dai limiti del buio di ciò che ancora non è connesso, ai margini del controllo, sino al sole palpitante del potere.

Il corpo è la misura del cosmo. Nel dare misura, nella volontà di capire, echeggiano le metriche del sistema. Il germe del potere si cela nello sminuzzare l'ignoto sino alla monade, così da poterla governare, isolata dalla sinfonia dell'universo. La gerarchia è innata di ogni sistema umano, ci sarà sempre una testa e ci saranno sempre dei distretti anatomici inferiori, periferiche.

Guardando a un ritratto dopo la prima visione gestaltica sarà inevitabile l'emergere come di frattali, dei quadri nel quadro, focalizzandosi sui dettagli più attraenti per le nostre corde estetiche e per mezzo delle discriminazioni corporee. **Il corpo è periferia della testa, le orecchie del viso, il naso lo è della bocca e la bocca degli occhi e tra loro un duello di asimmetrie ne celebrerà uno sull'altro. Resterà infine l'iride a fare da ultimo perimetro del cratere dove annega tutto, la pupilla.**

Per Georges Bataille (1897-1962) l'uomo è l'unica creatura ad aver fatto sua la direzione verticale, per poi interrompere la sua evoluzione quando stava per sviluppare l'occhio pineale, che si sarebbe aperto sul cranio per fissare, con incandescente adorazione, il sole.

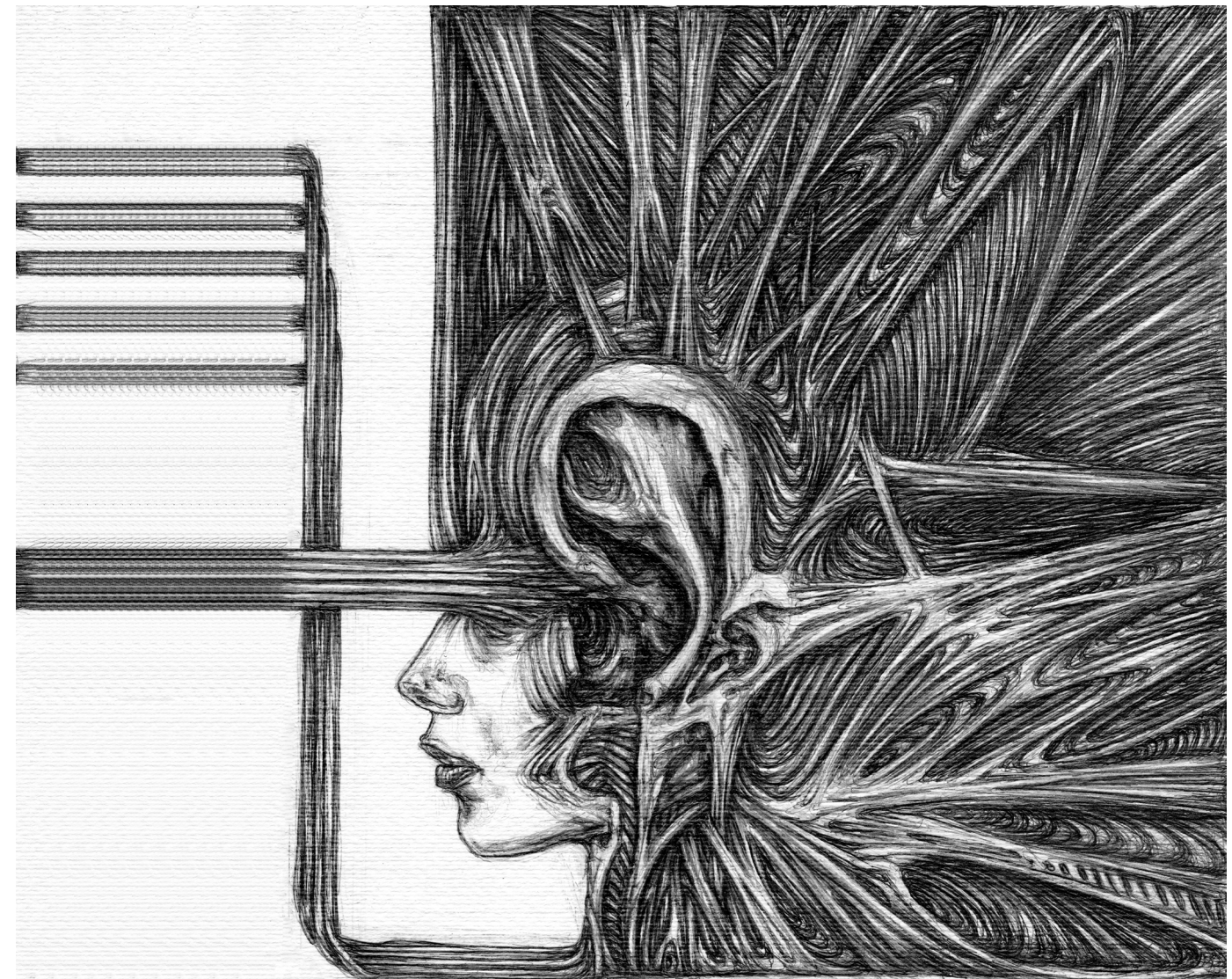
L'erezione umana parallela la verticalità del potere, in un mondo animale di trasformazioni orizzontali bilanciate non come parti ma come un mare armonico. La geometria del potere ama i numeri dispari laddove la parità crea confusione di ruoli, dialogo e equità di controllo. Se c'è una testa tra le teste avremo un pratico tiranno per tarare il potere e schiavizzare le periferie. Ma come il nostro stesso cranio non vuole ammettere, siamo due e mille in uno e in natura si hanno infinite rimostanze verso l'autorità della testa. La parità è libertà reciproca, connessione orizzontale e tutto ciò che invece sale innesca la gravità.

Il *Minotaure* dei surrealisti era il sovrano e vittima del dedalo dell'irrazionalità, ma oggi si ribalta nel desiderio di perdersi, scollegarsi dall'angoscia perpetua di dover espandere il proprio limite. Aneliamo alla labirintite e l'orecchio è emblema della follia e salvezza contro la verticalità. Nella sua foggia, collocazione e funzione si presta alla massima resa solo se ammirato di lato: un buco in testa. Il viso dev'essere voltato per centrare l'orecchio che in quei suoi piccolissimi e inquietanti ingranaggi ossei possiede l'illusione dell'equilibrio.

I vertici dell'assoluto laddove non sono presi sul serio, come dal basso del videoludico, tremano per la vertigine. Si materializzano come grazie a un *reverse-engineering* culturale sul sistema, e pixel dopo pixel Dio stesso si destabilizza e declina in forma. Le ali artificiali di coloro che si sono fatti angeli si stanno bruciando non perché troppo vicine al sole. Il fuoco viene da sotto.

Scriveva Bataille nell'opera il cui stesso titolo è il conubio del centro celeste e la più bassa periferia funzionale del corpo, *L'Ano solare*:

“[...]presto o tardi di là (dal basso) verrà un'eruzione scandalosa nel corso della quale le teste asessuate e nobili dei borghesi saranno mozzate.”



Massimiliano Zinnanti, *Marie* - dettaglio dal Trittico di Wozzeck, 2018.

Bibliografia

Georges Bataille, *L'Ano Solare*, SE, Milano 2017.

Vari, *Minotaure* (rivista di 12 numeri), Skira, Parigi 1933-1939.

La Danza degli ultimi

di Roberto Papini Tivitavi e Kea Tonetti



Fig. 1 *Ātman*, produzione Compagniakha, 2016, fotografia di Sara Meliti.

Nel 1959 il danzatore Tatsumi Hijikata presentò in un festival giapponese *Kinjiki (Colori proibiti)*, basato sulla novella di Yukio Mishima, aveva per argomento l'omosessualità, lo spettacolo venne censurato e Hijikata bandito dal festival. Questo fu l'inizio del *Butoh*: la danza delle tenebre, intesa come oscurità e luogo del mistero, che avviene in un tempo circolare, eterno. Una danza "espressionista" dove il danzatore si fa corpo vuoto per esprimere una condizione interiore. Nata dopo l'orrore della guerra, finita con le due bombe atomiche sganciate dagli americani su Hiroshima e Nagasaki, come arte di protesta che mostrasse temi scomodi e denudasse il danzatore attra-

verso la verità del corpo. Il Giappone del dopoguerra, in una condizione di povertà estrema e dopo secoli di isolamento culturale, era sottoposto ad una influenza occidentale che stava dissolvendo rapidamente le radici e la cultura di un popolo. La reazione degli artisti dell'epoca fu la sperimentazione di rottura del contemporaneo, come i loro omologhi europei e americani, e la ricerca di una identità nella cultura animista della magia naturale, nelle tradizioni teatrali del *Noh* e del *Kabuki*. **La danza Butoh, come arte degli ultimi, rinnegata all'inizio nella sua stessa patria, trovò una casa in Europa, a Parigi e in Francia, ma soprattutto in Germania, a Berlino, città simbolo delle divisioni**



Fig. 2 *Yo Soy Azul*, produzione Compagniakha, 2013, fotografia di Anastasya Stolyarov.

e delle ferite della guerra. **Una terra di nessuno, una periferia del mondo al centro dell'Europa.** Uno dei luoghi più fertili per artisti e movimenti underground dell'epoca. Kazuo Ohno, l'altro fondatore della danza Butoh, nel 1980 presentò *Admiring La Argentina*, a Nancy, riscuotendo un grande successo. Diceva: "... se metti la bellezza di quel fiore e l'emozione che esso evoca nel tuo corpo morto, allora il fiore che crei sarà vero e unico e il pubblico ne sarà commosso", se nella tua danza poni la tua anima nuda al centro della scena, lo spettatore non potrà rimanere indifferente. Nel Butoh il danzatore deve fare vuoto per abbracciare, con la sua danza, temi universali come: la vita e la morte, il fiorire e lo sfiorire, la guerra, l'essere bambino o vecchio, le forze della natura. L'essenza non è semplicemente muoversi ma essere costantemente in contatto con l'anima anche stando fermi. Il danzatore si mostra nella sua nudità, ricoperto di bianco come uno spirito che cammina nel mondo portando un messaggio che genera un soffio vitale risvegliando l'anima

dell'osservatore in una catarsi, di purificazione collettiva. Non si può assistere ad una performance di danza Butoh e rimanere inerti. In *Yo Soy Azul*, ispirato a *Bluebird* di Bukowski, corpo e anima si denudano. Azul incontra la sofferenza, la rabbia, le delusioni, i desideri, il piacere e gli attaccamenti. Cerca un abito e un corpo nel quale identificarsi, prova differenti volti, ma senza mai trovare pace perché in realtà vuole mostrarsi per quello che è. Può un'anima mostrarsi nuda nel centro del mondo senza compromettersi e senza rischiare di svanire lei stessa? Mostrare la cruda verità dell'esistenza, può farci perdere tutte le maschere, forse anche quelle necessarie per vivere. Nelle nostre performance suono e movimento si influenzano a vicenda seguendo una struttura, ma tenendo sempre aperta la possibilità di un'intuizione improvvisa. I suoni, possono evocare, descrivere o creare luoghi e entità. In *Ātman*, il Sé, lo Spirito, la pura Coscienza che si proietta nel mondo, è il soffio che dà la vita. L'assoluto in noi, al di fuori dallo spazio-tempo. Colui che trova

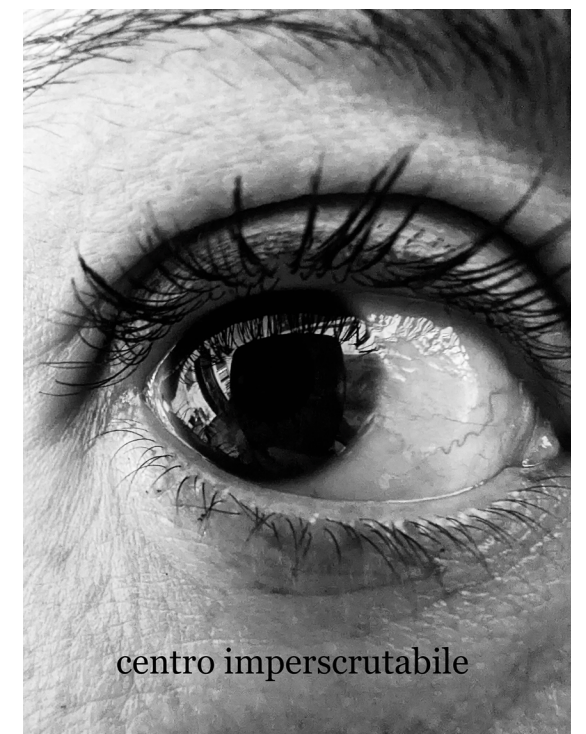


Fig. 3 *Yo Soy Azul*, produzione Compagniakha, 2013, fotografia di Anastasya Stolyarov.

il Sé, abbraccia tutti i mondi, con la sua sola presenza l'Ātman dà vita al tutto e il tutto si riassorbe nell'Ātman. Un atto d'amore, il respiro che si fa anima. Libero, vibrante e al contempo immobile e silenzioso, il corpo diviene vuoto e si lascia danzare, la musica, permette al silenzio di penetrare i suoni. Le memorie, le emozioni del pubblico si manifestano, i confini spazio-temporali si aprono nel momento presente.

Haiku fotografico

di Emanuela Morra



Circolare Rossa

di Gian Paolo Caprettini

Mi aspettavi Wanda quel giorno,
per arrivare da te
non so perché
avevo preso il tram - romanzo,
la circolare rossa,
quel mezzo che era
come una cinepresa.
Dentro Trastevere anche si passava,
l'aria vera di Roma,
anzi quel profumo di sughetto
eterno come la speranza dei poveri.
Il centro di Roma non c'è,
anche allora era un'ipotesi,
un monumento, una rovina qualsiasi
poteva sembrare eterna
come quella amatriciana
che sognavo scendendo alla fermata.
Un po' Fellini, un po' Pasolini, un po' De Sica,
tua sorella teneva pronta la vaccinara di quartiere
che soltanto al Testaccio sanno fare.
Tutta la casa aspettava Paolo, me,
eravamo amici perché
io e te lo sappiamo
e quell'omo nero che non ti amava,
e i Gialli Mondadori che tu divoravi a casa mia a Torino
quando facevi finta di lavorare.
Ma allora era Roma,
i carciofi alla giudia
e le tue memorie appetitose
o tragiche
non ricordo.
Ero un ragazzo
che prendeva la circolare rossa,
amavo la lentezza di quell'abbraccio
con cui il tram circondava Roma.
Una città con mille centri
come dicevi tu.
Ognuno faceva la carbonara a modo suo
ma votava soltanto
chi la mangiava in compagnia.

Urbe e sopravvivenze residuali in Pier Paolo Pasolini

di Gerardo De Pasquale



Fig. 1 Edward Lear, *Campagna romana*, olio su tela, 1841.

È da una posizione periferica, che allargando il campo visivo sulla *forma della città* di Orte, con struggente autodefinirsi *anima bella*, che Pier Paolo Pasolini intesse e si consuma a rendere partecipe d'identica consapevolezza estetizzante un Ninetto Davoli che, nelle vesti di adepto come un giovane efebo dalla testa ricciuta di un putto, ascolta il proprio maestro. La scena filmico-documentaristica è già di per sé pittorica, immersa in una bruma invernale come in Bruegel il Vecchio. Pasolini traccia quello skyline corrotto da funeste incursioni di scellerati piani regolatori che ne hanno deturpato la scena sommitale, centrale e protagonista. Trasmissione RAI del 1974, non

lontano dalla sua tragica fine, dalla serie *Io e...* di Anna Zanolì con la regia di Paolo Brunatto, puntata dal titolo che definirlo significativo è a dir poco riduttivo: *Pasolini e.. “la forma della città”*, una struggente e poetica lectio di antropologia urbanistica.

La puntuale coerenza pasoliniana, così immediatamente evidente già nelle prime parole, ci parla di problema unico nel rapporto urbe/natura. Si può affermare che Pasolini ci ha come viziati di queste sue impressionanti “profezie laiche”. Non è una scaduta riflessione sugli scempi drammatici di speculazione edilizia, così bulimici in quegli anni; Pasolini, infatti, parla anche

di necessità. Non abroga o si sottrae alla sensibile necessità abitativa, ci mancherebbe altro da lui, paladino incarnato ed ipersensibile delle problematiche di sottoproletariato. La sua rabbiosa critica, invece, è a chi può, non a chi non può, ed indica una lapalissiana soluzione a quegli occhi di potenti senza sguardo al futuro delle cose. La cifra: **un valore nella creazione delle periferie non illusorio e falso, che ansima autoflagellandosi verso un mercificato centro, ma una visione lungimirante e sensibile che preserva e che si integra nello spazio centrale e paesaggistico senza mortificazione alcuna, già dall’egoistico e potenziale primo scellerato mattone.**



Fig. 2 Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, fotogramma, 1962.

Io e... di Anna Zanoli, con la regia di Paolo Brunatto, puntata dal titolo: *Pasolini e.. "la forma della città"*.



Con un breve piano sequenza sui propri passi, all'improvviso, quasi come in un taglio dadaista alla René Clair in *Entr'acte*, Pier Paolo commenta magnificandone il valore di quell'umile cosa, di quel selciato che ha scelto di difendere "con lo stesso accanimento, con la stessa buona volontà, con lo stesso rigore con cui si difende un'opera d'arte di un grande autore. Esattamente come si deve difendere il patrimonio della poesia popolare anonima come la poesia d'autore, la poesia di Petrarca, di Dante, eccetera, eccetera."

È un atto costante di estrema poiesi quello di Pasolini. Sì, di trascendentale e sincera attività dello spirito il suo carattere estetico e creativo. Non solo così evidente nelle celebri ed esplicite citazioni d'arte da *tableaux vivants* come quelle del Pontormo e Rosso Fiorentino, ma anche di Giotto, Piero della Francesca,

Mantegna, ecc. Fu lui stesso, infatti, a dichiarare: "*Il mio gusto cinematografico, non è di origine cinematografica, ma figurativa [...] E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizione di figura, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica (non si dimentichi che ha frequentato i corsi di Roberto Longhi negli anni universitari a Bologna) [...] Quindi quando le immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro come sopra un quadro.*"

Ritornando sui nostri passi, mentre ripercorriamo idealmente insieme a Pier Paolo quel risalire verso Orte, su quel ciottolato valorizzato quanto un Mantegna, ci struggiamo di questa sua disperata dichiarazione poetica del sentirsi così estraneo ad un futuro le cui premesse anticipano un deserto culturale. Ecco che ci illuminano queste sue parole come su quei

resti romani antichi fra i quali si muovono i suoi attori in *Mamma Roma*. Rovine ormai irriconoscibili e scarnificate, ruderi muti che nessuno più capisce, quasi fenomeni naturali, soffocate dall'avanzare delle borgate senza qualità e senza memoria. Che erano perfezione di una periferia dell'uomo e per l'uomo. Solo pochi fotogrammi, senza bisogni didascalici, a testimonianza di quel rapporto costante ed incarnato d'arte, che ci schiudono a quell'immaginifico valore di sguardo autentico. Non ha bisogno, in realtà, Pasolini di rifarsi all'opera, è il suo occhio che ineluttabilmente, perpetuamente vede e restituisce arte.

"Io sono una forza del passato / solo nella tradizione è il mio amore..." recita Orson Welles (leggendo una poesia dello stesso Pasolini) ne *La Ricotta*, film girato tra la via Appia Nuova e la via Appia Antica nell'autunno del 1963.

Pasolini e Antonioni

Visione del corpo in dialogo con la città.

di Antonia Ricciardi

L'immaginario collettivo tende a considerare centro e periferia come enti tra di loro slegati, ma focalizzandoci sulla loro definizione, possiamo denotare come il termine *centro* vada a rappresentare la parte più interna di qualcosa, implicando l'esistenza di un'altra entità più marginale e collegata intrinsecamente ad esso, ossia la *periferia*, strato più superficiale di un corpo rispetto al suo centro. L'essere umano, infatti, si è sempre distinto per la sua capacità di delimitazione dei confini spaziali attraverso la corporeità: dal corpo dipartono le reti relazionali che vanno a definire le interazioni tra persona e ambiente. La corporeità è il centro secondo cui, in accordo con la teoria di Arnheim, ogni sistema fisico e mentale si caratterizza in base al proprio "punto di fuoco, da cui l'energia s'irradia" influenzando e distribuendo, nel campo visivo, tutti gli elementi ad esso periferici. Questa sinergia riflette l'esperienza umana di centro e periferia in una visione che va aldilà delle arti visive secondo un agire in cui l'uno non può sussistere senza l'altro. **La carne comunica con l'ambiente attraverso il proprio confine epidermico definendo il limite tra individuo (centro) e ambiente (periferia)**, strutturando se stesso come elemento per capire l'importanza del territorio e il disvelamento interiore dell'umano. In ambito cinematografico, l'approccio al corpo-*centro* e all'ambiente-*periferia* è osservabile in Pier Paolo Pasolini e Michelangelo Antonioni. Per quest'ultimo, la città evidenzia il male di vivere dell'essere umano attraverso la monumentalità degli edifici o con elementi esterni ulteriori. L'obiettivo è rappresentare la precarietà dell'uomo contemporaneo che oscilla costantemente tra il crollo delle vecchie sicurezze e la modifica dell'ambiente sempre più radicale. L'introiezione e il rapporto con l'ambiente divengono fondamentali per criticare la borghesia secondo un'operazione soggettivista, soffermandosi sui rapporti interpersonali tra

uomo-donna. In Pasolini, invece, la città prende forma tramite i suoi personaggi, specchio dell'altra faccia della *Dolce Vita* felliniana: non vi è più il pantheon pagano frutto del boom economico, ma gli emarginati, un sottomondo della borghesia dimenticato dalla società, da cui si può uscire solo con la morte. Interessante notare come, all'interno della loro filmografia, entrambi vadano a criticare il ceto medio ma con un uso dell'elemento corporale del tutto diverso. Il centro richiama a sé una periferia differente com'è differente il loro influenzarsi reciproco. Soffermando l'attenzione sui lungometraggi quali *La Notte* di Antonioni e *Accattone* di Pasolini, si evince come centro il corpo dei personaggi, attorno cui tutto si struttura al-di-là della narrativa, in favore di una *immersività dell'autore nel loro animo, e quindi l'adozione anche della sua psicologia e della sua lingua* sganciandosi dalla fisicità. In *La Notte*, infatti, tutta la periferia rappresenta un viaggio interiore della protagonista alla ricerca del tempo perduto in un continuo smarrirsi e ritrovarsi. Come dinnanzi ad uno specchio, scorrono le immagini di una realtà frantumata ferma e distaccata fino all'arrivo dell'alba, che suggella la possibilità di guardarsi per quali si è all'interno della propria incapacità di capirsi. In *Accattone*, figura del mondo antico che con il proprio corpo dà voce al sottoproletariato urbano - unica residua purezza della società borghese - l'alba conduce alla morte. Morte, l'evasione del proprio essere dalla *periferia* della vita.



Fig. 1 Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta*, con Orson Welles, 1963.



Fig. 2 Michelangelo Antonioni, *Deserto rosso*, con Monica Vitti, 1964.

Bibliografia

Antonioni M., *Fare un film è per me vivere*, C. Di Carlo, G. Tinazzi (a cura di), Marsilio, 3° ed, Venezia 2009.

Arnheim R., *Il potere del centro*, Abscondita srl, Milano 2016

Bazzocchi M.A., *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, Bruno Mondadori, 2010.

Biondillo G., *Pasolini: il corpo della città*, Ugo Guanda Editore, Milano 2022.

Chiarini L., *Cinema e film: storia e problemi*, Bulzoni editore, Roma 1972.

Cuccu L., *La visione come problema: forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni editore, studi cinematografici, Roma 1973.

Orsini M.(a cura di), *Michelangelo Antonioni: i film e la critica 1943-1995*, Bulzoni editore, Roma 2002.

Tinazzi G., *Michelangelo Antonioni , Il Castoro, Firenze : La nuova Italia*, 1976

Fin qui tutto bene: L'odio nella periferia sociale

Spunti cinematografici e teatrali

di Beauty Wanitta

“E’ la storia di una società che precipita e che mentre sta precipitando si ripete per farsi coraggio: fino a qui tutto bene, fino a qui tutto bene, fino a qui tutto bene... ma il problema non è la caduta ma l’atterraggio.”

dal film *La Haine (L'odio)* di Mathieu Kassovitz

Nel film *La Haine* (1995), il regista Kassovitz ci immerge nella situazione locale francese. Ci troviamo a Parigi nelle *Banlieues* (periferie), per strada ci sono manifestazioni contro le ingiustizie sociali. Le forze dell'ordine sono dispiegate in assetto antisommossa per mettere ordine. La pellicola è nota per l'uso esplicito della violenza come mezzo per mostrare la disperazione e la frustrazione dei personaggi, ma anche per far riflettere sulle problematiche sociali che affliggono le *Banlieues* francesi. Il regista ha voluto rimarcare il sentimento dell’odio in vari modi: a livello sonoro, attraverso le battute dei personaggi, spesso gergali, e con immagini forti, dramatizzate da una splendida fotografia in bianco e nero, tutto ciò per farci empatizzare con la situazione.

Il film è del 1995 ma la sua denuncia riecheggia ancora oggi, basti pensare ai frequenti comportamenti razzisti della polizia statunitense, con un abuso del proprio potere e con una violenza ingiustificata che arriva fino all'omicidio, come nel caso dell'afroamericano George Floyd. Anche in Italia purtroppo assistiamo a comportamenti violenti e discriminatori nei confronti degli stranieri.

La frase citata all'inizio di questo articolo è ripetuta più volte all’interno del film da Hubert, uno dei tre personaggi principali della storia, sembra un mantra. Ma il problema non è la caduta, è il picco di soppor-

tazione che una persona o un gruppo di persone riesce a tenere sotto controllo. Il tema del disagio delle periferie, abitate in prevalenza da immigrati e ceti sociali impoveriti, con una presenza di una destra sempre più estrema e violenta, lo ritroviamo anche in *Divines*, di Houda Benyamina (2016).

La scena dove Hubert è seduto sul treno, si volta e legge sul cartellone pubblicitario “le monde est à vous” (il mondo è tuo), si chiude con un fischio. Questo per ricordarci che siamo sempre su qualcosa che si muove, che cambia, e lui chiude gli occhi come se volesse alienarsi dal mondo in cui vive. **L’alienazione e l’odio sono due concetti intimamente collegati tra loro, in quanto entrambi riguardano la relazione dell’individuo con il mondo che lo circonda.** L’alienazione può essere definita come un senso di disconnessione e distanza tra l’individuo e il suo ambiente, e può essere causata da molteplici fattori, tra cui la mancanza di significato e scopo nella vita, la perdita di controllo sulle proprie scelte e azioni, la sensazione di non appartenere a un gruppo sociale. Essa può portare all’isolamento e alla solitudine, ma anche all’apatia e alla rassegnazione. L’odio, d’altra parte, può essere visto come un’emozione negativa estremamente potente che può derivare da molteplici fonti: il razzismo, la xenofobia, la discriminazione, il pregiudizio e la mancanza di empatia. L’odio può portare alla violenza fisica e verbale,

all’aggressione, alla distruzione, e può causare danni enormi a livello personale e sociale. L’alienazione e l’odio possono essere interpretati come due facce della stessa medaglia, in quanto l’alienazione può spingere le persone a sentirsi escluse e isolate, mentre l’odio può rappresentare la reazione estrema di queste persone contro ciò che percepiscono come minaccia alla propria identità e sicurezza.

L’alienazione può inoltre alimentare l’odio verso gli altri, poiché l’individuo può sentire che le persone non lo comprendono o non lo accettano, e può quindi sviluppare sentimenti di rabbia e risentimento. Per prevenirli, è importante che la società promuova l’inclusione, il rispetto e la comprensione tra le persone, creando un ambiente in cui ogni individuo si senta parte di una comunità più ampia e valorizzato per le proprie differenze.

Nel film, durante la discussione che avviene tra Hubert e Vincent nella toilette, un signore inizia a raccontare la storia di quando lui e il suo amico erano stati deportati in Siberia:

“*Voi credete in Dio? Non bisogna domandarsi se si crede in Dio, ma se Dio crede in noi*”. Inizialmente sembra una riflessione a sfondo religioso, ma è una domanda con molteplici interpretazioni: “Dio provvede a noi, ma l’essere nominato non è altro che la raffigurazione dello stato, Egli è il sistema.”

Lo spettacolo teatrale *Io odio. Apologia di un bulloskin*, di Valentina Diana (2022), riprende lo stesso tema, ma ambientato nei giorni nostri attraverso i canali social. Qui l’odio non è da parte o contro le minoranze etniche, ma proviene dai cittadini che non si sentono rappresentati, e sentendosi sempre di più abbandonati e lontani da uno stato di appartenenza a una comunità, iniziano a covare quello stesso stato d’animo ostile e distruttivo. Diventano degli *haters* (odiatori social).

Ma cos’è lo *stato*? La parola “stato” deriva dal latino *status*, che significa “condizione, posizione, stato”. Il termine è stato poi adottato in italiano, con l’uso della lettera iniziale maiuscola, anche per indicare una forma di governo di un territorio o di una nazione, il cui potere e autorità sono esercitati da un governo centrale. Tuttavia, la riflessione che il film di Kassovitz vuole proporre sembra concentrarsi sulla percezione che la gente comune, soprattutto i soggetti più disagiati, ha della politica e della situazione sociale.



Beauty Wanitta, illustrazione de *La haine* realizzata con Blue Willow AI.

Notiamo come in Italia tendiamo spesso a pensare che queste realtà siano distanti da noi, dimenticandoci che noi ne siamo parte integrante. Anche quando apparteniamo a un centro periferico della società, ovvero un punto di riferimento significativo ma spesso ignorato o marginalizzato, dovremmo guardare dentro di noi per capire come possiamo apprezzare o cambiare ciò che ci circonda. Invece ci affidiamo e deleghiamo le nostre responsabilità sociali a leader che consideriamo come dei salvatori o carnefici, senza renderci conto del potere, dei diritti e dei doveri, che abbiamo come individui pro-attivi. Dovremmo invece chiederci se vogliamo continuare a essere spettatori passivi delle sofferenze del nostro paese o se vogliamo fare la differenza e diventare attori del cambiamento.

In sintesi, opere artistiche di forte impegno etico come quelle qui citate ci ricordano che siamo parte integrante della politica e della situazione sociale in Italia. Nel finale del film troviamo Vincent che riprende le parole dette dal signore anziano: - “Il vecchio non crede in Dio, Vinz non crede allo Stato”. Hubert risponde che anche se non credi allo Stato è lui che provvede a te; ha uno sguardo molto più positivo e spera in un cambiamento anche se viviamo in un periodo storico dove molti sono diventati cinici, indifferenti e rassegnati. È invece fondamentale riconoscere e respingere le ingiustizie, senza pensare che siano troppo distanti da noi anche quando non lo sono, facendo sentire la nostra voce senza cadere nell’odio.

Periferie in-decorose

di Ilaria Comollo

Decoro, dal latino *decorum* “che ben si addice”¹, indica la dignità che nell’aspetto, nei modi, nell’agire, è conveniente alla condizione sociale di una persona o di una categoria²; pertanto è decente ciò che è conveniente fare o dire e, la convenienza, a sua volta, rimanda all’opportunismo³.

In una società ossessionata dal decoro urbano, le scritte sui muri non sono tollerate. Sinonimo di delinquenza, vandalismo e giudicati esteticamente brutti, i graffiti deturpano i muri della città in cui viviamo imbrattandone così l’immagine e nuocendo al gusto del bello. Ma se partiamo dal presupposto che un’idea condivisa di bellezza non esista, anzi, come sostiene Arthur Coleman Danto, essa resta un sogno o un’utopia irrealizzabile; quella che sembrerebbe essere una giustificazione unicamente estetica, nasconde invece una ragione molto più subdola: la conservazione della proprietà. Il diritto pubblico all’espressione viene quindi subordinato e in un certo senso negato dal diritto di proprietà. Non è un caso che il concetto di decoro, proprio dal XIX secolo, coincida con l’idea di rispettabilità borghese, nonché dell’“onore” del soggetto proprietario. Peccato

che quella stessa società borghese che privilegia e impone sobrietà e compostezza, è al contempo classista. Si tratta dell’eterno conflitto tra proprietari ed espropriati, cioè quei cittadini a cui è negato l’accesso alle risorse. Un conflitto senza fine, perché ad ogni rivendicazione di proprietà e decoro corrisponde un comportamento marginale, di protesta.⁴

Il decoro si riferisce allora alla mera esteriorità, e serve a giustificare l’esclusione sociale e giuridica.⁵

In tutto il mondo i graffiti sono contrastati in nome dell’ordine pubblico, sicurezza e decoro con apposite leggi, perché nessun potere può permettere a chiunque di esercitare il diritto di scrivere, disegnare o dipingere sui muri all’aperto.⁶ In Italia, in particolare, è dal 2008 che le parole “decoro”, “sicurezza” e “legalità” compaiono nei decreti legge e ministeriali (c.d. decreto Maroni, giudicato anticostituzionale), ma è solo dal 2017 con la legge n. 48, “Disposizioni urgenti in materia di Sicurezza delle Città” che lo Stato ha conferito ai sindaci, poteri straordinari in materia.⁷ Ed è così che molte giunte comunali, talvolta coadiuvate da associazioni cittadine, hanno iniziato a battersi per il decoro⁸,

1. Patrizio Gonnella, *Le nuove norme sulla sicurezza urbana: decoro versus dignità in Le riforme di una democrazia costituzionale*, Costituzionalismo.it, 2017, fascicolo 1 - Parte III, p. 60.
2. <https://www.treccani.it/vocabolario/decoro2/>
3. Patrizio Gonnella, *Le nuove norme sulla sicurezza urbana: decoro versus dignità in Le riforme di una democrazia costituzionale*, Costituzionalismo.it, 2017, fascicolo 1 - Parte III, p. 60
4. Alessandro Del Lago, Serena Giordano (a cura di), *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*, DeriveApprodi, Roma, 2018, pp. 5-20.
5. Patrizio Gonnella, *Le nuove norme sulla sicurezza urbana: decoro versus dignità in Le riforme di una democrazia costituzionale*, Costituzionalismo.it, 2017, fascicolo 1 - Parte III, p. 60.
6. Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, Contro il decoro, volto estetico dell’ordine sociale in Alessandro Del Lago, Serena Giordano (a cura di), *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*, DeriveApprodi, Roma, 2018, pp. 6-7.
7. Raffaella Ganci, *Graffiti e anti-graffiti. Una cronaca fiorentina* in Alessandro Del Lago, Serena Giordano (a cura di), *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*, DeriveApprodi, Roma, 2018, p. 1



Fig. 1 Ilaria Comollo, *Periferie in trasformazione: riqualificazione urbana*.

tracciando una linea morale e decidendo di fatto cosa abbia diritto di esistere o meno nello spazio urbano⁹: come quella volta che a Milano, nel 2015 - in occasione dell'iniziativa "*Bella Milano*", promossa dal Comune, per ripulire i muri del centro - hanno cancellato il murale dipinto nel 2001 da Pao e Linda, in un parco giochi. L'atto, contestato dai residenti - "*Ai nostri figli quelle immagini piacciono, per loro sono un segno distintivo, familiare, chi vi ha dato il permesso?*"¹⁰ - ha poi portato alle scuse dell'assessore alla Mobilità e all'Ambiente. Ma le stesse si sono attivate soprattutto per individuare le zone di rischio dei quartieri - le aree "graffitate" - denunciandone il degrado degli edifici e il disagio dei residenti e delle attività commerciali che a loro volta denunciano l'aumento del senso di insicurezza e la diminuzione della coesione sociale.¹¹ Queste "campagne antigraffiti" hanno però il solo scopo di accontentare l'elettorato così da farlo sentire rassicurato dall'attività di contrasto alla criminalità¹², perché non intercorre alcun legame tra le norme approvate e i dati statistici in materia di criminalità urbana.¹³ Con

questa legge - come asserisce il giurista Patrizio Gonnella - si propone quindi una strategia concentrata sulla sicurezza, diretta a **eliminare visivamente e di conseguenza esteticamente tutte quelle forme di marginalità sociale presenti nello spazio pubblico e ritenute elemento deturpatore del decoro**, della quiete pubblica e della moralità - come nel caso dei clochard, spostati dal centro cittadino alle periferie - ma non si menziona alcun tipo di azione o misura finalizzata a rimuoverne le radici né tantomeno la dignità umana, che è un diritto sancito dalla Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo. Si fa la guerra ai poveri anziché alla povertà. Si valorizzano così talune parti di città a discapito di altre - rendendo quest'ultime di conseguenza invivibili - e tutto questo, in nome dei flussi economici e turistici.¹⁴ **Il decoro e la legalità colpiscono chi non genera ricchezza.**¹⁵ Un caso paradigmatico è quello del Comune di Firenze del 2016: durante un incontro¹⁶ organizzato in un liceo della città, viene presentato il *Regolamento per la Street Art*¹⁷ in riferimento al convegno - tenutosi pochi mesi prima - *I care about Florence. Teoria per la cura e la protezione dei palazzi storici dai vandalismi murali*¹⁸, organizzato da James Madison University, l'Associazione Via Maggio e l'Università di Firenze, con l'obiettivo di redigere una normativa specifica, a

fronte della necessità di proteggere il centro storico fiorentino dai vandalismi murali in crescente aumento. Tale regolamento prevedeva l'individuazione da parte dell'amministrazione cittadina di muri legali e la valutazione del soggetto affidata a un'apposita Commissione per il decoro urbano. L'auspicio era

quello di riqualificare le periferie attraverso interventi di *street art*, e in tal modo di renderle nuovi possibili centri propulsivi per il turismo. Come però testimoniato dall'attivista culturale Raffaella Ganci e da alcuni artisti di strada fiorentini, presenti quel giorno, di muri liberi a Firenze ce ne sono sempre stati,



Fig. 2 Ilaria Comollo, *Periferie in trasformazione: riqualificazione urbana*.

8. *Ibidem*

9. Mattia Tombolini, *Ma perché ce l'hanno tutti con i muri? Testimonianza di un ex (quasi) writer non pentito* in Alessandro Del Lago, Serena Giordano (a cura di), *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*, DeriveApprodi, Roma, 2018, p. 122.

10. https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_maggio_17/cancellato-murale-pao-l-artista-facebook-graffiti-street-art-non-sono-male-cfdb500-fc79-11e4-9e3e-6f5f0dae9d63.shtml.

11. Raffaella Ganci, *Graffiti e anti-graffiti. Una cronaca fiorentina* in Alessandro Del Lago, Serena Giordano (a cura di), *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*, DeriveApprodi, Roma, 2018, p. 111.

12. Andrea Cegna, *Elogio alle tag. Arte, writing, decoro e spazio pubblico*, AgenziaX, Milano, 2018, p. 22.

13. Nella Relazione del Ministero dell'Interno si legge che: «*La flessione dei reati riscontrata nel 2015 ha riguardato, in particolare, le violenze sessuali (-6,04%), le rapine (-10,62%), i furti (-6,97%), l'usura (-7,41%), lo sfruttamento della prostituzione/pornografia minorile (-3,03%)*». Dunque i crimini predatori sono in diminuzione. Crimini predatori contro cui, come si legge nella relazione che accompagna il testo del Governo, sono state pensate le norme sulla sicurezza urbana nonché giustificate l'urgenza e la necessità della decretazione. Riportato da Patrizio Gonnella, *Le nuove norme sulla sicurezza urbana: decoro versus dignità* in *Le riforme di una democrazia costituzionale*, Costituzionalismo.it, 2017, fascicolo 1 - Parte III, p.63.

14. Patrizio Gonnella, *Le nuove norme sulla sicurezza urbana: decoro versus dignità* in *Le riforme di una democrazia costituzionale*, Costituzionalismo.it, 2017, fascicolo 1 - Parte III, p. 61.

15. Andrea Cegna, *Elogio alle tag. Arte, writing, decoro e spazio pubblico*, AgenziaX, Milano, 2018, p. 157.

16. Vedi https://portalegiovani.comune.fi.it/pogio/webzine_publish/arte_dettaglio.php?ID_REC=22597

17. Vedi https://www.comune.fi.it/system/files/2017-11/Regolamento_attivita_Street_Art_0.pdf

18. Vedi <https://portalegiovani.comune.fi.it/urlnews/news/14677.html>

ma ciò non ha fermato la comparsa di scritte vandaliche. Al vaglio della stessa Commissione non devono passare invece i cartelloni pubblicitari che coprono - a volte anche per intero - palazzi siti nei centri storici; evidentemente - a differenza dei graffiti - questi non sono considerati inutili e deturpanti. A distanza di qualche mese, un assessore della città dichiara che con tale progetto vorrebbe intercettare artisti del calibro di Banksy e Blu. È evidente che la *street art* abbia iniziato a fare gola alle amministrazioni comunali, ma solo se questa porta a quest'ultime un ritorno economico, esattamente come nel caso dei cartelloni pubblicitari.¹⁹ All'opposto, un esempio virtuoso è il progetto del 2014 *Indoor//Outdoor* voluto della città di Pisa, che decide di riservare, a tempo indeterminato e in autogestione, alcune pareti completamente libere: delle sorti di *hall of fame* che, come dichiara il *writer* e gallerista Pietro Rivasi, rappresentano l'alternativa più organica alla proliferazione degli sfoghi meno consapevoli che si osservano sui muri delle città. Ed è un peccato che gli uffici pubblici le concedano raramente. Quelle pareti hanno la duplice funzione culturale e sociale di laboratorio artistico e punto di aggregazione, così, i *writer* ancora alle prime armi, hanno la possibilità di entrare in contatto con altri, magari, più esperti, che a loro volta gli trasmettono un sapere e un codice di comportamento.²⁰ Lo stesso codice - come afferma Kaos One²¹ - senza il quale non è possibile comprendere il motivo che sta dietro la scelta del *writer*: è il caso del contestato, per-

ché non compreso dai cittadini, murale *Donnola* - eseguito dall'artista belga ROA per il Festival *PicTurin* nel 2010 a Torino - che rappresenta, per l'appunto, una donnola che si ciba di topi. Il messaggio che si cela dietro a questo murale è che, nelle aree fluviali - come quella del Lungo Dora Savona, nel quartiere Aurora - sarebbe auspicabile reinserire animali che svolgano il ruolo naturale di equilibratori piuttosto che impiegare disinfestanti chimici inquinanti.²² Oggi, la *street art* è riconosciuta come uno strumento di riqualificazione urbana su cui investire per adornare le città, in particolare quei quartieri periferici che vivono situazioni sociali ed economiche difficili.²³ Perché è indubbio che nelle comunità umane è l'ambiente che influisce sul modo di vivere, di sviluppo e di evoluzione di un individuo.²⁴ E i graffiti - segni di affermazione individuale e contestazione - sono infatti indicatori sociali che spesso ribadiscono la natura popolare di appartenenza del loro autore.²⁵ Ma rendere le periferie esteticamente più gradevoli alla vista - strizzando gli occhi ai difensori del decoro urbano - non è una soluzione.²⁶ Non è sufficiente un intervento decorativo per riqualificare un luogo degradato. Anche perché, decoro non è il contrario di degrado; **il contrario di degrado è miglioramento.**²⁷ Si potrebbe pertanto, ad esempio, apportare un miglioramento alla qualità della vita di quella parte di popolazione che è in estrema difficoltà, con azioni concrete, da parte dello Stato, su istruzione, lavoro e salute.

Fig. 3 *Street Art a Marsiglia, 2023*, fotografia di Andrea Balzola.



Bibliografia

Andrea Cegna, *Elogio alle tag. Arte, writing, decoro e spazio pubblico*, AgenziaX, Milano 2018.
 Alessandro Del Lago, Serena Giordano (a cura di), *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*, DeriveApprodi, Roma 2018.
 Patrizio Gonnella, *Le nuove norme sulla sicurezza urbana: decoro versus dignità* in *Le riforme di una democrazia costituzionale*, Costituzionalismo.it, 2017, fascicolo 1 - Parte III, pp. 59-79.

Sitografia

<https://www.treccani.it/vocabolario/decoro2/>
<https://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/forme/street-art-il-grido-delle-periferie>
<https://artslife.com/2018/04/10/street-art-e-riqualificazione-urbana-un-binomio-possibile-e-vantaggioso/>
<https://www.museotorino.it/view/s/c2f24c9edb8445e2b30dbbc595444f95>
<https://portalegiovani.comune.fi.it/urlnews/news/14677.html>
https://portalegiovani.comune.fi.it/pogio/webzine_publish/arte_dettaglio.php?ID_REC=22597
https://www.comune.fi.it/system/files/2017-11/Regolamento_attivita_Street_Art_0.pdf
https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_maggio_17/cancellato-murale-pao-l-artista-facebook-graffiti-street-art-non-sono-male-cfcd500-fc79-11e4-9e3e-6f5f0dae9d63.shtm

19. Raffaella Ganci, *Graffiti e anti-graffiti. Una cronaca fiorentina* in Alessandro Del Lago, Serena Giordano (a cura di), *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*, DeriveApprodi, Roma, 2018, pp. 111-115.
20. *Ibidem*, pp. 113 e 117.
21. Kaos One, *Il codice* in Andrea Cegna, *Elogio alle tag. Arte, writing, decoro e spazio pubblico*, AgenziaX, Milano, 2018, p. 16.
22. <https://www.museotorino.it/view/s/c2f24c9edb8445e2b30dbbc595444f95>.
23. <https://artslife.com/2018/04/10/street-art-e-riqualificazione-urbana-un-binomio-possibile-e-vantaggioso/>.
24. Marco Teatro, "Io" e la "tag" in Andrea Cegna, *Elogio alle tag. Arte, writing, decoro e spazio pubblico*, AgenziaX, Milano, 2018, p. 11.
25. Marcello Faletra, *Nomi in rivolta* in Alessandro Del Lago, Serena Giordano (a cura di), *Sporcare i muri. Graffiti, decoro, proprietà privata*, DeriveApprodi, Roma, 2018, pp. 91 e 95.
26. <https://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/forme/street-art-il-grido-delle-periferie/>
27. Andrea Cegna, *Elogio alle tag. Arte, writing, decoro e spazio pubblico*, AgenziaX, Milano, 2018, p. 25.

Periferica centralità

di Maria Grazia Tassone



BLU, *Chain*, murale in Cuvrystraße, Berlino, 2007-2014 (Creative Commons Licenses).

Il mezzo, la parte più interna di una superficie, di un luogo, di uno spazio qualsiasi; e la parte estrema e più marginale. Centro e periferia non si limitano però a essere connotazioni esclusivamente fisiche, sono connotazioni concettuali ed economiche.

Tra gli spazi periferici per eccellenza ci sono le carceri, luoghi che attengono alla sfera precisa della marginalità. Entità avulse dalla

società, sono periferia in senso geografico, ma sono anche periferia esistenziale poiché le persone che le popolano diventano esse stesse periferiche per la società, senza più una sostanza corporea, persa insieme alla propria identità. Le carceri sono periferia come concetto.

Tra i progetti realizzati negli istituti penitenziari a scopo educativo e riabilitativo, la maggior parte di

quelli attinenti l'arte visiva ha, non a caso, come denominatore comune l'utilizzo del linguaggio proprio della Street Art che, almeno nella sua matrice primordiale, nasce come strumento di riappropriazione artistica, politica e identitaria. **La Street Art è un linguaggio per natura periferico, il suo impiego dà, o restituisce, centralità a identità e temi volutamente tenuti ai margini.** Grazie ai libri della fotografa sta-

tunitense Martha Cooper e al suo archivio abbiamo oggi testimonianza dei movimenti esplosi dagli anni Settanta e adesso ampiamente riconosciuti come identitari e di fondamentale importanza per la nascita e l'evoluzione di alcuni stili; protagonisti i primi *writers*, ragazzi provenienti dai ghetti neri o ispanici della periferia di New York decisi a dichiarare la loro esistenza con le *tag*.

Il primo Graffitismo come calligrafia urbana quindi, espressione di disagio, emarginazione, e della conseguente voglia di riscatto. Nel tempo il linguaggio si è evoluto ma nella sua accezione originaria l'esistenza della Street Art si caratterizza per essere sempre **fuori luogo**, un'interruzione inattesa nell'ordine urbano preesistente che sposta l'attenzione su temi disturbanti, fuori -un ordinario- luogo.

Oggi Street Art è un termine comprensivo di forme espressive diverse; come linguaggio artistico ha subito metamorfosi, assumendo anche forme addomesticate come parte di progetti di riqualificazione urbana.

È indubbio che la Street Art possa attivare fenomeni di riqualificazio-

ne e rigenerazione sociale; ma è fisiologico che questo linguaggio venga assorbito e masticato da poteri accentratori?

A livello economico la Street Art, oltre a essere stata protagonista di appropriazioni poco lecite da parte del mercato dell'arte, è correlata alla rivalutazione degli immobili o delle aree urbane che ospitano le opere, con una conseguente crescita del valore delle proprietà.

La **correlazione tra opere di Street Art e rivalutazione economica degli immobili**, confermata da alcune ricerche, può dare però seguito a fenomeni dagli impatti negativi, come la gentrificazione, ovvero il processo di sostituzione sociale degli abitanti storici di un'area urbana con nuovi abitanti con maggiore potere d'acquisto. Diversi sono gli esempi in tal senso. Nel 2014 lo street artist Blu ha cancellato due sue opere (*Brothers e Chain*) realizzate sulle facciate di due fabbriche fatiscenti nel quartiere Kreuzberg, a Berlino, proprio per denunciare la gentrificazione di cui il quartiere era diventato oggetto, anche per via delle sue opere.

La Street Art si allontana, e viene allontanata, dalla sua natura e dalla periferia per essere portata nei musei e per riqualificare centrali

porzioni del tessuto urbano; ma se la sua portata comunicativa attiva e agevola processi di rigenerazione sociale, l'attenzione che attira a livello economico sembra depotenziarne le possibilità espressive.

Bibliografia

- Cavagna di Gualdana G., "Effetto Banksy". *Che legame tra l'incremento dei valori immobiliari e la presenza di street art?*, in Artribune, 20 dicembre 2021.
- Forte F., De Paola P., *How Can Street Art Have Economic Value? In Real Estate Economics, Management and Investments*, special issue, 2019.
- Tassone M.G., *L'Educazione all'Arte negli Istituti Penitenziari*, Tesi di Diploma, 2022.

I Paesaggi Umani delle periferie eccentriche

di Carlo Infante

Una periferia è la condizione limite di un paesaggio urbano. Una soglia periferica che degrada, geograficamente e socialmente, in via direttamente proporzionale alla sottrazione di servizi pubblici. Eppure ci piace pensare la periferia come una **condizione eccentrica** che si attesta al di là dal centro, deviandone la potenzialità attrattiva, creando propri mondi.

Dopotutto il paesaggio di una città è di fatto quello delineato dalle storie inscritte nelle sue geografie. Un paesaggio è come il volto di un territorio, una forma segnata dalla vita che scorre lasciando rughe che incidono la coscienza dei luoghi, scorrendo come un torrente carsico, dentro e sotto.

È questo lo spirito con cui **Urban Experience** esplora i territori, rilevando le tracce di chi li ha vissuti e attraversati, con sguardo psicogeografico e pensiero laterale, per rivelare il senso di quei luoghi, interpretandone la trama. Attraversamenti che giocano una ricomposizione delle tracce che delineano Paesaggi Umani fatti di antropizzazione, storie inscritte nelle geografie, riscatto sociale, destini politici e poetici.

Con Urban Experience esploriamo i territori e spesso scopriamo di viaggiare dentro noi stessi quando ci ritroviamo in luoghi che ci ricordano cosa cerchiamo, errando e narrando.

Dopotutto narrare, nel suo etimo latino *gnarigare* (*gnoscere*: conoscere e *igare*: agire), sottende il far conoscere agendo. Non si raccontano storie, si nar-

ra, rilevando e ricombinando frammenti di memoria camminando, conversando e comunicando in *performing media* attraverso lo streaming web-radio delle esplorazioni psicogeografiche.

La folksonomy della festa mobile

La definizione che diamo a queste esplorazioni è *walkabout* per creare le condizioni abilitanti attraverso conversazioni peripatetiche tese a dinamizzare il confronto connettivo dei partecipanti in un esercizio d'empatia. Per essere più precisi: si tratta di un format di innovazione culturale che si connota come esplorazione partecipata, utilizzando media radiofonici e web per sollecitare quelle dinamiche realmente interattive



Fig. 1 V Stato



Fig. 2 Palazzone.

di cui è alimentato il *performing media storytelling*, in cui la narrazione è inscritta nell'azione. Ciò permette di interpretare l'innovazione al di fuori delle inerzie convenzionali dei social media, usandoli con criterio per esprimere una *folksonomy*, ovvero una tassonomia popolare della storia e della geografia della città. Un approccio inscritto nelle strategie dell'innovazione adattiva, tesa ad armonizzare l'avanzamento tecnologico con l'evoluzione umana.

Si percorrono le periferie urbane come un flusso vitale e sentiente, una *festa mobile* di attenzione e coprogettazione, in una sorta di *smart community* nomade che esercita un urbanismo tattico teso a ripensare il contesto urbano, mappando, con impronte psicogeografiche, un geoblog funzionale a rilanciare il desiderio di Roma, con le sue storie inscritte nelle geografie, da nord a sud, dal centro alle periferie dove nell'antichità, lungo le vie consolari, c'era la città più bella.

La piccola scuola di geopodcasting a Corviale

Ciò che facciamo con Urban Experience è cercare di riconfigurare lo sguardo sui territori che attraversiamo, esercitando delle chiavi narrative che aprano la percezione su prospettive extra-ordinarie.

Come abbiamo fatto spesso a Corviale, dove l'esplorazione può essere considerata un'esperienza psicotropa. Lo abbiamo detto più volte: Roma è **psicotropa**: agisce sulle funzioni psichiche, ricombina lo sguardo urbano, spiazza (l'etimo di tropo sottende proprio questo: "ciò che volge altrove"), *switchando* tra la bellezza aulica e la bruttezza dell'abbandono che rivela percezioni impreviste. È questo l'andamento che ci ispira, sparsi per poi ricombinare emozioni e informazioni in un *performing media storytelling* in cui la narrazione è inscritta nell'azione potenziata dai nuovi media, attraverso il *geopodcasting*.

Ne abbiamo fatte talmente tante di queste conversazioni-esplorazioni radionomadi, intimamente psicogeografiche, che abbiamo acquisito una competenza precisa nel giocare con lo spaesamento.

È questo principio attivo dell'esplorazione narrante che ci permette di rilevare quel valore per cui Roma è riconosciuta la capitale mondiale: il **declino**. Dopotutto ciò comporta una capacità di elaborarlo il declino, per superarlo. Roma lo ha già fatto più volte, nei secoli, più di ogni altra città.

A proposito di declino, Corviale è un emblema di come si possa superarlo: trent'anni fa era un luogo impraticabile, oggi sta diventando uno dei luoghi-evento dell'Estate Romana. Già nel 2010 eravamo intervenuti in quel contesto, non ancora oggetto di rigenerazione urbana, realizzando un geoblog, una mappa interattiva in cui inscrivere le storie registrate dai bambini della Scuola Elementare Mazzacurati nelle geografie di quel condominio lungo un chilometro.

Da allora abbiamo fatto tanti altri *walkabout* anche notturni (come quello del 2012, una vera epifania), azioni nomadi come la Piccola Scuola di Geopodcasting realizzata, in modalità itinerante (registrando e pubblicando podcast georeferenziati), nel 2022 per il progetto *Street Art for Rights*.

Fig. 4 Con Anappo.

Fig. 5 Corviale 2015, scalone.



Fig. 6 Su passerella.

Uscire dentro

Le distopie delle periferie romane possono essere inquietanti o affascinanti ma le consideriamo fondamentalmente utili perché attivano gli anticorpi per interpretare la complessità, come nelle favole migliori dove la narrazione si fonda sul superamento delle difficoltà, attraversando le paure che esercitano circospezione. Dopotutto le **distopie** svolgono questa funzione: attivano coscienza attiva e vigile. Le parole sono importanti anche per questo, delineando condizioni limite, come *Uscire Dentro*, il titolo che abbiamo dato a diversi walkabout, tra cui quelli a Corviale. Era uno slogan politico-poetico di Franco Basaglia che ha aperto la società chiudendo i manicomi nel 1978. L'unica vera rivoluzione che ha fatto il nostro Paese.

carlo@urbanexperience.it

Ghetti e periferie, un lato di Torino che non vogliamo vedere

di Elena Sillitti



Il complesso dell'ex Moi, Wild Energies, courtesy PAV, 2015

Insieme a un gruppo di studenti della Scuola di Didattica dell'Arte dell'Albertina, ho partecipato ad un laboratorio condotto dal gruppo Stalker¹ presso il PAV (Parco Arte Vivente)², dove abbiamo avuto modo di approfondire realtà di Torino che fanno parte della città ma che spesso ci sforziamo di non vedere. Luoghi come il MOI, vecchio mercato agroalimentare, o le palazzine dell'ex Villaggio Olimpico che, durante tale evento del 2006 hanno ospitato gli atleti, e che a fine del suddetto, nel corso degli anni, sono andate

incontro ad abbandono da parte della popolazione e delle istituzioni. Quest'area è diventata zona di spaccio ed emarginata a tal punto da essere diventata un vero e proprio ghetto moderno. Parlando di disinteresse e di abbandono da parte dell'uomo di zone che fanno parte della propria città, vorrei citare una frase tratta dal libro *L'uomo antiquato* di Günther Anders: "L'umanità che tratta il mondo come un mondo da buttar via, tratta anche sé stessa come un'umanità da buttar via".

La storia è stata una dura maestra, ma non ha insegnato nulla. Infatti, il passato e il presente sono costellati da ghettizzazioni: da Praga a Venezia, al famoso Distretto Sei di Città del Capo, fino al ricordo indelebile di Varsavia durante la Seconda Guerra Mondiale e altri luoghi che la società non vuole ricordare. Le dinamiche sono sempre le stesse: disuguaglianze socio-economiche, discriminazione e marginalizzazione. Coloro che vivono questi ghetti hanno per compagne la povertà, la disoccupazione, la criminalità, la mancanza di accesso ai servizi sanitari e all'istruzione e la segregazione sociale.

Tornando a Torino, all'occupazione delle palazzine olimpiche da migranti in transito, queste non devono essere viste solo con un'accezione negativa, ma come una possibilità di crescita che ha permesso ai singoli di riconquistare pari dignità e diritti. Non sapremo mai realmente cosa si celava al di là dell'ingresso dell'ex villaggio olimpico. La nostra è solo una conoscenza superficiale del clima di tensione interno alla vita nel quartiere. Molti giornalisti si sono interessati all'argomento; uno di questi è Gioele Urso. L'autore, nel libro *Gli sguardi del Moi*, sottolinea come siamo abituati a guardare solo quello che ci è più comodo, senza andare troppo a fondo nella questione.

*“Noi abbiamo guardato alle palazzine occupate dell'ex villaggio olimpico fino alla porta d'ingresso, ma raramente abbiamo voluto varcare quella soglia. Per superare i nostri pregiudizi dobbiamo sforzarci di conoscere le persone oltre i muri di confine.”*³

Quanto accaduto nelle palazzine dell'ex MOI dal 2013 al 2019, è culminato con uno “sgombero dolce” per ordine della giunta. Uno sfratto con conseguente riqualifica attraverso fondazioni bancarie e, successivamente, destinato l'affidamento della zona a Campus per la costruzione di unità abitative per studenti e lavoratori. Dove prima regnava sovrano il degrado, a breve sorgerà una pista ciclabile. Chissà se tale rivalutazione sarà abbastanza efficace per una crescita del rispetto, della diversità culturale e di una possibile integrazione sociale. A partire da questa situazione di disagio e degrado sono stati prodotti tre documentari. Testimonianze, racconti di persone che, all'interno delle palazzine, non solo hanno subito abusi e giochi di potere, ma che si sono ritrovate a lasciare tutto per essere trasferite in condizioni a volte peggiori. È qui che sta il punto. Questa carenza di volontà nel creare qualcosa di condiviso non porterà mai ad una crescita o una riqualifica di una zona, di una città o delle persone. Si parla di mondo inclusivo e multiculturale, ma solo con chi vogliamo noi.

1. Laboratorio d'Arte Urbana STALKER – fondato da Lorenzo Romito e Francesco Careri - è un soggetto collettivo, composto da artisti ed architetti, che compie ricerche e azioni sul territorio. Il collettivo è attivo a Roma dal 1995.
2. PAV(Parco D'Arte Vivente), centro sperimentale d'arte contemporanea, fondato sul progetto di Piero Gilardi nel 2002, in seguito realizzato nel 2008 dagli architetti Gianluca Cosmacini e Alessandro Fassi.
3. Gioele Urso, *“Calma e Karma, Torino Rosso sangue”*, <https://www.torinotoday.it/eventi/gli-sguardi-sul-moi-fotografie-libro-gioele-urso-fotografia-km0.html>, consultato il 18/04/2023.

Bibliografia

Anders G., *L'uomo è Antiquato VOL. 1, Considerazioni sull'anima nell'epoca della II Rivoluzione Industriale*, Bollati Boringhieri 2007
Urso G., *Calma e Karma, Torino Rosso sangue*, Golem edizioni 2018

Sitografia

Gullace F., *Torino lingotto edifici ex moi a breve nuovi social Housing e campus universitari*, <https://blog.urbanfile.org/2023/02/14/torino-lingotto-edifici-ex-moi-a-breve-nuovi-social-housing-e-campus-universitari/>, consultato il 20/04/2023.

Peirola S., *Torino un'occupazione dei rifugiati tra sgomberi e fondazioni di crew*, <https://www.meltingpot.org/2015/08/ex-moi-a-torino-unoccupazione-dei-rifugiati-tra-sgomberi-e-fondazioni-di-crew/>, consultato il 20/04/2023.

Rolandi L., *Si fa presto a dire olimpiadi*, <https://www.lavocedeltempo.com/Territorio/Si-fa-presto-a-dire-Olimpiadi>, consultato il 19/04/2023.

Fondazione Compagnia di San Paolo, *Moi migranti un'opportunità d'inclusione*, <https://www.compagniadisanpaolo.it/it/progetti/moi-migranti-unopportunita-dinclusione/>, consultato il 21/04/2023.

Migliaccio F., *ex moi occupato Torino uno sgombero dolce dura due anni*, <https://napolimonitor.it/ex-moi-occupato-torino-uno-sgombero-dolce-dura-due-anni/>, consultato il 23/04/2023.

Camplus, *Riqualificazione all'ex moi Camplus sarà il gestore*, <https://www.camplus.it/press-area/riqualificazione-allex-moi-camplus-sara-il-gestore/>, consultato il 26/04/2023.

Piacenzasera.it, *Al Rathaus la prima di except moi documentario dedicato all'ex villaggio olimpico di Torino*, <https://www.piacenzasera.it/2023/01/al-rathaus-la-prima-di-except-moi-documentario-dedicato-allex-villaggio-olimpico-di-torino/463421/>, consultato il 27/03/2023.

Mole24.it, *Riqualificazione dell'ex moi in arrivo anche una pista ciclabile*, <https://mole24.it/2019/08/28/riqualificazione-dell'ex-moi-in-arrivo-anche-una-pista-ciclabile/>, consultato il 27/04/2023.

Dalla periferia al mondo e ritorno

Dopo il lavoro, tracce del Novecento e segni del futuro (61+61)

di Orietta Brombin

Nel 2022 sono trascorsi 61 anni dal celeberrimo 1961 e ciò che rimane oggi dell'Esposizione Internazionale del Lavoro, il cui ambizioso tema era *Celebrazione per il centenario dell'Unità d'Italia, L'uomo* (appunto, N.d.A.) *al lavoro*, è lo scheletro del Palazzo omonimo e altri sfortunati capolavori dell'architettura contemporanea. Il Palazzo di Pierluigi e Antonio Nervi, Gino Covre, con gli allestimenti di Giò Ponti, secondo la ricerca compiuta sul campo con il gruppo Stalker di Roma, può essere definito oggi il monumento alla “caduta del lavoro”, emblema dello stato del lavoro attuale, anche se bene comune essenziale esaltato all'Art. 1 della Carta Costituzionale italiana. Promossa dall'establishment industriale e politico del dopoguerra, l'Esposizione Internazionale del Lavoro nasce su un territorio periferico della Città di Torino, nel quartiere Nizza/Lingotto/Millefonti/Filadelfia dove, in vista della costruzione del sito futuristico, nel novembre



Fig. 1 *Baracche di Italia '61*, Torino 1955, Archivio storico Città di Torino

del 1956 l'Amministrazione comunale ha evacuato 165 nuclei familiari, più di 500 persone, occupanti delle abitazioni abusive sorte in corso Polonia (oggi corso Unità d'Italia). La baraccopoli, illegale e stigmatizzata dai giornali dell'epoca come un insieme di case di fortuna, assemblate con legname, mattoni e lamiere di recupero, ospitava persone provenienti dagli esodi di guerra: italiani espulsi e fuggiti dall'Istria, Libia e Grecia. Ma

anche venuti dal Veneto, Sud Italia e dalle campagne depresse piemontesi, e tutti in cerca di lavoro, i migranti economici del dopoguerra: “*Eravamo noi greci, veneti e siciliani, calabresi, i nuovi immigrati, questi della bassa Italia, [che sono arrivati a Torino] per lavoro, perché hanno aperto le porte alla Fiat e allora sono arrivati molti meridionali. Era il periodo che poi per i meridionali è stata molto più dura, perché non gli affittava nessuno niente.*”



Fig. 2 Italia 61, Circarama in degrado, Fotografia di Fondazione Antonio Gramsci, 1978

Lo sa, quel periodo lì...Eravamo in tanti.”¹

Sulle macerie dello sgombero, che ha destinato gli abitanti precari di corso Polonia a Lucento, zona altrettanto periferica, furono edificate strutture avanguardistiche come il Palazzo a Vela (ora sfigurato dai volumi incongrui di Aulenti), la monorotaia e il Circarama Disney/FIAT, 1500 m² di costruzione circolare dove quasi due milioni di spettatori (posti al centro dell’edificio) assistettero alla proiezione di *Italia 1961*, film realizzato a 360° sulle bellezze

paesaggistiche nostrane e il trionfo del lavoro italiano all’estero. Ciò che rimane oggi è un bel giardino pubblico su cui si affacciano i resti del Palazzo di Nervi. Queste e altre storie sono state ripercorse a giugno 2022 con il gruppo condotto da Stalker (Giulia Fiocca e Lorenzo Romito) nella deriva urbana percorsa a piedi dal PAV Parco Arte Vivente all’estrema periferia sud di Torino. Infatti, “*Pratica fondante di Stalker è [...] il camminare, o meglio, il camminare attraverso. La costruzione di linee di esperienza collettiva, percorsi*

di continuità spazio temporale attraverso i vuoti, i margini e i confini che separano le isole, gli arcipelaghi, i continenti dell’urbanizzazione diffusa, alla deriva”². Con gli artisti, dopo l’incontro al museo, abbiamo vagato allora alla ricerca di segni significativi, domandandoci: Cosa si intendeva nel 1961 e, soprattutto, cosa si intende oggi, con lavoro? E, ancora: Questo tema capitale si associa alla pratica strettamente legata a una forma equilibrata di esistenza che prevedeva l’abitare i luoghi in funzione del sostentamento, ma anche dello svago, dunque, cosa si intende oggi con dopolavoro? La ricerca continua oggi, dove artisti e il gruppo di studenti e cittadini partecipanti, con la curiosità di “semionauti”³, navigatori nel paesaggio globale dei segni, continuano a osservare lo spazio urbano per rintracciare le storie dei suoi abitanti: passati e presenti. Lo *Stalker* di Andrej Tarkovskij, film memorabile del 1979, è una guida antagonista e abusiva che accompagna, non senza pericolo, le persone dentro i confini di una “zona” apparentemente contaminata a cui è proibito accedere. Ma la zona ha anche una nomea popolare che la rende mistica e altrettanto misteriosa,

ossia, sembra che al suo interno si trovi un luogo segreto dove ogni conoscenza e desiderio vengono concessi.

Così gli *Stalker* romani risignificano i luoghi urbani e naturali esplorati: “*Il camminare attraverso si fa così danza, celebrazione, augurio che la vita li torni ad aver luogo. Luoghi che, se detto a bassa voce, affinché la retorica non senta e non si re insedi in essi, possono diventare teatri e tele, in cui il camminare diviene forma d’arte.*”⁴ Cercando di seguire il filo rosso dal lavoro al non lavoro, i quartieri che si inanellano lungo il percorso svelano ecosistemi urbani che emergono nelle zone indecise, non ancora destinate ad alcun uso e, proprio per questo, libere

di esprimere la forza vitale della natura. Il gruppo di esploratori, camminando, rivede la città, i luoghi simbolo del territorio e le sue toponomastiche: Giordano Bruno, borgo Filadelfia, il piazzale dell’ex Dogana ricco di vegetazione spontanea, gli ex Mercati ortofrutticoli, l’ex Villaggio Olimpico e la ex Scuola dei migranti, le case ATC, il Paso, giù, giù, fino a ciò che rimane del Palazzo del Lavoro e dell’ex Mercato rionale di piazza Bengasi. Ognuno dei luoghi periferici nasconde segni e segreti nascosti nella premessa “ex” (fuori di, non più, già). Ogni figura incontrata può essere riconosciuta e, attraverso la

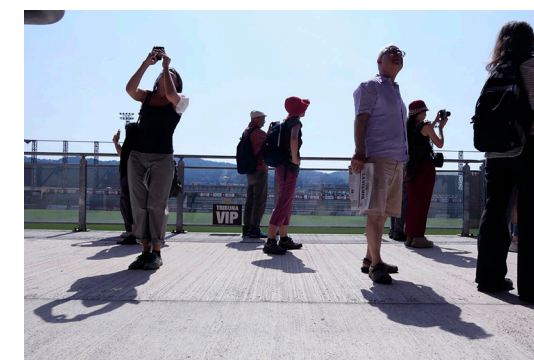


Fig. 3 Palazzo del Lavoro oggi, Workshop con Stalker, courtesy PAV, 2022

sua storia, ricostruire l’identità perduta dei luoghi comuni. Il percorso prende via via i connotati di una complessa Circostanza⁵, ovvero la capacità di connettersi con il reale e l’immaginario in un moto sincronico, mettendo al centro le storie di una Periferia che apprende il Mondo.



Fig. 4 Palazzo del Lavoro oggi, Workshop con Stalker, courtesy PAV 2022

1. Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea ‘Giorgio Agosti’, Intervista a Luigi P., Cavaliere del lavoro, profugo italiano di Patrasso (Grecia), dal 1951 per un anno e mezzo abitante delle baracche di corso Polonia a Torino.
2. Romito L., *Walking Out of Contemporary*, in Mitrasinovic M., *Concurrent Urbanities: Designing infrastructures of Inclusion*, Routledge 2015.
3. Bourriaud N., *Postproduction, Come l’arte riprogramma il mondo*, Postmedia books, Milano 2004, p. 14.

4. Lorenzo Romito, Ivi.
5. “La Circostanza è il dispiegamento dei tempi e degli spazi a cui un luogo appartiene, è un dispositivo di coinvolgimento pubblico e creativo, teso a mantenere operante il carattere di disadattamento ai luoghi attraversati che diviene posizione da cui agire/pensare il possibile generato dal riemergere, e dal tessere in narrazioni nuove, le memorie perdute.” *Stalker*, presentazione della “Circostanza Pasolini”, Museo delle Periferie, Roma 2023.

Le contraddizioni di un progetto di riqualificazione urbana

Dialogo tra Tiziana Casapietra e Simonetta Fadda su un progetto di riqualificazione di un’area prospiciente un complesso di case popolari, in fase di realizzazione a Savona.

di Simonetta Fadda

Due anni fa ho ricevuto una richiesta particolare da un committente sui generis, la Caritas di Savona. Mi si chiedeva di realizzare un’opera per un piccolo spazio pubblico, in una zona di Savona esclusa dai percorsi cittadini ordinari che potrebbe essere definita in modo generico come marginale e marginalizzata.

La mia opera, però, non avrebbe dovuto essere un semplice intervento fine a se stesso, ma avrebbe dovuto in qualche modo far nascere negli abitanti una nuova appartenenza nei confronti del luogo, connotata da una rinnovata solidarietà e, soprattutto, felicità.

L’idea dell’inserimento di un’opera d’arte in quel particolare spazio pubblico faceva parte di un progetto sociale più ampio, volto a creare una rete di ascolto e sostegno per gli abitanti di quelle case popolari, tutte persone sofferenti di diverse forme di disagio, non ultima l’estrema povertà.

In sintesi, la mia opera avrebbe dovuto suggellare la definitiva uscita dalla pandemia e dalle sue ricadute negative sul piano psicologico e sociale, promuovendo forme di relazione improntate alla gentilezza e al rispetto reciproco.

Una bella sfida. Soprattutto, un’enorme responsabilità.

Così è nato il progetto *Il mondo sotto casa*, che mi ha visto operare in un modo apparentemente distante dalle forme per me più usuali, con incursioni nei territori dell’architettura e della botanica. Questa è una prima riflessione sulle tematiche messe in gioco dal progetto, alla luce delle proposte di filosofe come Judith Butler e di analisti come Markus Fisher.

Simonetta Fadda

TC: Nel 2021 la Caritas mi chiese di individuare un artista da coinvolgere in un progetto di riqualificazione di un’area di edilizia residenziale pubblica a Savona, in una zona centrale e periferica a un tempo. Dovendosi relazionare con un luogo problematico sul piano sociale e abitativo, l’artista avrebbe dovuto dimostrare una forte sensibilità verso le delicate dinamiche di quella realtà, così ho ritenuto che tu potessi essere l’artista giusta. Cosa hai pensato di fare per rispondere a questa proposta?

SF: Mi era stato chiesto di concentrarmi sul muro che delimita la lunghezza del passaggio pubblico posto sul retro di quelle case popolari. La mia idea è stata di cancellare il muro trasformandolo in terreno di coltura, come si fa da anni nella bioedilizia. Ho scelto di utilizzare solo specie di erbe autoctone. Valorizzare le erbacce, normalmente cacciate via da orti e giardini, per me era anche un gesto concreto di accoglienza e rispetto. Il mio progetto prevedeva anche sedute per la sosta, aiuole di piante aromatiche, un’area cani. L’ho chiamato *Il mondo sotto casa*. Se l’abitabilità di quel cortile usato come discarica a cielo aperto fosse migliorata, quel luogo sarebbe potuto diventare un giardino dove fermarsi per un momento di distensione e per incontrare gli altri, qualcosa di cui prendersi cura e a cui attingere per prendersi cura di sé.

TC: È difficile fare convergere esigenze sociali e arte. Il problema è che, fuori dal suo mondo, l’arte è spesso confusa con una vaga ma rassicurante idea di “bello”, facile e proprio per questo capace di mettere d’accordo il grande pubblico. Nel confronto con il sociale, l’artista rischia di annacquare il proprio lavoro. Cosa ne pensi?

SF: Fin dall’inizio sono stata costretta a dei compromessi. Per esempio, sembrava che i fondi non sarebbero stati sufficienti per ricoprire di erbe tutto il muro, così sono stati aggiunti dei pannelli tra gli spazi verdi. Io ho potuto solo adattarmi, ma con questa modifica il mio progetto si è snaturato. Nella mia idea, il mio intervento sarebbe dovuto passare quasi inosservato, per riuscire davvero a cancellare quel

muro. La sua conversione in un bosco immaginario avrebbe dovuto essere realizzata senza soluzioni di continuità, ma ora le parti verdi sono diventate delle mere aiuole verticali, inframezzate da superfici che replicano l’idea stessa di muro come barriera.

TC: Del resto è anche salutare per l’artista confrontarsi con altri mondi in grado di sollecitare riflessioni diverse che, però, comportano altrettanti rischi. In riferimento al “bello” cui abbiamo accennato, il primo rischio è che il committente e l’utenza si aspettino sempre dall’artista interventi di abbellimento.

SF: Questo problema è centrale. Quando ho accettato la proposta della Caritas, sapevo che ci sarebbe stata una grande sintonia sul piano etico, ma non ero altrettanto sicura che per i miei committenti la corrispondenza tra etica ed estetica, insieme all’esigenza di restare rigorosamente all’altezza della ricerca artistica più attuale, fossero una priorità come lo sono per me. Anche se da parte della Caritas c’era una piena adesione al mio progetto, temevo che sottotraccia ci fosse anche il desiderio inespresso di un intervento più riconoscibile come arte dai più. La presenza dei pannelli che hanno alterato il progetto fa presagire che in futuro quello spazio possa essere occupato da operazioni grafico-pittoriche, guidate da intenzioni ornamentali opposte a quelle che mi hanno portato a progettare l’intervento “vegetale”.

TC: Vedo anche un altro rischio e cioè che l’utenza senta l’intervento dell’artista come un’operazione calata dall’alto e che, in quanto tale, finisca col rifiutarlo. Tu, per esempio, mi hai parlato dell’idea di dare voce alle resistenze degli abitanti verso i cambiamenti introdotti in questo luogo. Del resto, il lavoro dell’arte consiste proprio nell’inserirsi nelle crepe delle contraddizioni, specie quelle che caratterizzano situazioni di questo tipo. Da un lato gli abitanti si sentono vittime della loro condizione sociale, dall’altro hanno paura di uscirne, perché uscirne può essere più inquietante che restarci.

SF: L'ostilità degli abitanti è legata al fastidio di essere stati messi improvvisamente sotto i riflettori. Non è il mio intervento in sé a disturbare, ma il fatto che la zona sta iniziando a essere molto più frequentata, grazie ad alcune iniziative della Caritas alle quali il mio progetto ha solo dato l'avvio. Era un luogo senza regole, ora lo sarà molto meno. Il vero problema nasce dal fatto che lì sono concentrate

diverse forme di disagio che si sono sedimentate sia in abitudini protettive di chiusura verso l'altro, sia in comportamenti che rasentano l'illegalità. Tuttavia, mi sono sorti dei dubbi: mi chiedo se modificare l'aspetto di un luogo pretendendo di poter modificare anche chi ci abita non sia, invece, una mancanza di rispetto. Penso a tutto il dibattito sull'"esportazione della democrazia" e trovo molte analogie.

Un percorso fotografico tra città e periferia: *Luoghi comuni* (2000)

di Anna Maria Monteverdi

Fotografie di Enrico Amici, Jacopo Benassi, Sara Fregoso



Fig. 1 Giuseppe Baresi, Documentazione per *Il mondo sotto casa*, Agosto 2021



Fig. 2 Samanta Seferi, Rendering per *Il mondo sotto casa*, Laboratorio didattico con Simonetta Fadda, Novembre 2021



Fig. 1 Fotografia di Enrico Amici

Nel 2000 ho proposto e realizzato a La Spezia un progetto di arte urbana in collaborazione con la critica d'arte Viviana Gravano, dal titolo *Luoghi comuni*, basato sullo studio delle periferie, a partire dagli studi e dal libro dell'architetto e urbanista spezzino Daniele Virgilio. Un gruppo di fotografi ha riletto i problemi dell'abitare in periferia e il risultato è stato una serie di

fotografie di grande formato installate negli spazi pubblici della città come forma di denuncia sociale e protesta creativa. *Luoghi comuni* nasceva da una riflessione sulle criticità dei piani urbanistici per le periferie che attribuivano maggiore importanza all'espansione edilizia piuttosto che alle relazioni ambientali e sociali e alla memoria storica dei luoghi, oltre che

alla qualità abitativa. Gli artisti selezionati dovevano focalizzarsi sui "paesaggi invisibili" della città, collocati in un'area distante dal centro storico, nell'intento di far emergere storie ed elementi costitutivi dell'identità di un luogo: il percorso urbano, il tessuto sociale, lo spazio collettivo, la memoria, la natura. Parallelamente si univa un altro tema – che oggi sarebbe proprio

di una metodologia attivista e partecipata – di uno sguardo sulla città al servizio della sua crescita e del benessere della comunità. **L'arte come strumento indagatore dei punti deboli e critici della città** per ispirare una nuova idea di pianificazione territoriale, potenzialmente utile nella programmazione degli interventi e nelle eventuali decisioni relative alla definizione funzionale degli spazi pubblici. Le suggestioni venivano da più parti, primo tra tutti dalla lettura

dello storico libro scritto negli anni Settanta dall'urbanista e architetto statunitense Kevin Lynch, *L'immagine della città*: l'esperienza collettiva di queste geografie ai margini si orientò sia pur in modo non sistematico, intorno a una possibile mappatura visiva e una localizzazione dei cinque contenuti dell'immagine pubblica della città elencati da Lynch: i percorsi, i margini, i quartieri, i nodi e i riferimenti. Daniele Virgilio, ricercatore indipendente che sarebbe

diventato, negli anni successivi, il responsabile dell'ufficio del Piano urbanistico del Comune della Spezia spiegò al gruppo i suoi studi sulla città espansa, le sue riflessioni sulle periferie che proprio in quegli anni prendevano forma in articoli su riviste specializzate di architettura, e furono di enorme aiuto come approccio metodologico. Con lui gli artisti sono andati alla scoperta della campagna urbanizzata spezzina e delle diverse traiettorie e linee di confine: vecchi tratturi, stagnoni, paludi bonificate, aree industriali mescolate a sopravvivenze agrarie. L'oggetto dell'indagine, seguendo le indicazioni dell'architetto Virgilio, era **la periferia come risorsa**, non come area “rifiutata”, degradata e subalterna, e l'obiettivo era quello di ridisegnare “luoghi comuni” dando vita a immagini che implicassero la volontà di raccontare alla città il contesto, gli abitanti e le condizioni di vita in quartieri storicamente marginalizzati. I concetti-chiave erano: identità in continua trasformazione, aree sottoposte a continue riqualificazioni, condizione di frontiera tra diversi modi di “abitare” (industriale e agricolo). *Luoghi comuni* si articolava in un percorso alla riscoperta del territorio della Spezia e delle comunità che la abitavano, delle problematiche urbanistiche, ambientali e sociali attraverso la fotografia per mostrare il disagio abitativo, le minacce ambientali, il degrado per trascuratezza e abbandono. Insediamenti di piccole comunità contadine



Fig. 2 Fotografia di Enrico Amici nei cartelloni, fotografia di Jacopo Benassi



Fig. 3 Fotografia di Sara Fregoso nel tabellone, Fotografia di Enrico Amici

con tanto di orto e animali da cortile sotto i tralicci della centrale elettrica, o quartieri popolari dalla tipica edilizia a blocco all'ombra delle ciminiere, tra stagni avvelenati di liquami industriali e cemento a coprire antichi corsi d'acqua e brandelli di edifici storici risparmiati dall'espansione urbana. Intere aree di paesaggio sottratte allo sguardo da cattedrali di container: gli artisti si concentrarono sull'aspetto dell'immagine della città cercando di “trattenere gli oggetti” che rappresentavano il cuore del discorso sulla periferia diventandone il simbolo: la ciminiera dell'Enel, il campo coltivato circondato da cemento, il biliardino del circolo Arci, unico luogo di ritrovo degli abitanti, un laghetto con cigni nell'area più inquinata della

città; la dimensione quotidiana dell'abitare, insomma, attenta al protagonismo dei piccoli luoghi e delle piccole aggregazioni sociali, alla dimensione minima dei paesaggi abitativi. Il tema degli spazi pubblici, delle **aree in attesa di identità**, abbandonati diventava una riflessione su come operare una loro trasformazione in luoghi maggiormente vivibili. Un contributo teorico importante fu dato anche dal critico fotografico Viviana Gravano, incaricata di selezionare gli artisti e definire l'impianto progettuale e curatoriale, istruendo sui temi dei luoghi anonimi, di passaggio, i cosiddetti “non luoghi” (termine molto usato all'epoca per la diffusione in Italia dell'omonimo libro di Marc Augé), ma soprattutto sull' “attivismo

paesaggistico” che poi sarà alla base del suo libro *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione. L'attivismo paesaggistico nell'arte contemporanea*. In particolare gli artisti lavorarono intorno a un testo critico che la Gravano aveva scritto appositamente per il progetto dal titolo *Vivibilità* e che portava a interrogarsi, dopo una ricognizione nelle aree periferiche, sui principi che governano una reale vivibilità sul territorio. In sostanza la Gravano invitava dopo la ricognizione e lo studio del territorio, all'interrogativo: «Cosa può fare l'arte. Cosa può fare l'immagine in una situazione come questa? Raccontare? Denunciare? Agire in qualche modo? Solo raccontare sarebbe cronachistico e sarebbe un modo per non ricercare in questo contesto qualcosa in più di una



Fig. 4 Fotografia di Sara Fregoso nel tabellone,
Fotografia di Enrico Amici.

constatazione dello stato delle cose».

Le opere originali create da giovani artisti furono esposte dal 12 al 30 ottobre 2000 sia in una galleria d'arte al chiuso e all'aperto, affisse nella Piazza del mercato e dentro le stazioni

ferroviarie, nelle sale d'attesa.

I tabelloni che da sempre ospitano segnaletiche stradali e immagini pubblicitarie, furono scelti come spazi espositivi urbani dell'arte in funzione straniante, per ospitare le gigantesche fotografie di Enrico Amici, Roberto Buratta, Jacopo

Benassi, Sara Fregoso, Mario Commone e Daniele Virgilio. Le opere hanno riportato la periferia dentro la città, catturando l'attenzione negli spazi di passaggio, di attraversamento, rendendola un paesaggio comune, un luogo comune.

Bibliografia

Lynch K., *L'immagine della città*, Marsilio Venezia 2006.

Virgilio D., *Alcuni sguardi sul progetto dell'abitare. La periferia dallo sguardo zenitale alla visione ad altezza d'uomo*, in *Urbanistica* n.124, 2004.

Virgilio D., *In questo luogo distante. Quaderno di una periferia*, Cut up edizioni, La Spezia 2015.

Gravano V., *Crossing. progetti fotografici di confine*, Costa & Nolan, Genova 1998.

Desideri P. e Ilardi M., *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa & Nolan, Genova 1996.

Gravano V., *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione. L'attivismo paesaggistico nell'arte contemporanea*, Mimesis, Milano 2008.

L'arte dell'abitare

di Cristina Sabato

“Io sono convinto che non diventiamo creativi, ma che disimpariamo ad esserlo. O piuttosto ci insegnano a non esserlo.

Dunque perché è così?”

Ken Robinson

Possiamo intendere le relazioni che ogni essere umano intreccia con sé stesso, con i suoi simili e con l'ambiente come l'espressione di un processo creativo, considerando la creatività come elemento fondante dell'esistenza umana. Considerare l'espressione umana come asservimento alla tecnica è una concezione erronea, oltremodo riduttiva. La tecnica è il punto di arrivo di un processo creativo polisensoriale che vede la partecipazione attiva di tutto il nostro corpo: pensiamo il mondo in tutti i modi nei quali lo percepiamo, sarebbe quindi impossibile credere che i nostri occhi, le nostre orecchie, le nostre mani, il nostro corpo intero siano esclusi dalla comunicazione col mondo, dall'espressione creativa. Eppure, se osserviamo il nostro sistema educativo, possiamo renderci conto di un'evidente contraddizione: la mente e il corpo vengono percepiti come elementi separati e tra di loro non comunicanti. I modelli prediletti dal sistema scolastico corrente sono di stampo logico/razionale e umanistico, con un conseguente appiattimento della soggettività, dell'unicità. La creatività, l'entusiasmo per la ricerca, l'esplorazione sono così scomparsi. Ma non possiamo considerare l'educazione come

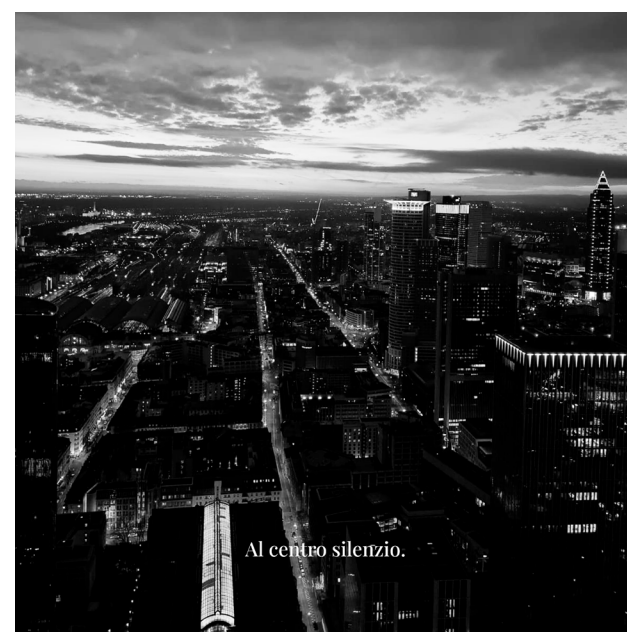
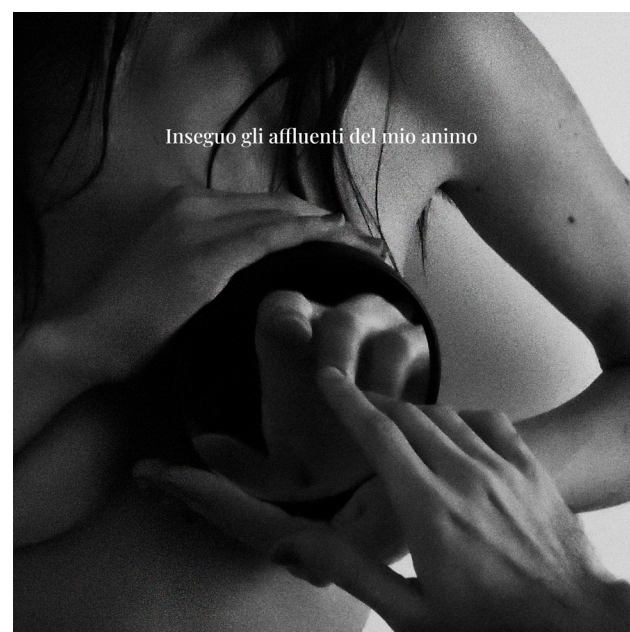
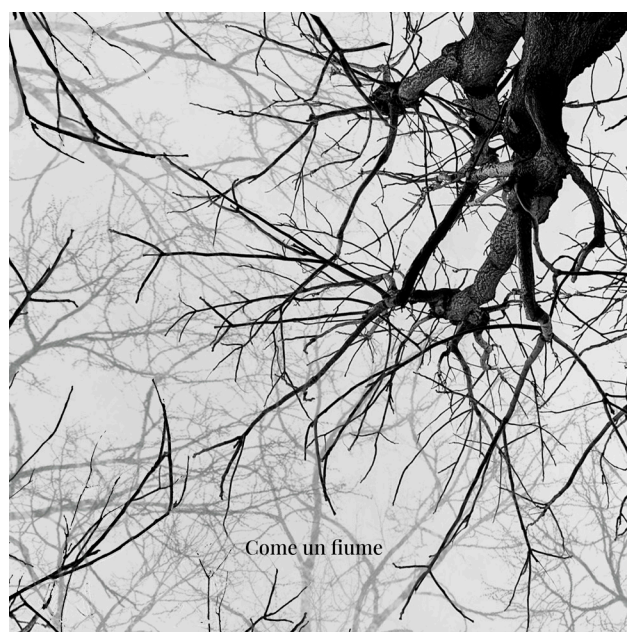
unica “colpevole”, anche la famiglia ad esempio gioca un ruolo fondamentale nel riconoscimento della soggettività, e connessa ad essa anche il nostro ambiente sociale, il luogo in cui trascorriamo la nostra vita, l'ambiente che ci circonda. La nostra vita individuale, l'intrecciare intimi rapporti con persone o oggetti durevoli nel tempo, che definiscono il nostro modo di relazionarci in un determinato contesto, si può definire abitare. L'abitare in un determinato ambiente urbano può avere un forte impatto emotivo sull'individuo e costituire una delle prime forme di discriminazione e isolamento sociale. Se ci soffermiamo sull'origine del termine periferia, scopriremo che le sue radici derivano dal latino peripheria, ovvero circonferenza, identificando così la parte più esterna e marginale di una città o di un territorio, spesso in contrapposizione con un centro. Le periferie, così concepite, risultano essere aree svantaggiate sia dal punto di vista urbanistico e funzionale, che dal punto di vista socio-economico: il tema del vivere la periferia diviene dunque fortemente connesso al tema dell'abitare. Se proviamo a figurarci cosa per noi rappresenti la periferia cittadina molto probabilmente immagineremo una serie di edifici

spogli, grigi, disposti rigidamente a scacchiera, con uno schema uguale e ricorrente. Immaginando la casa come luogo in cui la persona può esprimere in modo compiuto sé stesso, non intesa solo come riparo, ma come formazione della persona nella famiglia come primo gruppo sociale, possiamo riassumere che ad un ambiente spoglio e deturpato corrisponda un assopimento della creatività, dell’empatia. Per l’architetto viennese Hundertwasser, gli esseri umani hanno tre pelli: epidermide, abbigliamento e casa. Le case sono parte integrante della natura e perciò devono crescere, trasformarsi silenziosamente tramite l’aiuto dei loro abitanti. Creando un’architettura che fosse specchio e descrizione della natura, Hundertwasser abolisce la linea retta, non conforme ad essa, lasciando spazio a motivi a spirale, forme fluide e morbide, dove i colori diventano espressione del proprio sentire interiore, vicini all’ottica del sogno,

delle emozioni e della sensibilità. Con l’espressione diritto della finestra, l’architetto esprimeva il diritto per degli abitanti della casa di modificare la stessa, la sua facciata, sigillando un rapporto indissolubile tra la creazione come espressione della condizione umana, e la casa intesa come processo naturale. Nasce così l’Hundertwasserhaus, un complesso di case popolari costruite nel 1986 a Vienna, dove tutto sembra spingerci a credere alla realtà come ad un gioco. Pensiamo il mondo in tutti i modi in cui lo percepiamo e in questo complesso architettonico anche i piedi trovano il loro modo di esprimersi: i pavimenti, i muri, le scale sono tutte forme irregolari, evitando il susseguirsi di superfici piane, riscoprendo così un contatto con la natura nelle sue forme irregolari. Non a caso, nell’ambito della psicologia dello sviluppo, tra le tecniche proiettive che si utilizzano con i bambini esiste il disegno della casa.

Come possiamo dunque immaginare di preservare il pensiero creativo se la nostra dimora non è espressione dello stesso? Come possiamo, dunque, restare artisti se ci siamo dimenticati che la vita è un gioco e tutto quello che ci circonda dovrebbe essere espressione del nostro pensiero creativo? Concludo prendendo in prestito le parole con cui Hundertwasser descrisse le nostre periferie, le nostre case:

“Da quando ci sono urbanisti indottrinati e architetti standardizzati, le nostre case sono malate. Non si ammalano, sono già concepite e costruite come case malate. Tolleriamo migliaia di questi edifici, privi di sentimento ed emozioni [...]. Danno l’illusione della funzionalità. Sono talmente deprimenti che si ammalano sia gli abitanti sia i passanti.”



Haiku fotografico di Cristina Sabato

Haiku fotografico

di Samuele Golino



Nel silenzio d'inquieti languori



Tra foschi orizzonti



Si respira l'assenza

Spazi della memoria

di Angelo Mistrangelo

Fotografie di Chiara Agostinetti

STAZIONE PORTA NUOVA

Il segno
e lo spazio della memoria
e il silenzio della notte
e la grande piazza in attesa dell'alba
con i volti di una nuova società
con le bancarelle dei libri
con i simboli del tempo
su fogli graffiti.

SAN SALVARIO

E nei colori della notte
s'insinuano
le voci di San Salvario
si stemperano le luci
di teatri e botteghe e piazze
e si accendono
volti e sguardi e suoni
che scandiscono un tempo
di lontane memorie
di incontri
di solitudini
e silenzi
e culture diverse
e spazi
di una rivelata spiritualità



Chiara Agostinetti, *Poesie*, serie.



Chiara Agostinetti, *Poesie*, serie.



Chiara Agostinetti, *Poesie*, serie.



Chiara Agostinetti, *Poesie*, serie.



Chiara Agostinetti, *Poesie*, serie.



Chiara Agostinetti, *Poesie*, serie.



Chiara Agostinetti, *Poesie*, serie.

La città sospesa

Un progetto fotografico realizzato a Torino durante il lockdown della pandemia

di Fabio Oggero

I quasi due, lunghissimi, mesi di lockdown che hanno chiuso tutta l'Italia sono stati un'occasione unica per vedere le città e i loro spazi con occhi nuovi, in un momento inaspettatamente sospeso che ha quasi negato uno dei sensi più profondi del loro essere.

L'arrivo della pandemia ha offerto una chiave di lettura della città che difficilmente si ripresenterà.

Le foto di Fabio Oggero propongono un ripensamento del rapporto con lo spazio urbano torinese e il tempo: **uno spazio “svuotato” e un tempo “sospeso”**. I tempi del lockdown hanno permesso di rendere Torino il soggetto di un grande scatto fotografico totalmente inedito, dai tempi di esposizione straordinariamente dilatati. **Queste condizioni eccezionali hanno consentito di restituire una visione lenta e un lavoro di documentazione inedito e meditato**, concentrato su uno spazio urbano cristallizzato e quasi immutabile. Raramente

Torino ha potuto essere raccontata attraverso un'assenza così totale e diffusa che **non è mero vuoto, ma consente di costruire un nuovo racconto urbano**.

Sono stati selezionati luoghi a cui la prolungata assenza di movimento ha regalato una nuova vita, temporanea e silenziosa, da indagare nei suoi nuovi valori, documentando e raccontando aree estremamente diverse fra loro: dalle piazze e gli edifici aulici del centro storico alle periferie del secondo dopoguerra, oggi abitate e ormai semiabbandonate dall'industria in ritirata; dalle grandi infrastrutture di accesso a Nord e a Sud della città alle nuove icone della contemporaneità, come i grattacieli simbolo per eccellenza del lavoro di ufficio, o Porta Susa, monumento ai nuovi collegamenti ad alta velocità; dal mercato di Porta Palazzo, solitamente brulicante luogo di incontro di nuova e consolidata immigrazione ai nuovi poli commerciali.

L'apparente assenza della vita,

delle persone e del loro movimento **ha consentito di restituire Torino nelle sue scenografie più pure, senza distrazioni, rumori di fondo o distorsioni**, aprendo a nuove e diverse possibilità di relazione tra gli spazi antropizzati e gli spazi naturali.

La depurazione dallo scorrere della vita, fatta di persone, spostamenti, ingorghi e movimento, ha restituito lo spazio a una visione più limpida e consapevole della sua dimensione, delle sue forme, dei suoi limiti e delle sue potenzialità. **Il risultato è un ritratto privo di giudizio, che pone domande senza dare risposte**.



Fabio Oggero, *La città sospesa*.



Fabio Oggero, *La città sospesa*.



Fabio Oggero, *La città sospesa*.



Fabio Oggero, *La città sospesa*.



Fabio Oggero, *La città sospesa*.



Fabio Oggero, *La città sospesa*.



Fabio Oggero, *La città sospesa*.



Fabio Oggero, *La città sospesa*.

Anni 80

Un progetto fotografico sulle trasformazioni dei locali del centro e della periferia torinesi

di Enzo Obiso



Fig. 1 *Via Ormea*, Enzo Obiso.

Avevo quasi finito il mio percorso di studi all'Accademia Albertina di belle arti di Torino e durante il mio girovagare da studente con ancora molto tempo libero mi resi conto, con una certa preoccupazione, che molti dei locali che frequentavo abitualmente con i miei amici cominciavano a trasformarsi; c'era da parte dei nuovi gestori di questi luoghi di ritrovo grande voglia di modernità e rinnovamento. Molto velocemente le vecchie *piole* del centro, sparivano oppure venivano sostituite dalle nuove birrerie e paninerie.

Questo il movente che ha dato il via al mio progetto *Anni 80*, realizzato tra il 1977 e il 1980, volevo fare in tempo a fotografare questi luoghi così speciali prevalentemente a conduzione familiare, dove ti sentivi ben accolto. Ci si poteva fermare a studiare, a mangiare qualcosa o perdersi in chiacchiere con gli amici senza obbligo di consumazione. Ho cominciato dai locali del centro, che ancora conservavano la loro identità, spingendomi verso la periferia, per arrivare fino alla prima cintura di Torino.

Nonostante avessi battuto a tappeto tutta la città e la rete di amici "suggeritori di piole" che si era creata quando avevo manifestato le mie intenzioni, non penso di essere riuscito a fotografarle tutte ma non importa, in fondo non era questo l'obiettivo.



Fig. 2 *In riva al Po*, Enzo Obiso.



Fig. 3 *Sassi*, Enzo Obiso.



Fig. 4 *Via Alessandria*, Enzo Obiso.



Fig. 5 *Via Stampatori*, Enzo Obiso.



Fig. 6 *Vanchiglia*, Enzo Obiso.



Fig. 7 *Via Alessandria*, Enzo Obiso.



Fig. 8 *Cantine Riso*, Enzo Obiso.



Fig. 9 *Corso Stati Uniti*, Enzo Obiso.



Fig. 10 *Piazza Hermada*, Enzo Obiso.



Fig. 11 *Via Ormea*, Enzo Obiso.

Gli orti urbani di Gino Balzola

di Massimo Mila



Fig. 1 Gino Balzola, *Orti urbani*, china e acquerello, 1982.

Quand'eravamo giovani, e con Pavese, Sturani, Ginzburg, Argan e gli altri della "banda Monti" volevamo a modo nostro opporci alla stupida antitesi di Stracittà e Strapaese con cui il regime fascista cercava di addormentare l'attenzione degli intellettuali, avevamo inventato per scherzo il movimento di "Strabarriera" e deliravamo per certi paesaggi della periferia di Torino, là dove la città finiva e incominciava la campagna, e le officine si affiancavano alle ultime cascine: quello che nel castigliano dell'America Latina si chiama con felice espressione la "orilla", la spiaggia. Molti racconti di Pavese hanno lì il loro ambiente e immagini se ne vedono in certe tavolette di Sturani e Argan; e almeno un grande quadro di Felice Casorati vi si ispira, per cui, senza ancor conoscerlo di persona, l'avevamo nominato socio onorario di Strabarriera. Ora in quei posti dove noi andavamo in cerca di osteriole fuori mano (una ci incantava con la sua insegna "la Trattoria del Far West", anche perché si trovava

invece all'estremo Est di Torino), sorgono enormi palazzi d'abitazione e li attraversa in diagonale la popolosa e movimentata arteria di Corso Belgio. Ad essere dei nostalgici, ci sarebbe da intonare il solito lamento sui beni perduti, Torino che scompare, le belle e buone cose d'una volta che non torneranno più, e via piagnucolando. Invece, niente: nulla va perduto davvero, e se la nostra giovinezza se n'è andata, altre le sono succedute, e ogni generazione si reinventa i nostri vecchi sogni e riscopre per conto suo i nostri ideali. Certo, la città s'ingrandisce con uno slancio spaventoso (come nel quadro di Boccioni), e mangia sempre nuove aree alla campagna circostante. Ma la frontiera, la "orilla", resta; è solo questione di spostarla un po' più in là. Balzola vi ha scoperto un fenomeno che presenta risvolti sociologici dei più singolari, e se ne è fatto appassionato ritrattista (ché di ritratti veramente si tratta, non di illustrazione). E' il fenomeno degli orti urbani che a poco a poco si sono impiantati su una fascia di terrain vague, una



Fig. 2 Gino Balzola, *Orti urbani*, china e acquerello, 1982.

terra di nessuno, ossia quasi sempre del Comune, che si stende sulla cintura nord-occidentale di Torino, entro un'ansa della Dora, tra la zona della Pellerina (l'antico canale ora interrato che derivava acqua dal fiume per irrigare i terreni delle cascine allora esistenti) e i terreni incolti che lambiscono la ferrovia per Milano. Incolti per modo di dire e per finzione burocratico-amministrativa. In realtà, in questa vasta area, in gran parte piana, in parte sul breve ma ripido ciglione d'erbacce e cespugli della sinclinale che termina nel dislivello di via S. Donato, si è venuta sviluppando una coltivazione orticola a livello artigianale e privatistico, quasi di hobby, attraverso insediamenti per lo più abusivi (anche se non è escluso che qualcuno paghi regolari affitti a legittimi proprietari) di coltivatori precari, i quali fanno benissimo di doversi andare il giorno che qualcuno ottenga permessi di costruzione in quei terreni e vi tiri su altri casermoni in cemento armato, a mangiare un'altra fetta della campagna che lì si trova a stretto contatto con la città in espansione

e cerca di contenerla, la preme coi suoi ultimi alberi, i suoi fossati, le sue siepi di sterpaglie. Ora che cosa attirava l'interesse di Balzola in questi orti suburbani? Non già le coltivazioni, perché non c'immaginiamo il suo pennello alle prese con cavoli, pomodori e



Fig. 3 Gino Balzola, *Orti urbani*, acrilico e olio su tela, 1981.



Fig. 4 Gino Balzola, *Orti urbani*, china e acquerello, 1982.

fagiolini (anche se non va dimenticata una sua vecchia litografia d'uno splendido e lussureggiante cardone). Ma la grande attrattiva di questi insediamenti è che, poco a poco, ogni orticello si è venuto dotando d'una sua incredibile baracchetta costruita coi materiali più eterogenei ed estemporanei che si possano immaginare. Non sono locali di abitazione: niente da vedere con le *bidonvilles* d'altre città e coi ricoveri di baraccati bisognosi. La gente che coltiva questi orti abusivi e provvisori non saranno dei nababbi, certo, ma nemmeno sono dei barboni e dei pezzenti. Sono gente che sta abbastanza bene, gente che esercita un altro mestiere, oppure pensionati precoci: l'orticoltura la esercitano per passatempo, magari per passione. Le baracche, perciò, sono in linea di massima semplici depositi di attrezzi, come avviene nelle campagne del sud, dove i contadini vivono in grossi centri quasi urbani, e sui campi, distanti anche qualche decina di chilometri, si recano dalla mattina alla sera. Solo in qualche caso particolarmente civettuolo, come si vede in qualcuno di questi disegni, può accadere che davanti alla baracca si protenda un pergolato – *'na topia* – e sotto i tralci ci sia una tavola con le panche intorno, dove l'estate è bello trascorrere piacevoli pomeriggi domenicali vuotando un fiasco e affettando i salamini alla cacciatore. Ma quel che bisogna vedere è come sono costruite queste baracche! Con quali incredibili risorse di materiali i più disparati, racimolati chissà dove nelle discariche pubbliche, tra i rifiuti delle industrie e nei campi di demolizione. Tutto viene usato per impieghi diversi da quelli originari: lamiere e plastiche ondulate per i tetti, reti metalliche dei pagliericci come elementi di recinzione, vecchie



Fig. 5 Gino Balzola, *Orti urbani*, china e acquerello, 1982.

stufe arrugginite, motori d'auto irrimediabilmente grippati, ruote, copertoni, mobili (per lo più coricati anziché dritti sulle loro zampe), scaldabagni in disuso, cassette di legno, filo spinato, insegne di latta, secchi, tini e soprattutto bidoni, bidoni, bidoni. E' l'epopea, la civiltà del bidone. Gran problema di questi coltivatori è infatti l'irrigazione. Salvo pochi che hanno la fortuna d'essere piazzati proprio accanto alla sponda meridionale della Dora, o presso qualche superstite *bialèra*, altrimenti per tutti c'è il dramma dell'acqua: il Comune che li tollera graziosamente,



Gino Balzola, *Orti urbani*, acrilico su tela, 1981.

è naturale che non spinga la sua magnanimità fino a fornirli anche di derivazioni idriche. Perciò l'unica risorsa è la pioggia, che viene tesaurizzata coi più incredibili artifici di canalizzazione: vecchi pezzi di grondaia, disposti a scaletta, raccolgono l'acqua piovana, se la trasmettono con salti successivi e alla fine la versano, dove? Naturalmente nell'immane bidone, della benzina o dell'olio Fiat. Questo mondo filiforme di rifiuti rigenerati e chiamati a nuova vita esercita un'attrazione irresistibile sull'estro d'un disegnatore nato com'è Balzola. Questo caos inorganico lo stimolò a mettere a punto una sua tecnica personale d'incisione finissima, di segno risentito e preciso, in cui si affermò la sua personalità artigiana di *homo faber*, dalle mani industrie, in contatto costante con la concretezza del reale. Balzola ritraeva gli orti urbani minuziosamente al tratto, con pennino sottile intinto nell'inchiostro di Cina, e poi vi passa su un leggero velo di colore acquerellato, che lascia intatta la nervosa evidenza del segno. Non ci sono colori sfavillanti, gli stessi fiori dei girasoli non sono sfacciatamente dorati, il rosso delle scritte sui bidoni è per lo più cupo oppure pallido: su tutto predomina un colore bruno, che è il colore del legno e della terra, cioè delle materie vere, autentiche, sottostanti a questo universo d'ingegnosi artifici. Naturalmente, tutto potrebbe ridursi appunto a un divertente caso sociologico, quasi di turbamento della campagna, accompagnato nel pittore a una crescente abilità professionale nella scrittura delle forme, di cui i competenti potranno meglio giudicare. Ma quello che conferisce un di più a questa serie di disegni acquerellati è, come sempre in Balzola, il senso di fraternità e solidarietà dell'uomo verso l'uomo, l'ammirazione verso l'ingegnosità delle sue risorse, il bisogno irresistibile di stabilire un dialogo e di affermare nell'uomo la misura immanente di tutte le cose e di tutti i valori.

Questo testo è stato pubblicato per la prima volta come presentazione della mostra personale *Gli orti urbani* di Gino Balzola, Galleria La Tavolozza di Alberto Peola, Torino 1979 e poi ripubblicato nel catalogo della mostra antologica *Gino Balzola*, Regione Piemonte 1985 e nella monografia *Gino Balzola, il pittore che scalava le montagne*, Scalpendi editore, Milano 2014.



Fig. 7 Gino Balzola, *Orti urbani*, china e acquerello, 1982.

In giovinezza la periferia

di Sandro Lombardi

Ritratti di Giosetta Fioroni e Paolo Maggis

Periferia, centro di desideri
in giovinezza
paure tormenti accensioni
la gloria la rabbia le erosioni
nella notte
periferia, tu che vivi la notte,
nelle ombre protette dallo scuro,
tra lampioni
annebbiati, pietre madide di piogge,
tra le malie della città nemica,
oggi e sempre, nelle foschie del cuore,
quando il cuore è ammalato e vaneggia,
e la mente serpeggia tra flutti sommersi,
cerca amanti dispersi
ma l'amore non cede
l'amore non recede
l'amore incede e procede
ah! notti che infine avranno fine



Fig. 1 Giosetta Fioroni,
Ritratto di Sandro Lombardi.



Fig. 2 R Paolo Maggis, *Ritratto di Sandro Lombardi.*



Fig. 3 Giosetta Fioroni,
Ritratto di Sandro Lombardi.

Il cammino dell'immagine

Nel processo creativo della poesia e della fotografia

Testo e fotografie di Carola Allemandi

Esiste un comune intendere nel pensare la fotografia e la scrittura poetica che si esprime nel compiersi di quel processo inventivo che necessariamente dall'occhio passa alla manifestazione trasfigurata di una prima visione: tutto inizia in ciò che si vede e, se questo breve assioma pare evidente nella pratica fotografica, anche per quella poetica si può dire che sia nell'immagine evocata che il verso riesca a trovare il proprio totale compimento. Si assiste, in entrambe le forme espressive, come a un "cammino" della sensazione, che da esterna diventa interna per trasformarsi nuovamente in entità estrinsecata ora in parola ora in immagine - restituita. Come a richiamare il rapporto tra l'autore e il mondo - ovvero quella dimensione da cui ricaverà le immagini che costituiranno la base del proprio operato - cioè un rapporto colmo di scambi e possessioni reciproche, il termine restituzione suggerisce appunto il viaggio che dal suo ancoraggio al mondo esterno l'immagine compie verso la soggettività sensibile in grado di coglierla e farla significare. Il percorso dell'immagine, quando afferrata inaspettatamente e intravista tra le forme del quotidiano, segue un itinerario per generare un vedere ulteriore: si potrebbe dire che la fotografia, così come la poesia, siano sempre **il ritorno di un sistema di immagini verso la loro prima casa**, la realtà materiale.

La reciprocità che avviene tra l'autore e la propria visione è il legame di incontro che permette l'apparire delle opere che successivamente prenderanno vita, ed è in virtù di questo "darsi" che l'occhio pure si muove e si ferma.

Il vedere poetico - come quello fotografico - ovvero il momento in cui viene intercettata l'immagine originaria che li muove, può essere paragonato al compasso di un noto componimento di John Donne, in cui il poeta-



Fig. 1 *Santa Maria di Piazza, Torino. Fotografia di Carola Allemandi.*

amante associa se stesso e la sua amata allo strumento tecnico: quando uno dei due segmenti si piega, pure l'altro è costretto a piegarsi per seguirne l'inclinazione, mentre nel rialzarsi verrà condotto al suo stesso centro:

Congedo, a vietarle il lamento (1611)

"[...]"

la tua anima il piede fisso che, all'apparenza,
immoto, muove al moto del compagno
e, se pure dimori nel suo centro
quando l'altro si spinge più lontano,
piega e lo segue intento
e torna eretto al suo tornare al centro."

Quasi a descrivere "meta-poeticamente" il processo della stessa invenzione poetica, Donne riesce a suggerire l'idea che il poeta stesso possa essere l'amante delle immagini che in lui evocano il senso del suo scrivere, e proprio come il compasso, immagini e autore si piegano vicendevolmente per realizzare un'unica figura armonica. Il fotografo non si discosta da questa similitudine, in quanto anche lui pone nel

proprio occhio il centro e il termine dell'unione tra sé e il mondo esterno: così l'immagine prescelta fungerà da secondo segmento del compasso, andando a compiere quel percorso di ritorno e avvicinamento all'occhio che l'ha colta. L'occhio del fotografo, come quello del poeta, è il centro magnetico in cui rientrano quelle porzioni di realtà che verranno restituite in forma nuova al mondo che per primo le ha accolte e generate.

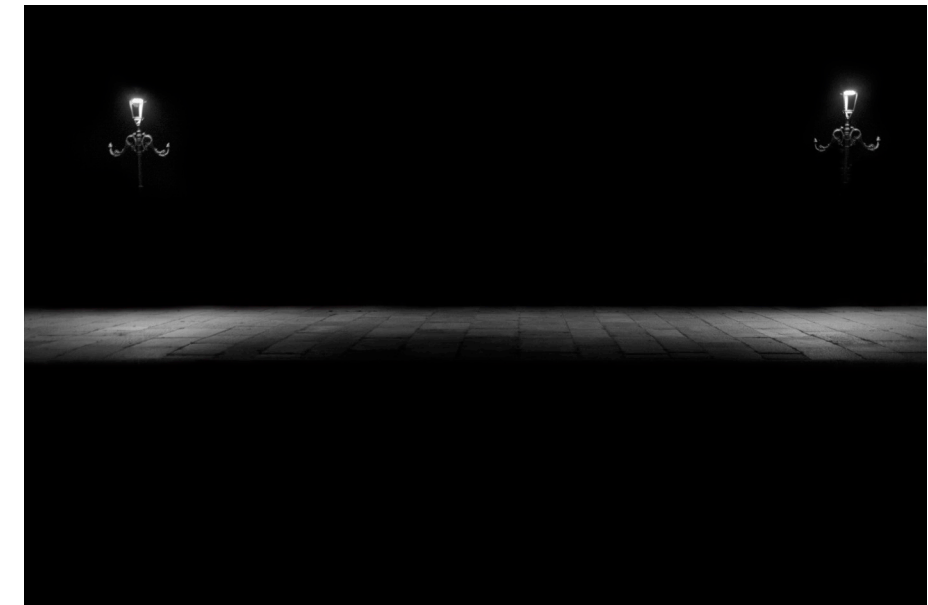


Fig. 2 *Notturmo 009. Fotografia di Carola Allemandi.*



Fig. 3 *Notturmo 023. Fotografia di Carola Allemandi.*

Il centro e la periferia come spazio della Rappresentazione

di Gian Alberto Farinella

Fotografie di Martina Parisi



Fig. 1 Torino, Porta Palazzo, fotografia di Martina Parisi.

Abituati come siamo ad opporre il *centro* alla *periferia*, secondo una logica binaria che coinvolge tutte le parole-chiave della nostra cultura (ad esempio, “padre” rimanda a “figlio”, così come “bianco” a “nero”), dimentichiamo ciò che il semplice gesto di puntare un compasso per disegnare un cerchio rivela: entrambi caratterizzano la rappresentazione dello spazio ma, anche, come vedremo, segnano lo

spazio della rappresentazione.

Per intanto l’etimologia ci viene in soccorso: “centro”, deriva dal lat. *centrum*, e, a sua volta, dal gr. *kéntron*, “punta, aculeo” (da *kentéo*, pungere); quale punta di mezzo di un circolo, il *kéntron* è il punto a partire dal quale la *periphèreia* (da *perí*, “intorno”, e *phèreia*, der. di *phérein* “portare intorno, girare”) è il contorno, il bordo circolare, la linea curva

che, tornando su se stessa, forma una circonferenza. Sicché, per estensione, il centro è il punto di mezzo di qualsiasi figura; e la periferia è la linea che delimita e separa lo spazio interno da quello esterno. La portata di questa caratterizzazione è evidentemente enorme: ci dice che se qualcosa è centrato, lo è nella misura in cui intrattiene un certo rapporto gerarchico con la periferia e, di

conseguenza, fa dello spazio un campo di forze. Come ci insegna Arnheim, sulla scia di Kandinsky, un punto al centro di un riquadro trasmette un senso di stabilità, di equilibrio: è ben piantato, solido, irremovibile nel suo essere posto lì nel mezzo della cornice. Mentre un punto decentrato lascia subito vedere un’inquietudine: siamo come trasportati in un movimento potenziale, destabilizzante e per certi versi creativo; alla simmetrica compiutezza del centro subentra la dinamica del periferico, del marginale, dell’eccentrico¹. Non a caso, la prospettiva centrale, che potrebbe sembrare l’unico modo per rendere in immagine il reale in maniera corretta e neutra, è invece un modello culturale, un dispositivo ideologico, tutt’altro che innocente che comporta anch’esso una gerarchia, ossia che esista un punto di vista privilegiato, uno sguardo che vale più di altri nel suo esser collocato nella giusta posizione nello spazio. Si tratta, però, di una doppia astrazione. Da una parte si ha uno sguardo invisibile e disincarnato, che nell’*Ancien Régime* coincide con quello del sovrano, e che oggi, nelle nostre democrazie, appartiene all’occhio del consumatore medio, monitorato dall’algoritmo,

dall’altra vi è una costruzione di uno spazio astratto, geometrico, ora pietrificato nel digitale, da cui sono sottratte la mobilità e l’inquietudine dello spazio vissuto. Il doppio figurativo, costituito secondo le leggi della propagazione della luce, perciò, non è altro che una “forma simbolica”, per definirla con l’espressione di Panofsky, capace di veicolare una certa visione del mondo “realistica” che appare con i tratti della coerenza e dell’omogeneità che riscontriamo nella percezione diretta del reale, mentre invece è vero il contrario: è il dispositivo che modella una visione solida e quantificabile della realtà che ci sembra “a portata di mano”, pronta ad essere usata per ricavarne del profitto.

Tra il *centro*, occupato da un soggetto ideale, e la *periferia*, rispecchiata dallo spazio astratto in cui esso si muove, si compie così quella frattura di “soggetto” e “oggetto” che la modernità non ha più abbandonato e che il disegno prospettico è stato in grado di raffigurare e, coerentemente, far funzionare. Riducendo il rapporto con il mondo a pura relazione ottica, come si guardasse attraverso una finestra, secondo le indicazioni dei vari Leon Battista Alberti, la proiezione centrale ha circoscritto

il luogo della “rappresentazione” *tout court*, quale campo d’azione del soggetto in essa installato. Lo stesso dicasi per quel dispositivo coevo alla prospettiva, la camera oscura, che, nel “separare l’atto della visione dal corpo fisico dell’osservatore”², ha fornito anch’essa un riscontro materiale di tale luogo, a cui la filosofia ha dato voce con le sue speculazioni metafisiche. Ossia, la realtà non è ciò che è, ma ciò che l’occhio vede. La realtà è Rappresentazione di una “coscienza spettatrice” che sta al centro e la circrive.

Ora, che la voce della Rappresentazione sia filosofica non deve stupire. È la filosofia, il suo linguaggio, il suo apparato concettuale che determina e condiziona un’epoca storica, anche se a pensare è un singolo uomo. Nel nostro caso, l’uomo in questione è un francese vissuto nel XVII secolo, René Descartes, italianizzato e noto come Cartesio. È infatti a partire dal suo gesto filosofico che si è imposto in Occidente un determinato modo d’intendere il pensiero e la percezione di cui noi ne raccogliamo l’eredità e le conseguenze. Basti solo tenere presente la differenziazione delle facoltà universitarie in umanistiche e scientifiche, là dove nelle prime si

1. Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, tr. it. di G. Dorfles, Milano, Feltrinelli, Milano 1997; Id., *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1994; W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie* [1926], trad. it. M. Calasso, Adelphi, Milano 2017. Per il simbolismo del centro si veda anche R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, tr. it. di F. Zambon, Adelphi, Milano 1975; M. Eliade, *Immagini e simboli*, tr. it. di M. Giacometti, Jaca Book, Milano 1980 e Id., *Trattato di storia delle religioni* [1948], trad. it. di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino 1986, pp. 377-398.
2. J. Crary, *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo* [1990], ed. it. a cura di L. Acquarelli, Einaudi, Torino 2013, p. 44.

studia, per così dire, l'“anima” e nelle seconde i “corpi”, per vedere come essa sia di chiara matrice cartesiana e discendente dal suo dualismo ontologico che separa la *res cogitans* dalla *res extensa*.

Un dualismo, però, che ha un'origine prevalentemente cognitiva. Per Cartesio la percezione, intesa etimologicamente come concepire con il pensiero, è contrapposta al vedere, all'intuizione del “dato in carne ed ossa” (per dirla con una celebre locuzione husserliana) che si offre all'occhio nella visione. “La percezione - scrive il filosofo francese, nella seconda delle sue *Meditazioni sulla filosofia prima*, pubblicate nel 1641 - [...] non è una visione [...], ma un'analisi della sola mente”³. Ciò significa che la percezione è pura speculazione intellettuale, ispezione interiore che deve tendere alla massima chiarezza e distinzione degli oggetti presi in esame, affinché si possa giungere a una verità incontrovertibile su di essi. Ovvero, conoscere chiaramente e distintamente le cose del mondo è possibile solo se le concepiamo con il pensiero, con l'occhio interno della mente, e non ci facciamo ingannare dalla visione esterna offerta dai sensi, né

dalle opinioni ricavate dai libri. Ma dove ricava il fondamento di tale verità Cartesio? Ebbene è presto detto, se la percezione è vera, cioè chiara e distinta, solo come ispezione della mente, lo è, perché il pensiero è l'unica realtà che l'Io può riscontrare con certezza assoluta. Tale certezza sarà il frutto dell'esercizio introspettivo e solitario praticato da Cartesio dopo aver revocato in dubbio tutte le opinioni a cui ha prestato fede fino a quel momento. Ora, senza ripercorrere tutte le argomentazioni seguite da Cartesio, qui ci basta arrivare alle sue conclusioni: ciò che non può essere revocato in dubbio è l'esistenza dell'Io che dubita, cioè che pensa. Fintanto che pensa, infatti, essa, non solo è confermata, ma trova il suo attributo essenziale, il suo principio primo, la sua verità. Si legge nella seconda *Meditazione*: “Il pensiero [è] la sola cosa che non mi può essere sottratta. Io sono, io esisto, questo è certo”⁴. Da qui la celebre locuzione *Ego cogito, ergo sum*, “io penso, dunque sono”⁵. Data l'evidenza che per pensare bisogna essere, la conoscenza certa di sé dell'Io, resa possibile dall'“Io penso”, diventa il fondamento assoluto del reale, da cui Cartesio

dedurrà a sua volta l'esistenza dei corpi esterni, concepiti come cose spaziali (*res extensa*), geometricamente strutturate e misurabili.

Come ha sottolineato Martin Heidegger, il pensiero di Cartesio segna un punto di svolta decisivo per il pensiero occidentale: “per la prima volta l'ente è determinato come oggettività del rappresentare e la verità come certezza del rappresentare stesso”⁶. Il *soggetto*, in quanto se stesso pensante, diviene il centro a partire da cui e mediante il quale si rapportano le cose del mondo in quanto *oggetti*; ora solo più primariamente valutati nella verità della loro costituzione fisico-matematica. Ma c'è di più. Con la tesi *Ego cogito, ergo sum*, il *sum* del *cogito* si mostra nell'evidenza di vedere se stesso *cogitare*. Diventa certezza nell'istante dell'intuizione, diventa pensiero attento a se stesso che nel riflettersi esclude la possibilità di ogni altra eccedenza (se non quella di Dio, ancora per Cartesio il garante della verità dell'intuizione stessa⁷). L'autoevidenza del pensiero è ottenuta come davanti allo specchio, si percepisce attraverso le sue “invisibili” *cogitationes*, risolvibili



Fig. 2 Torino, Porta Palazzo, fotografia di Martina Parisi.

tutte esclusivamente nell'interiorità della coscienza. Il suo “vedere” è un *pensiero di vedere*, come lo definisce Merleau-Ponty⁸. Non a caso, la metafisica dell'interiorità cartesiana trova un riscontro fisico nel dispositivo ottico della camera oscura. Nella *Diottrica*, il filosofo francese, per poter spiegare la struttura geometrico-proiettiva della visione e il passaggio dalla dimensione corporea materiale a quella mentale ricorre a questo dispositivo. Il che può portare a dire, come è stato fatto, che grazie agli studi praticati da Cartesio

sull'ottica, egli sia pervenuto ai risultati della sua metafisica⁹. Tuttavia, che l'analogia tra occhio e camera oscura preceda o meno la concezione geometrica della visione di Cartesio, non toglie nulla agli effetti del suo dualismo. La separazione netta tra la *res cogitans* e la *res extensa*, il porre l'oggetto come rappresentazione razionale e la certezza come verità della rappresentazione, come risultato di un'autoevidenza soggettiva, ha, tra le tante conseguenze, quella di visualizzare il corpo umano solo attraverso il pensiero¹⁰.

Grazie al dualismo cartesiano, la percezione del corpo subirà una trasformazione radicale rispetto ai secoli precedenti. Il corpo sarà visto da un occhio disincarnato, puro, che vede ciò che sa, che valuta attraverso un'idea, una concezione geometrica, già presente nella mente. Quindi nell'osservare il corpo la mente prende misure, riporta risultati; e, mentre ne rileva le forme, ne isola gli elementi semplici, ne scopre il funzionamento e la loro composizione complessiva, volutamente tralascia l'esperienza vivente del corpo. Il carattere

3. R. Descartes, *Meditazioni sulla filosofia prima* [1641], in *Opere filosofiche*, Vol. I, ed. it. a cura di E. Lojacono, UTET, Torino 1994, p. 678.

4. Ivi, p. 674.

5. Vale la pena di essere riportato l'intero passo, se non altro per contestualizzare la frase più citata di Cartesio: «mentre volevo pensare che tutto fosse falso, era necessario che io, che lo pensavo, fossi qualcosa; e notando che questa verità: io penso, dunque sono, era così salda e certa, che tutte le più stravaganti supposizioni degli scettici non avrebbero potuto smuoverla, pensai che avrei potuto accettarla senza timore come primo principio della Filosofia che andavo cercando» (R. Descartes, *Discorso sul metodo*, in Id., *Opere filosofiche*, Vol. I, ed. it. a cura di E. Lojacono, UTET, Torino 1994, p. 521).

6. M. Heidegger, *Nietzsche*, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, p. 675.

7. R. Descartes, *Meditazioni sulla filosofia prima*, cit.

8. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* [1964], ed. it. a cura di M. Carbone, trad. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 225.

9. Cfr. J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore*, cit., p. 50 e sgg.

10. R. Descartes, *Meditazioni sulla filosofia prima*, cit., pp. 209 e 211.

limitante, concreto e sensibile di ogni vissuta dimensione corporea viene rimosso da Cartesio, dal momento che, come scrive Merleau-Ponty, “l’esperienza del corpo ci fa riconoscere una imposizione di senso che non è quella di una coscienza costituente universale”¹¹. Oggetto sotto osservazione, il corpo diviene così “corpo-morto”, il cadavere piazzato sul tavolo dell’anatomista che ne seziona le parti, ne descrive le funzioni e le sue qualità meccaniche e idrauliche. Ispezionato, ridotto a una mera “sommatoria di organi”¹², il corpo è solo più una macchina ben congeniata da studiare pezzo per pezzo attraverso la quantità e il numero, come qualsiasi oggetto del mondo fisico; da collocare anch’esso all’interno di un ordine matematico-geometrico e riferibile a un sistema determinato da un’unica rappresentazione, quella posta da un soggetto che *vede* il mondo razionalmente. Nel diventare *centro*, il soggetto cartesiano disincarnato può ora segnare la circonferenza entro la quale muoversi agevolmente. Il suo spazio è lo spazio razionale della rappresentazione, dove l’Io si costituisce come soggetto di sorvolo che, con un solo sguardo, può abbracciare l’intero mondo. Tale centralità del rappresentare è data dal rappresentare stesso che, seguendo Heidegger, “è un porre-innanzi (*Vor-stellen*) che mira a presentare ogni ente in modo tale che l’uomo calcolatore possa essere sicuro, cioè certo dell’ente”¹³. Tramite la Rappresentazione la scienza moderna trova così la sua “immagine del mondo” (*Weltbild*), che altro non è che “la conquista del mondo risolto in immagine (*Bild*)”¹⁴. Staccandosi dal corpo, la coscienza diventa spettatrice, contempla la cose a distanza e così facendo concepisce il mondo come “quadro”, “immagine”¹⁵, il cui riverbero (esplorato da Guy Debord e non solo) arriva fino all’odierna spettacolarizzazione globale. Ma il “porre-innanzi” della rappresentazione, non

è solamente il portare davanti a sé il mondo risolto ad immagine, è anche simultaneamente il porre innanzi a sé il soggetto. La rappresentazione è sempre rappresentazione di qualche cosa, ma è anche del soggetto medesimo che si rappresenta, cioè pone se stesso nella rappresentatività, nello spazio della rappresentazione a partire dall’evidenza intuitiva del pensiero. Da qui all’“unità sintetica originaria dell’appercezione”, all’“io penso” di Kant, che accompagna necessariamente ogni rappresentazione, il passo è breve: “Solo [...] in quanto posso congiungere in una coscienza un molteplice di rappresentazioni date - si legge nella *Critica della ragion pura* - mi diviene possibile rappresentarmi l’identità della coscienza in queste rappresentazioni [...] in caso diverso dovrei avere un me stesso variopinto e differente, alla stessa stregua delle rappresentazioni di cui ho coscienza”¹⁶. L’identità della coscienza si gioca quindi tutta nel suo sdoppiamento, l’Io diventa un “me”, qualcosa di mio che accompagna ogni rappresentazione, come un’eccedenza, un “di più” che ne garantisce la certezza. La conoscenza delle cose del mondo può avvenire solo attraverso operazioni rappresentative che prendono avvio da giudizi posti dal soggetto che sta *al centro* ed è *il centro* della Rappresentazione.

Come è noto, Heidegger ha cercato un’altra via. Allo spazio della rappresentazione ha contrapposto una topologia decentrata esistenziale, ossia la spazialità dell’Esserci come “essere-nel-mondo”. Lo ha fatto mettendo in discussione sia lo spazio della fisica comune che quello della filosofia del soggetto (Cartesio e Kant). All’Esserci, cioè all’uomo come lo chiama Heidegger, la spazialità gli appartiene costitutivamente, in quanto essa è “dis-allontanamento” (*Ent-fernung*) e “orientamento-direttivo” (*Ausrichtung*) e non estensione, né tanto meno rappresentazione.

L’esistenza è già sempre spaziale, non perché si trova dentro al mondo, come quando si dice che l’acqua è nel bicchiere o il vestito è nell’armadio, bensì il suo essere-nel-mondo, *in-der-Welt-sein* (si badi alle linee che uniscono le parole dell’espressione heideggeriana che demarcano l’unità del fenomeno stesso)¹⁷, è un “in-essere”, inteso nel significato dell’antico verbo tedesco *innen*: abitare, soggiornare. L’Esserci è già sempre l’atto compiuto dell’abitare. Per lui esistere e abitare coincidono. Il suo *in* è già un essere aperto, è spazialità del prendersi cura del mondo, poiché l’essere, in quanto *in*, è già la sua casa; per cui entrare o uscire da essa non è facile né è indolore, semmai vuol dire nascere o morire. Sicché il soggetto non è l’uomo nella natura, non è un essere vivente inserito in un ambiente, né è l’animale razionale sotto la volta celeste, bensì è esistenza. Solo l’uomo *ex-siste*, cioè “sta fuori”. Esistere significa “stare” (*sistere*) “fuori” (*ex-*). Il soggetto, per definizione, è perciò un soggetto in uscita, non coincide con se stesso, né possiede propriamente un interno, ma intrattiene un rapporto con il “fuori”, il che è sinonimo di “essere-nel-mondo”. Come si legge in *Essere e tempo*, l’*opus magnum* del filosofo tedesco, “non è che l’uomo ‘sia’ e, oltre a ciò, abbia un rapporto col ‘mondo’ che occasionalmente assegna a se stesso. [...] Questo assumere relazioni col mondo è possibile soltanto *perché* l’Esserci è ciò che è in quanto essere nel mondo”¹⁸. Di conseguenza, “l’Esserci non è mai innanzi tutto ‘qui’, bensì in quel ‘là’ a partire dal quale esso ritorna al suo ‘qui’”¹⁹. Il dove dell’Esserci è perciò sempre dislocato, il “dis-allontanamento” e l’“orientamento-direttivo” sono i caratteri della sua spazialità; tant’è che, per esempio, sinistra e destra non sono qualcosa di soggettivo, avverte Heidegger polemizzando con Kant, ma sono direzioni di orientamento di un mondo già sempre dato, di cui ho familiarità, altrimenti il semplice senso della differenza dei due lati del corpo non basterebbero a dirigermi

verso l’una o l’altra parte²⁰. Una tale visione, già da sempre dotata di uno specifico orientamento, Heidegger la chiama *Umsich*, “avvedutezza” o, diversamente tradotta, “visione ambientale preveggenza”, che altro non è che la condizione per realizzare qualsiasi dis-allontanamento che l’Esserci è portato a fare ogni qual volta utilizza le cose.

Insomma, è alla spazialità vissuta dell’Esserci che va ricondotto il concetto di spazio tradizionale circoscritto dalla Rappresentazione. L’Esserci è colui che, nell’avvedutezza, “fa spazio”, dispone dello spazio e mette ogni cosa al suo posto. Ne consegue che è sul terreno della spazialità dell’Esserci che lo spazio omogeneo e misurabile delle scienze esatte si rende accessibile al conoscere. Quindi né il soggetto è nello spazio (Cartesio), né quest’ultimo è nel soggetto (Kant), ossia è forma pura dell’intuizione che rende possibile la geometria e ogni altra rappresentazione esterna. Non c’è un soggetto che dapprima è senza mondo e poi proietterebbe fuori di sé, in una rappresentazione, lo spazio, bensì è “lo spazio a essere ‘nel’ mondo, perché l’essere-nel-mondo, costitutivo dell’Esserci, ha già sempre dischiuso lo spazio”²¹. Lo spazio è, in un certo senso, un *terzo* rispetto al soggetto e all’oggetto; è il luogo dell’incontro con il mondo dove l’uomo, abitandolo, si orienta. Il soggetto così perde la centralità, non è il punto a partire dal quale si disegna la circonferenza, il centro d’irradiazione della Rappresentazione, ma il luogo dell’apertura dell’orizzonte in cui l’uomo si trova a vivere. Solo a partire da queste considerazioni heideggeriane, è possibile, non solo comprendere Cartesio e Kant in ciò che rimane in loro adombrato, ma anche, per esempio, che cosa ha voluto veramente dire la formula “distanziamento sociale”, apparsa durante la pandemia, come paradigma d’organizzazione delle nostre vite.

Ma questa è un’altra storia...

11. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [1945], trad. it. di A. Bonomi, il Saggiatore, Milano 1972, p. 203.

12. Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2013.

13. M. Heidegger, *L’epoca dell’immagine del mondo*, in Id., *Sentieri interrotti* [1950], ed. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 83-84.

14. Ivi, p. 99.

15. Ivi, p. 87.

16. I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, B 132, trad. it. a cura di P. Chiodi, UTET, Torino 1986, p. 163.

17. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* [1927], nuova edizione italiana a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi con le glosse a margine dell’autore, Longanesi, Milano 2005, § 12, p. 73 e sgg.

18. Ivi, § 12, p. 78.

19. Ivi, § 23, p. 136.

20. Ivi, § 23, p. 138.

21. Ivi, § 24, p. 141.

Istruzioni per perdersi

di **Andrea Rebecca Mancuso**

Siamo abituati a ragionare in termini categorici, lasciando che le dicotomie imperino nella nostra quotidianità. Le nostre vite sono scandite da due poli che si oppongono e che entrano spesso in conflitto. Così c'è un bianco e un nero, un buono e un cattivo e, nel caso su cui ci vogliamo soffermare, un centro e una periferia. Invece di dividere e allontanare, ci sarebbe bisogno di intrecciare queste due opposizioni. La linea netta di confine si trasformerebbe in **soglia**, in luogo di passaggio, dove le due unità si con-fondono. Forse vi è capitato di aver camminato per una città e di non esservi accorti di essere finiti in quel luogo considerato periferico. Anche se, a vostra insaputa, quell'esperienza potrebbe essere stata unica nel suo genere. Ormai i navigatori ci preordinano determinati percorsi, con tanto di conteggio dei minuti che impiegheremo. Ma, così facendo, catturati dallo schermo, ci siamo preclusi la possibilità di cogliere le sfumature dei luoghi, quel susseguirsi rapido che va dal centro alla periferia, in una sorta di continuità, scivolando, senza accorgerci, nella loro differenza che comunque è presente. Ecco che allora io percepisco il paesaggio ininterrottamente, senza tagli, perché la mia visione è uniformata, così come esso stesso si mostra a me senza discontinuità. Io abito quel luogo, in cui sono immerso e che sto, appunto, guardando. Simultaneamente, nel momento in cui ci entro in contatto, mi abita a sua volta, perché il mio corpo è, egli stesso, un luogo. Una soglia dove chi ci sta di fronte spesso ci fa paura come una periferia a noi sconosciuta: abbiamo timore che il nostro centro venga destabilizzato. Se rileggesimo, in questa chiave, la percezione di noi stessi, degli altri e del mondo, inizieremmo a renderci conto che Io, che mi considero il centro, ripenso a me stesso come la periferia di qualcun altro, così come l'Altro, in questo momento, è periferia per me. Ne consegue che **non è possibile porre un dualismo assoluto tra soggetto e oggetto**. Non si può astrarre il mio corpo dal corpo dell'altro, così come non si può astrarre il centro dalla periferia. Una parte vive insieme all'altra e viceversa, si rispecchiano

e comunicano in una relazione costante. Per usare un termine ricavato dalla filosofia di Maurice Merleau-Ponty, è un **chiasma**, un vero e proprio modello, per interpretare gli intrecci che si nascondono sotto la superficie della nostra ricostruzione intellettuale del mondo. Pertanto, il corpo diventa fulcro della percezione spaziale perché in base ad esso determino e rinomino ciò che mi circonda. Di conseguenza, diventa strumento per la riappropriazione dei luoghi stessi. È attraverso questa riconsiderazione della percezione che Io posso smettere di aver paura dell'Altro, e di considerare ogni periferia un luogo pericoloso, allontanandomi da tutti i pregiudizi.

Ora, possiamo rivolgerci ad una teoria situazionista per poter imparare nuovamente a guardarci intorno. È la **teoria della deriva** che ci dà vere e proprie istruzioni per perdersi, come se ci si dovesse, appunto, perdere completamente prima di potersi ritrovare. Guy Debord, esponente dell'Internazionale Situazionista, afferma che la deriva è una sorta di comportamento sperimentale che si appella alla psicogeografia, un metodo che, come suggerisce il nome, implica uno sguardo psicologico applicato alla geografia. Ciò vale a dire che noi sviluppiamo le prospettive del futuro attraverso questo atteggiamento, il quale ci permette di apprendere l'ambiente urbano in modo ludico. Debord ci spiega fin da subito che questo concetto si oppone a quello di viaggio e di passeggiata, perché implica il lasciarsi andare (cosa che, come abbiamo visto precedentemente, non facciamo per via dell'indirizzamento imposto dai nostri dispositivi). La deriva la si può praticare da soli o in gruppi di due o tre persone, senza sforare questo numero, per evitare di frammentare la deriva del gruppo in più derive simultanee. La durata media è di una giornata e sono sconsigliate le ore notturne. Dal punto di vista spaziale, il filosofo francese lascia la possibilità di poter scegliere l'estensione del campo limitando solo ad un minimo, rappresentato dall'isolato, e da un massimo, vale a dire la città e le sue periferie. Di grande importanza

è ciò che Debord chiama *appuntamento possibile*, ossia quel comportamento spaesante che slega il soggetto percipiente dagli obblighi degli appuntamenti che si fissano normalmente. S'intende che questo appuntamento lo ha portato in un luogo, ma in modo inaspettato, quindi egli osserva i dintorni. Facendo così, si potranno creare altre possibilità come, per esempio, quella di parlare con i passanti. In conclusione, la

teoria della deriva insegna a riconoscere un'unità ambientale e le sue direttrici principali di passaggio. Essa pone l'accento su come le linee di confine non siano nette, ma piuttosto estese e, di conseguenza, mira a diminuirle sempre più fino alla loro completa abolizione. La dialettica centro-periferia trova, così, una conferma visiva.



Fig. 1 Andrea Rebecca Mancuso, *Torino centroperiferica e perifericocentrica*, 2022, tecnica mista.

Bibliografia

- G. Biondillo, *Sentieri metropolitani. Narrare il territorio con la psicogeografia*, Bollati Boringhieri, Torino 2022.
- G. Debord, *Théorie de la dérive*, in *Internationale Situationniste*, n° 2, dicembre 1958, Parigi; trad. it. *Internazionale Situazionista 1958-1969*, Nautilus, Torino 1994.
- P. Nepi, Merleau-Ponty. *Tra il visibile e l'invisibile*, Edizioni Studium, Roma 1984.

Crepe, fessure e interstizi: «sentirci a casa nostra nelle zone di confine»¹.

di Alessandro Carrieri

Dipinto di Viola Barovero

Lo spazio urbano si è sempre costituito nell’opposizione – materiale, legale e soprattutto simbolica – con il *foris*, spazio selvaggio, ignoto e minaccioso che anticamente lo circondava e che ne garantiva al contempo la sussistenza. Le fortificazioni e le mura che separavano città e villaggi dalle foreste circostanti, delimitando lo spazio civico, costituiscono infatti l’archetipo del *confine* e l’oggettivazione della dialettica inclusione/esclusione su cui si fonda lo stato moderno. Eppure, tutte le attività che consentivano la sussistenza della città, dall’agricoltura all’allevamento, dalla caccia alla raccolta di frutti e bacche, avvenivano oltre tali mura: l’uomo necessita della foresta per vivere, ma per farlo deve escluderla dal proprio recinto abitativo, dal proprio spazio ordinato. Questo **luogo di frontiera, di esilio e di asilo** (da *ieron*, “tempio”, “bosco sacro”), offriva rifugio a emarginati, matti, amanti, briganti, eremiti, santi, lebbrosi, *maquis*, fuggitivi, disadattati, perseguitati, uomini selvaggi; ma era anche abitato da «cacciatori, carbonai, fabbri, cercatori di miele e di cere selvagge (le *bigres* dei testi antichi), fabbricatori di ceneri che venivano impiegate nell’industria del vetro e del sapone, strappatori di cortecce che servivano a conciare i cuoi o anche a intrecciare delle corde»². Eccoli, gli abitanti della foresta: vagabondi,

«spesso sospetti ai sedentari»³; individui allo stato bestiale e privi di linguaggio e banditi fautori di una propria *lingua oscura* e incomprensibile ai cittadini⁴; streghe, maghe e fate, trasfigurazione popolare delle sacerdotesse galle; orchi, nani e folletti.

Se le mura esterne della città la difendevano e separavano dalla selva quale sede minacciosa del mistero e del pericolo, dalle cui profondità poteva sempre prorompere il nemico – definendo i confini dell’ordine lì costituito –, i recinti delle proprietà e le mura domestiche proteggevano a loro volta dalla *giungla urbana*, e istituivano così un nuovo *interno* ed un nuovo *esterno*, definendo i limiti della giurisdizione della propria *domus*. Annientate le ferie selvagge, disboscata o esplorata la foresta ed eradicata le radici delle superstizioni e dei timori che essa suscitava, l’antica opposizione si riprodusse infatti all’interno della città: la secolare dicotomia tra i centri-vetrine delle metropoli e i quartieri periferici “dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi»⁵ – nuovo asilo di briganti e fuorilegge e terreno sul quale si svolge la «grande battaglia campale tra città e campagna»⁶ – e gli attuali processi di “riqualificazione” – capaci di trasformare qualsiasi zona periferica in un nuovo, esclusivo polo di attrazione e di marginalizzarne e svalutarne



Fig. 1 Viola Barovero, *The largest market in Europe*, 2022, acrilico su tela.

qualsiasi altra, talvolta anche centrale –, testimoniano ancora la sua presenza. Sempre nuovi confini, più o meno materiali – i quali da sempre costituiscono un dispositivo biopolitico volto alla differenziazione degli individui in virtù di parametri sociali, economici, etnici o culturali –, lacerano il derma urbano, poiché ogni trasformazione comporta una distruzione ma anche la coproduzione di un inesauribile resto di senso, di un vuoto.

Tra le maglie del tessuto urbano si sviluppano infatti spazi interstiziali e marginali che eludono i reiterati tentativi di normalizzazione, dove l’orizzontalità delle relazioni riesce a sospendere temporaneamente la verticalità dei processi politici ed economici;

controluoghi che sfidano e contestano, con la propria r-esistenza, i cangianti addobbi di una società che si autopromuove come utopia realizzata ma che produce un numero crescente di emarginati e oppressi; *eterotopie*, luoghi «assolutamente altri»⁷. Qui, le aspirazioni inconse e i sogni più reconditi della collettività affiorano costantemente alla superficie della vita sociale, e ad ogni tentativo di reprimerli, imprigionarli o manipolarli si contrappone sempre l’emergenza di un insopprimibile rimosso, il quale non solo riafferma prepotentemente ciò che si voleva rimuovere, ma smaschera e denuncia la stessa rimozione.

1. W. Benjamin, *Esperienza e povertà* (1933), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 104.
2. J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell’Occidente medievale* (1983), tr. it. M. Sampaolo, Laterza, Roma Bari 1999, p. 34.
3. *Ibidem*.
4. Cfr. *Liber vagatorum* (1509-10), firmato da un anonimo “Expertus in truffis”; D. Heller-Roazen, *Lingue oscure. L’arte dei furfanti e dei poeti* (2013), tr. it. G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2019.
5. F. De André, *La città vecchia*, Karim, Roma 1965.
6. W. Benjamin, *I passages di Parigi* (1982), a cura di R. Tiedemann, ed. italiana a cura di G. Agamben, tr. it. R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, G. Carchia e F. Porzio, Einaudi, Torino 1986, p. 106.

7. M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* (1984), tr. it. S. Vaccaro, T. Villani e P. Tripodi, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 24.

Dove abita il senso

Socializzare gli spazi e risignificare i nonluoghi nell’*urbe* contemporanea

di Valentina Zucca

Dipinto di Laura Avondoglio

La continua trasformazione del mondo contemporaneo, come essa si dà a noi, è da intendersi anche come mutamento della componente spaziale: non ci sembra più possibile pensarci come separati dal resto del globo e ci verrebbe da dire che ormai “Il mondo è un’immensa città [e] ogni grande città è un mondo”¹. Marc Augé parla di un progressivo restringimento del pianeta e al contempo di una nuova sovrabbondanza spaziale, intesa come esplosione e complicazione dello spazio in una pluralità di universi di senso. Da qui, la necessità di un ripensamento delle categorie entro le quali si è soliti concepire la spazialità e la possibilità di pensare il binomio centro-periferia in una prospettiva antropologica oltre che urbana: *l’urbe* si è fatta mondo. Lo spazio sarà dunque *luogo* identitario, relazionale e storico o *nonluogo*, ovvero carente di queste tre caratteristiche e tipico della surmodernità².

Il Luogo per eccellenza è per Augé il centro storico della città “ove gli itinerari singoli si incrociano e si mescolano, ove [...] le solitudini si dimenticano per un istante”³. La presenza nei centri di una significazione storicamente continua e portatrice di senso identitario li rende luoghi ma, nello stesso tempo, li espone alle trasformazioni più radicali nel momento in cui si scontrano con la surmodernità. In

essi proliferano sempre più i nonluoghi: la presenza di stazioni ferroviarie, centri commerciali, grandi catene manifesta una nuova e costante necessità di ridurre spazialmente e simbolicamente il globo. Questo passaggio è reso esplicito dal mutamento del ruolo che l’individuo assume quando esperisce gli spazi: se il luogo è possibilità di costruzione di un’identità e di autoriconoscimento⁴, la fortuna del nonluogo risiede nella sua capacità di non permettere all’individuo di identificarsi con esso, impedendogli di costituire sensi e significati ulteriori rispetto allo scopo per cui è stato immaginato. I nonluoghi garantiscono un’irrinunciabile (o rinunciabile!) chance di anonimato all’individuo, garantendo “la coesistenza di individualità distinte, simili e indifferenti le une alle altre”⁵.

Il concetto di nonluogo può essere utile per render conto delle trasformazioni nelle città attuali e del rapporto che l’individuo intrattiene con esse, **dalla percezione di un progressivo svuotamento di senso dei luoghi alla consapevolezza di una crescente capitalizzazione degli spazi** (che tendono a costituirsi solo in rapporto a certi fini⁶). Tuttavia, la realtà quotidiana eccede questa rappresentazione e il concetto di nonluogo implica il prezzo teorico di un’invisibilizzazione degli attori sociali che lo attraversano e di uno svuotamento

di significato delle pratiche altre che in esso si realizzano. Le medesime immagini di abbandono, desolazione, solitudine a cui associamo i nonluoghi potrebbero essere attribuite alle periferie e ancora, pensare ad esse solo come luogo di degrado sociale porterebbe all’identificazione dei centri urbani con i centri culturali, svalutando le culture che nascono dal basso e le pratiche di resistenza che avvengono in esse.

I nonluoghi si presentano come spazi ove la moltiplicazione dei significati e dei simboli, delle immagini che si presentano in essi sembra tale da non poter essere ricompresa in un orizzonte di senso unitario. Eppure, in essi si delinea anche la possibilità di ritrovare un senso: **a partire dai rapporti che già gli individui e le comunità intrattengono con gli spazi si scoprono tattiche di adattamento creative, di ri-costruzione di legami sociali e di ri-significazione** che si pongono in antitesi rispetto alla proliferazione immaginifica della surmodernità. Quest’ultima possibilità è aperta dalle arti visive: come risulta dall’analisi di Federico Vercellone dell’opera di Anselm Kiefer *I sette palazzi celesti* «il luogo non è fisico, bensì un’immagine»⁷ risultato di una generazione simbolica e potenziale frutto di un’interpretazione artistica. L’opera *Schiphol* di Laura Avondoglio può essere intesa come un riuscito tentativo di restituzione di senso a un oggetto che, in quanto nonluogo, sembra inizialmente resistere ad ulteriori significazioni. Questa apparenza viene superata dall’atto interpretativo pittorico (o meglio pittorico e dunque già interpretativo) grazie al quale l’aeroporto assume la capacità di costituirsi come luogo rivelativo. Anche la presenza di una giovane donna in primo piano svela la possibilità per il nonluogo di ospitare individualità non anonime, che attraverso il proprio personale sguardo, riescono ad abitare uno spazio solo apparentemente ricco di scopo e privo di senso.



Laura Avondoglio, *Schiphol*, 2012, acrilico su tela.

1. M. Augé, *Non-lieux*, tr. it. D. Rolland, Nonluoghi, Eleuthera, Milano 1992, Prefazione tr. it. Carlo Milani p. 13.
2. Ivi, p. 53.
3. Ivi, p. 72.
4. F. Vercellone, *Simboli della fine*, a cura di M. Cacciari, Il Mulino, Bologna 2018, p. 117.
5. Op. cit. Augé, p. 120.
6. Ivi, p. 106.

7. Op. cit. Vercellone, p. 118.

Sono Centro&Periferia

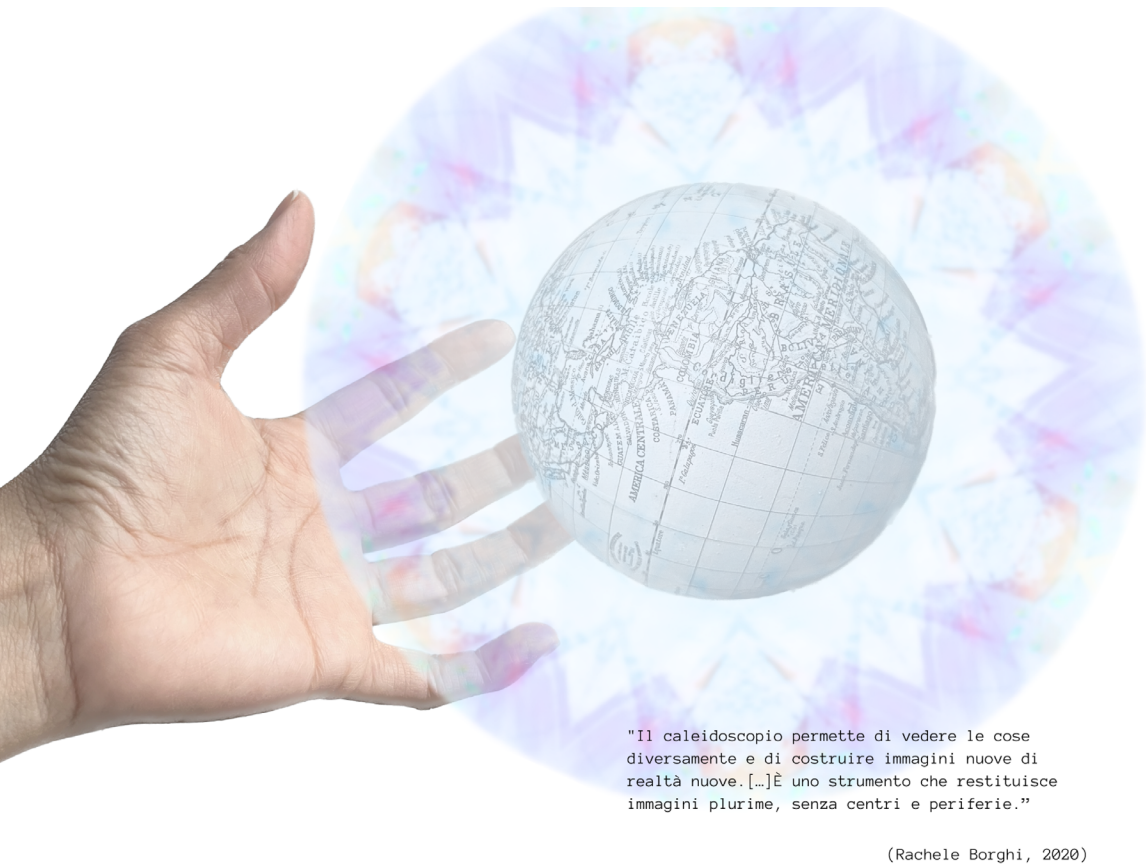
di Nemi Ferrara

Scrivo di me anche se non sono brava a farlo,
mi sento più sciolta nella comunicazione orale;
infatti papà, che mi conosceva bene, diceva sempre: “è difficile farti stare zitta”.

Ma oggi la sfida è uscire dalla mia zona di comfort.

Sono nata lì sulla costa (a Sud?) e vivo qui vicino alle montagne (a Nord?),
con geni peruviani e cultura italiana,
capelli indiani (dicono) e accento piemontese (che riconosco anch’io).

Il mio corpo confonde, mi hanno chiesto:
“indiana?”
“brasiliana?”
“caffè-latte?”
“araba?”
“sarda?”



"Il caleidoscopio permette di vedere le cose diversamente e di costruire immagini nuove di realtà nuove.[...]È uno strumento che restituisce immagini plurime, senza centri e periferie."

(Rachele Borghi, 2020)

“No, forse sei siciliana”, “ma potresti benissimo essere ligure!”
E scoppio a ridere.
Mi piace ridere.

Sorrido spesso, in particolare al nuovo.
Ricambio stupita lo “smile” (o *sonrisa*) della Luna crescente che vedo nel cielo,
perché sono abituata a vederla come una parentesi chiusa.
Ma è sempre la stessa Luna, solo due angolazioni diverse.

Mi rispecchio nell’acqua che scorre in senso antiorario.
Forse per questo mamma diceva: “fai sempre tutto al contrario”
... ma che ci posso fare se qua la corrente va in senso orario!

La Terra gira e il mappamondo rotola perché è rotondo,
perciò come può esserci un unico punto di vista dominante al mondo?

Non credo in una sola via da percorrere
e neanche a un singolo modello da seguire:
mi piace l’ordine ma anche la confusione,
per me è solo questione di umore.
Non distinguo la destra dalla sinistra se non mi concentro,
difatti, quando guido, capisco la direzione solo se me la indichi con la mano.
Sarà uno dei miei limiti?
Per alcuni è proprio così, ma in realtà ho un ottimo senso dell’orientamento!

In città cambio strada sovente, non per nascondermi dalla gente
ma per guardare lo spazio in modo differente.
Ci sono molti percorsi per raggiungere casa e ancora non li ho esplorati tutti.

Ho una casa e molti posti in cui potrei stare.

Ho un passaporto che mi permette di entrare in 189 paesi senza visto
e un altro, scaduto da tempo, che (secondo la classifica dei passaporti più potenti)
consentirebbe l’ingresso a 49 destinazioni in meno.

Posso dire di aver iniziato a viaggiare presto.

A nove mesi: il primo volo intercontinentale!
“Dalla periferia al centro”, direbbero in molti.
Io comunque non ne ho ricordo, solo teneri racconti.

È buffo,
per i primi tre mesi di vita non ho avuto un nome
poi sono arrivati loro e hanno condiviso con me l’amore
e quel bagaglio di privilegi che portavano con sé.

Ora che ne ho preso realmente coscienza,
grazie ad essi posso cimentarmi in questa prova di scrittura sulla mia esistenza.
Perché, oltre al nome e ai titoli di studio, ho dei pensieri e anche una voce.

Ho imparato col tempo a non dare niente per scontato.



Fig. 1 e 2 *Photo-collage* di Nemi Ferrara.

La Zona Sud

di **Bernardo Santoianni**

Illustrazione di **Joanna Garcia**

Qualcosa mi è successo da quando sono arrivato.
Le strane parole che mi lasciavano senza fiato,
ora scorrono nella mia mente
in modo incontrollato, inquietamente.

Nella zona Sud si sentono le leggende
di un luogo illuminato, infestato di gente.
Gente per bene e per male,
che recitano poesie e vivono in riva al mare.

Ma io conoscevo bene il mare.
Allora vicino alle montagne sono andato.
Ho dovuto prendere il treno.
Dopo circa sei ore, sono arrivato.

“Che ci fai qui?”
Ancora oggi me lo chiedono.
“Non ti manca il tuo paese?”
Sei sicuro di quello che hai scelto?”

La sicurezza
non l’ho mai sentita.
Dalla vita,
la vorrei bandita.

Il mio paese? La zona Sud?
Certo che le voglio bene.
Ma uno deve camminare,
distaccarsi dalla mente.

Sud e Nord, su e giù,
non c’è molta differenza.
Ciò che cambia, in genere,
è solo la cadenza.



Joanna Garcia, *Vida do viajante*, linoleografia.

Mio nonno mi raccontava che la gente,
dappertutto, è ancora gente.
Ci sono quelli più timidi, più stronzi
e anche quelli più divertenti.

Prima di partire mio padre mi ha consigliato:
diffida di tutto ciò che ti arriva senza sforzo.
In valigia, una lettera di mia madre ho trovato,
mi diceva: non dimenticare, la zona Sud è il tuo posto.

Tre anni sono passati
da quando la città è diventata casa mia.
Ammetto che è una casa strana
Ma strano è il mondo, non importa dove sia.

Piccola finestra sulla “periferia” del *mondo*

di Lucia Cammarata

Come - ormai con scarsa frequenza
– accade, quel mattino mi trovavo
in fila alle Poste.

Un avviso di giacenza in mano e
qualche ora di lentezza.

La possibilità di svolgere centinaia
di operazioni, su dispositivi vari,
tramite apposite applicazioni
o connessione a internet,
comodamente seduti a casa?
Non era il mio caso. Quell’avviso
cartaceo mi costringeva a recarmi
all’ufficio più vicino.

E sia.

La giornata non è delle migliori,
decido di aspettare dentro: mi
siedo.

Due sedie a sinistra c’è Rita (nome
di fantasia, forse). Fa una battuta,
chiede l’ora, cerca risposte sulla
pratica che si appresta a risolvere
nel totale disinteresse del resto dei
partecipanti al gioco “*Fuori in
sessanta minuti (spero)*”, perché
tutto sta nelle tempistiche; vince chi
viene chiamato dalla sportellista
più veloce.

Io, che di tempo quel giorno ne
avevo una piccola scorta, mi ritiro
dalla competizione rivolgendo
le mie attenzioni al piccolo ed
esclusivo salotto che Rita ha
allestito nel suo centro.

Parla inglese e italiano, chiacchiera
tanto, è vivace e mi racconta della
sua impazienza e delle sue origini.
Pura casualità – ancora una:

“Conosco frammenti di una storia
recente sul tuo Paese” – le dico, una
storia di cui non sentiremo parlare
molto.

Qui, per narrarla, prenderò in
prestito alcuni dati trovati in Rete.
Rita proviene da quello che si
ritiene essere il Paese più giovane
del mondo: la Nigeria.

L’età media in Nigeria è bassissima
(17 anni) e il 70% della popolazione
ha circa 30 anni ma, a causa della
povertà, della disoccupazione, dei
conflitti territoriali, dei rapimenti e
della violenta repressione da parte
della polizia – nel 2020 si diffuse
il movimento END SARS contro i
gravi e frequenti abusi della *Special
Anti-Robbery Squad*, reparto della
polizia nigeriana - molti giovani
ricercano un destino più clemente
altrove. Dalle zone rurali alle,
già affollate, grandi città come
Lagos con i suoi ventuno milioni
di abitanti, fino a emigrare in UK,
USA e Canada.

Questo febbraio si sono tenute
le elezioni presidenziali e hanno
riportato caratteristiche diverse
rispetto agli ultimi decenni.

La consuetudine voleva che la
competizione si svolgesse tra due
candidati purché appartenenti
ad uno dei due partiti politici
principali (APC – *All Progressives
Congress* e PDP – *Peoples
Democratic Party*) e rappresentanti

uno il credo musulmano e l’altro
quello cristiano, essendo il
Paese fortemente diviso, anche
geograficamente, tra queste due
fedi.

Quest’anno i candidati dei due
partiti principali sono entrambi
musulmani, di 71 e 76 anni, Bola
Tinubu per l’APC e Atiku Abubakar
per il PDP, volti già abbastanza noti
nella politica nigeriana.

Nuova è la presenza di un terzo
candidato, Peter Obi del partito
laburista (LP – *Labour Party*), poco
più giovane dei suoi rivali e cristiano,
dettaglio che viene considerato
importante per mantenere un certo
equilibrio secondo il principio dello
zoning: presidenti provenienti dal
nord, a maggioranza musulmana,
che si alternano a presidenti del
sud, a prevalenza cristiana, di
norma affiancati da candidati alla
vicepresidenza di provenienza
opposta.

Ma non è tutto: per la prima volta
nel Paese si è utilizzato un sistema
di voto elettronico.

Diversi sondaggi condotti prima
del giorno delle elezioni davano
Obi in vantaggio. Gli *Obitiens*,
così si fanno chiamare i sostenitori
di Peter Obi, vedono inoltre una
forte partecipazione femminile,
espressione del desiderio di
essere meglio rappresentate dalla
governance.

Ma i fili delle vicende elettorali si intrecciano sempre con altre questioni politiche, economiche e sociali. Perché tutto sta *alle* tempistiche!

Qualche mese prima il presidente uscente aveva annunciato la riprogettazione della naira, la valuta nigeriana, ponendo come scadenza proprio il mese di febbraio. La decisione del governo ha messo a dura prova il Paese: il prelievo e il cambio del contante sono stati molto rallentati e i pagamenti elettronici non sono ancora così sviluppati, soprattutto nelle zone periferiche. Le interminabili file agli ATM, dove presenti, e la disponibilità limitata della nuova moneta hanno creato parecchi disagi negli spostamenti già molto limitati dalla crisi del carburante, nell'acquisto di beni di prima necessità e farmaci.

L'affluenza alle urne è stata la più bassa mai registrata a causa delle complicazioni burocratiche, della situazione economica crollata, delle segnalazioni di violenze ai seggi e del sistema di registrazione del voto andato in tilt in molte parti del territorio.

La vittoria, molto contestata, è andata a Bola Tinubu.

Rita quel mattino concluse con molta facilità la sua operazione allo sportello intrattenendo anche la donna dall'altra parte del vetro e, prima di andarsene, si avvicinò a me per un'ultima battuta. Fu forse quel gesto a riconoscermi simpatia anche da parte di altri due o tre presenti, che mi salutarono all'uscita. Di tutt'altra natura la simpatia che lei aveva manifestato nei confronti di Peter Obi, che ha significato per molti nigeriani una voce tra il popolo, che denuncia e condanna corruzione e violenza della polizia, diffonde politiche rivolte all'istruzione e ai giovani, e sperava di rompere il sistema bipartitico.

Agli avventori da sale d'attesa, in fine, suggerisco di cogliere ogni opportunità che si presenta di scoprire qualcosa sulla persona che vi siede accanto, potreste imbattervi in storie come questa e guardare a certi eventi da un punto di vista concreto, meno distante, per qualche istante fuori dal nostro *centro*, più in là - verso altre *Periferie*.

Fonti per approfondimenti su elezioni in Nigeria (2023):

The New York Times, *Il Manifesto*, *Il Post*.



Sofia Mavaracchio, *Alla fine della città*, 2023, tecnica mista con collage.

Nel mare remoto dell'esistenza

Le opere di Sciavolino raccontano l'odissea dei migranti

di Monica Nucera Mantelli

Abitare poeticamente uno spazio come il mare, e al contempo compiere un atto di denuncia verso la sordità ai migranti sui barconi, è un atto di ammutinamento civile verso l'attuale status quo.

Una sottile azione di denuncia artistica che lo scultore Enzo Sciavolino (Valledolmo, 1937) compie con convinzione attraverso il suo operato ultracinquantennale. Lo fa nell'universo nascosto della *sprezzatura*, ovverosia, nell'arte di nascondere apparentemente i Significati dei Significanti prodotti attraverso l'estetica della sua opera d'arte.

Concetto fondamentale nella storia dello Stile, la sprezzatura è fatta di eleganza formale, mai esibita, e dettagli rivelatori. Intimità, profondità, allusione. E' l'universo che si spalanca davanti a noi, su quel che sembrava un nonnulla.

La restituzione storica - sotto forma precipuamente di incisione o scultura (fusione, o più recentemente, taglio su legno) - di eventi o accadimenti di intenso impatto umano e sociale, hanno fatto del lavoro artistico di Sciavolino un'affermazione teutonica dei suoi valori esistenziali.

Valori naviganti per tramite del mare, che sempre Egli riprende nelle sue produzioni creative, come metafora delle istanze antropiche dell'Uomo, negli speranzosi aneliti verso un ipotetico cambiamento responsabile della società.

Ne è riprova la sua produzione più recente, presentata durante l'esposizione "INTERACTION - Tornare a Scolpire il Mare" tenutasi nel 2023 presso lo spazio culturale Open ADA di Torre Pellice (Torino). Una Personale che riassume i mondi colorati e apparentemente giocosi del suo universo immaginifico, stiletando però in guanti bianchi i messaggi tremebondi e le forti grida di allarme verso la sordità contemporanea ai drammi che ogni giorno si consumano tra le onde perigliose di coloro che nessuno accoglie: i migranti, che da imbarcazioni di fortuna tentano un nuovo destino verso l'Italia, attraversando il Mediterraneo.

Non è un caso che il linguaggio narrativo di Sciavolino, tra calembour sorprendenti di medaglioni sospesi, incisioni allegoriche e armadietti apparentemente familiari - e che, aprendosi, rivelano le



Fig 1 Enzo Sciavolino,
Alla vela mare mosso,
2015.

crono-tragedie di uno Stivale universale, circondato da acque che intenderebbero essere salvezza per gli Ultimi e invece sono morte per tanti di più - si carichi di oggettivazioni apparentemente rassicuranti e vicine alle meraviglie dei bambini. Un mare-culla a dondolo, un cassetto pieno di onde, una finestra-box per cavallo e così via - per poi dare una vibrante stoccata interiore attraverso il simbolismo di denuncia che tali oggetti rappresentano a livello più profondo.



Fig 2 Enzo Sciavolino,
Nubifragio, 2021.



Fig 3 Enzo Sciavolino,
Il grido, 2015.

Al confine

Tra il centro e la periferia della socialità

di Alessia Bellanca

In origine, l'uno non nasce in contrapposizione all'altra, né tanto meno coesistono.

Quando l'essere umano ha posto la matematica al servizio della propria curiosità¹, fondendo ad essa l'interesse per la composizione artistica, ecco che si genera l'urbanistica così concettualmente strutturata, alla quale si aggiunge una consistente componente di discrezionalità sociale.

La vivibilità degli spazi *centro e periferia*, non a caso, è data proprio dai nuclei sociali interni, soggetta a criteri non del tutto arbitrari, ma che contribuiscono alla creazione, nell'immaginario collettivo, di una conseguente idea di *bene/male*.

In genere, si definisce il centro come il posto desiderabile di un luogo cittadino, quello attorno a cui si sviluppa una realtà fatta non soltanto della quotidianità della società, ma che è anche fulcro dell'aspetto decisionale di ciò che quel posto è chiamato ad essere.

Per approfondire l'aspetto di desiderabilità si potrebbe ricorrere alle più diverse discipline, dalla sociolinguistica alla semiotica, ma ecco alcuni esempi concreti:

La città di Palermo ha uno dei centro città più controversi socialmente, economicamente e

artisticamente parlando. Ad oggi, si contraddistingue per essere una meta turistica di spessore, con le sue facciate normanne, le influenze gotiche e barocche, ma non più di 40 anni fa, essere parte del centro della Città significava essere parte di quella fascia socialmente rigettata, che trovava in quartieri ad oggi iconici come Ballarò e la Vucciria, i propri ghetti.

Nodo cruciale della contrapposizione centro/periferia è data dalla già citata discrezionalità sociale.

In determinati contesti, la percezione della periferia rispetto al centro risulta una posizione privilegiata, se non addirittura ambita, sfociando in una paradossale sinestesia verbale quale è l'espressione “bella periferia”. Un posto dove accade che la disuguaglianza si accentui qualora, a parità di condizione, **la forma subentra alla sostanza in modo quasi assoluto, tanto da renderne necessaria la dissacrazione** (fig. 1).

Laddove un ghetto è tale perché chi lo abita è marginalizzato e vive in una condizione di disagio atipico rispetto alla media, dall'altro lato troviamo il “quartiere residenziale”, che altro non è che marginalizzazione, volontaria, di una porzione di società che vive in una condizione di agio atipico rispetto alla media, ma che in fin dei conti, sul piano macroscopico, di periferia trattasi.

È la luce in cui ogni elemento è posto, a porre una chiave di lettura utile per l'interpretazione della

contrapposizione. Per anni il tema dell'illuminazione dei luoghi cittadini è stato lasciato in sordina, favorendo una (più che lecita) messa in risalto delle opere meritevoli e memorabili, a discapito di quegli spazi, spesso periferie ghettizzate, che sono oggetto del vizioso circolo della “messa in ombra”, letterale e morale. Un'illuminazione non solo di carattere celebrativo/simbolico, ma anche e soprattutto ordinario. Solo con il recente tema della riqualificazione/rigenerazione urbana l'attenzione alla dignità delle periferie, quanto dei centri, assume maggior rilievo, portando alla luce spazi e luoghi vittime di una gentrificazione che ha colpito prima la dimensione urbana, poi la dimensione umana. È infatti inscindibile la componente sociale, che essa rappresenti rabbia, privilegio o ingiustizia, dalla dicotomia centro/periferia. Uno scontro esistenziale in cui l'uno non può determinarsi in assenza dell'altro.



Palermo: Case belle per tutte, fotografia di Alessia Bellanca.

1. Giorgio Parisi, *In questo mondo diamo i numeri su «La Stampa»*, pp. 30 – 31, 19, dicembre 2022.

Presenze Fuori Campo

di Tea Taramino

Progetto fotografico di Paola Mongelli e Petra Probst

Scatti in bianco e nero che ritraggono donne dal volto coperto, figure altrimenti evanescenti o corpi che appaiono come dettagli e profili di luce, sono il frutto di un lungo e intenso lavoro ideato e condotto da Paola Mongelli e Petra Probst.

Immagini eleganti, di una bellezza poetica e inquietante, quali esiti di un percorso nato con l'intento di valorizzare la forza e il coraggio delle donne testimoni di giustizia, donne che sanno andare oltre la mafia, oltre la violenza, oltre la paura.

Dedicato a Rita Atria e le altre. Meditazioni visive sul coraggio di testimoniare e sulla cancellazione dell'identità, ha coinvolto un gruppo donne in un processo di riflessione per rendere loro omaggio e comprenderne le storie - entrando in empatia con i loro vissuti - in modo da poter restituire, attraverso le immagini prodotte, la forza dei gesti e la dignità di tali presenze che scaturiscono dal coraggio.

Un'indagine sul tema dell'identità e della sua negazione, ricercando - attraverso l'azione artistica guidata dalle due ideatrici - una relazione interiore con la solitudine e la drammaticità delle vicende esistenziali delle testimoni di giustizia, facendole così emergere dall'ombra, dell'occultamento forzato, ed **entrare figurativamente in campo per riportarle dai margini - in cui sono confinate - al centro del dibattito sociale.**

Tale esperienza ha voluto essere un viaggio introspettivo, ma condiviso attraverso il confronto e il rispecchiamento comune che ha coinvolto ognuna delle partecipanti.

Sono fotografie in cui il volto negato vuole evidenziare l'emozione violenta dell'ingiustizia subita: la cancellazione dell'identità e l'impossibilità a mostrarsi, pena la vita.



Fig. 1 *Necessità del volto*, progetto fotografico di Paola Mongelli e Petra Probst.

Questi volti “fuori campo” - dove l'assenza diviene una presenza potente che cattura lo sguardo con forza evocativa - incoraggiano interpretazioni o immedesimazioni personali, quasi come se la mancanza del volto e delle sue espressioni possa essere colmata e ricostruita dall'occhio di chi osserva e, nello stesso tempo, essere integrata dal ricordo di esperienze personali o di vicende conosciute.



Fig. 2 *Necessità del volto*, progetto fotografico di Paola Mongelli e Petra Probst.

Tale presenza dei corpi - in assenza dei lineamenti che caratterizzano le identità personali e sociali - demarca comunque i contorni di un'occupazione dello spazio fisico e mentale, sono geografie umane che segnalano presenze e comportamenti. Si viene così a costituire una zona limite tra un fuori: ciò che è visibile nei gesti e nelle posture, quale testimonianza pubblica possibile; e un dentro, dietro il velo: lo spazio intimo ed enigmatico dell'interiorità e del dramma che è lasciato all'immaginazione altrui.

Fotografie come documento, testimonianza di profonda stima e solidarietà nei confronti di queste donne a cui viene cancellata l'identità sociale. Fotografie anche come invito alla responsabilizzazione: la lotta contro le mafie non può essere delegata solo alle forze dell'ordine e agli addetti ai lavori, ma per essere efficace richiede la partecipazione di tutti e tutte.

La mostra, dopo il primo esordio presso le sale del Conte Verde di Rivoli nel 2012, è approdata nel 2013 alla ZISA di Palermo per poi girare in tante città italiane. Ad aprile e maggio 2023 è stata riproposta



Fig. 3 *Necessità del volto*, progetto fotografico di Paola Mongelli e Petra Probst.



Fig. 4 *Necessità del volto*, progetto fotografico di Paola Mongelli e Petra Probst.

nell'ambito della *Rassegna Singolare e Plurale* - un progetto di Città di Torino e Opera Barolo, a cura di Artenne e Forme in bilico - all'interno della mostra *Coltivare relazioni*, a InGenio Arte Contemporanea e al PARI / Polo delle Arti Relazionali e Irregolari a Palazzo Barolo, a cura di Tea Taramino, Roberto Mastroianni in collaborazione con Elena Radovix. Il PARI è un polo artistico che indaga ed esprime la contemporaneità all'interno di un museo storico, è una piattaforma di valorizzazione per progetti artistici che attuano un dialogo fra arte ufficiale e fragilità sociali. Ogni iniziativa è orientata alla costruzione di processi, relazioni fra più soggetti: sia per dare voce e visibilità a persone ed esperienze significative ma in ombra, sia per creare un campo di condivisione attiva di spazi, pratiche e punti di vista attraverso il quale si possano generare nuove ipotesi di pensiero e progettualità, utili a migliorare la qualità della vita comune, attraverso arte e cultura.

Paola Mongelli e Petra Probst sono ideatrici e curatrici dal 2009 del progetto artistico "*Necessità del volto – tra disegno e fotografia*", che indaga i temi del ritratto e della visione per esplorare la complessità del volto umano. Svolgono costante attività didattica, di formazione e ricerca presso diverse realtà italiane ed estere, istituzionali e non.

Aggirare la censura con la censura

di Lorenzo Gnata



Michele Galli, 2021 "*Nascita di Venere*" di Sandro Botticelli, immagine digitale su social network, courtesy of Michele Galli @So.contemporary.

GLAUCOMA fa parte della serie di progetti ed esperimenti social creati da Michele Galli e pubblicati all'interno delle sue pagine Facebook e Instagram *SoContemporary*. Lo stesso Michele Galli è frutto di un esperimento di new media art, in quanto si tratta di un'identità esistente solo in rete e che, proprio della rete, fa il suo terreno d'azione. Un esperimento volto a

sondare i limiti e le possibilità dei social network, con una grande attenzione rivolta alla questione della verità, oggi sempre più difficile da toccare, immersi come siamo in un oceano di *fake*. Il progetto GLAUCOMA nasce agli inizi del 2021 (sebbene un esperimento analogo, ma dai tratti forse troppo ermetici, sia stato già pubblicato qualche anno prima sempre da Galli) in risposta

alla sempre più stringente politica dei contenuti presente nei social della galassia di Zuckerberg. Una condizione estremamente vincolante per tutti gli artisti visivi che si occupano di nudo, o per chiunque si trovi a pubblicare opere della storia dell'arte contenenti nudità. Situazione ancora più contraddittoria nel momento in cui si osservano i contenuti pubblicati dai profili

con la famosa spunta blu, i quali possono permettersi di osare maggiormente rispetto agli individui standard, sottolineando ulteriormente la condizione di forte gerarchia che governa i social network.

In risposta a questo, il progetto GLAUCOMA si inserisce a metà tra l’attivismo e l’ironia. Le opere della storia dell’arte, da Giotto ai giorni nostri, vengono sottoposte ad un processo di cancellazione mirata, non volta a coprire le parti intime dei soggetti, ma il loro esatto opposto. **Un’anti-censura che espande il famigerato “bollino nero” a tutto il corpo dell’individuo, coprendo ed oscurandone ogni sua parte, fatta eccezione per le aree comunemente censurate.** In questo modo, come trascinati in un vortice visivo, l’attenzione si focalizza unicamente sulle zone tanto incriminate dalla censura, in

una dimensione di astrazione che confonde e disorienta l’algoritmo incaricato di regolamentarle. L’intera opera si sfalda, perdendo d’importanza, e lo sguardo resta intrappolato in quell’indugio visuale che trascina ogni cosa a sé. Una tentazione voyeurista; l’irresistibile necessità di spiare dal buco della serratura quelle zone tanto incandescenti, bramando una totalità della figura a noi preclusa.

Lo stesso titolo del progetto si rifà ad una condizione di malessere visivo. Il glaucoma è una malattia oculare degenerativa correlata generalmente ad una pressione dell’occhio troppo elevata, che comporta il progressivo restringimento del campo visivo, con la tipica sensazione di osservare il mondo attraverso un foro. Lo stesso restringimento del campo visivo che subisce lo spettatore nell’osservare le

opere alterate dall’artista che, come nello stadio terminale della malattia, consente di vedere unicamente ciò che l’algoritmo e la censura tanto vorrebbero oscurare. Un’operazione di cancellazione capace di creare nuovi percorsi visivi e di rendere ulteriormente contemporanea arte di epoche lontane.

Cancellazioni molto simili a quelle compiute nella poetica di Isgrò, in cui il tessuto semantico del testo originario è modificato e radicalmente re-interpretato, facendo emergere significati estranei al testo di partenza. Una pratica simile, che non sfrutta testi e parole, ma immagini e figure.

I social, in cui predomina la dimensione visiva, sono malati, e questa ne è la testimonianza.

L’antiarchivio come periferia mediatica

di Laura Di Teodoro

Il pensiero comune tende spesso a interpretare la periferia come luogo di svantaggio, di margine rispetto al centro, punto nodale, luogo vitale. Accade, però, che il centro possa trasformarsi in accentramento e che la periferia diventi il margine dal quale poter pensare e attuare processi di resistenza.

Si pensi all’odierna concentrazione informazionale e mediatica che, distinguendosi tra i connotati principali dell’infosfera contemporanea, conduce la collettività alla *deconcentrazione*, in termini di dispersione e anestetizzazione collettiva. Nello specifico, con il termine *infosfera* si intende l’abbondanza dei segni, delle informazioni, dei mezzi di comunicazione e dei dispositivi che nel contemporaneo definiscono i rapporti tra gli individui su più livelli, sottoponendo questi ultimi a gerarchie e processi di soggezione non scelti e determinando, soprattutto nel contesto virtuale, la nascita di uno *sciame* (Han, 2015) a discapito del senso della collettività. Viene a mancare progressivamente l’incontro con l’altro, il dialogo, l’inter-azione che consente al soggetto di divenire come individuo e, per esteso, come collettività pensante. Viene meno soprattutto l’incontro con il sé

mancando il tempo dell’esperienza che, necessitando di lentezza e attenzione, è al contrario surclassata dall’abbondanza di stimoli, contenuti e dati che si cerca di affrontare e digerire tramite le logiche del *multitasking*. Ne consegue, pertanto, la deconcentrazione dell’individuo-utente che vive in uno stato di anestetizzazione perenne tesa a indebolire il pensiero critico, la capacità di selezione dei contenuti, la memoria, lo sguardo al presente e al contempo il riguardo verso il passato.

All’interno di una dimensione tale, l’**antiarchivio** può funzionare da dispositivo di periferia mediatica, quindi **come strategia di resistenza per sopravvivere all’infosfera circostante** e alle sue peculiarità, consentendo all’individuo di recuperare un approccio vigile e attivo nei confronti della realtà informazionale: “Sali sull’onda o muori. Non puoi tenerla sotto controllo, ma puoi cavalcarla” (Pepperell, 1995) ha scritto in maniera lapidaria Robert Pepperell all’interno del *Manifesto del Post-Umano*.

Nello specifico, il termine antiarchivio è preso in prestito dalla storica dell’arte contemporanea Cristina Baldacci che nel testo *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea* (2016)

lo utilizza per riferirsi a quei progetti artistici e culturali i quali, avendo alle spalle l’archivio come luogo di ricerca o come modello di riferimento, disattendono di fatto i principi che lo caratterizzano: la correlazione tra il soggetto produttore e l’archivio creato e la classificazione cronologica e gerarchica del materiale raccolto. Il soggetto che costituisce un antiarchivio, infatti, tendenzialmente seleziona e preserva materiale altrui, mosso da esigenze di varia natura - politica, sociale, antropologica, culturale nonché di identità e memoria - per poi congiungere i dati in modo del tutto personale. Si potrebbe parlare, pertanto, di *invented archives*, intesi come “siti dediti alla raccolta e alla messa a disposizione di documenti sparsi in vari archivi reali” (O’Malley & Rosenzweig, 1997) provenienti dai contesti più disparati e assemblati secondo criteri propri. Attraverso il processo di selezione, memorizzazione e congiunzione personale del materiale, l’individuo-utente preserva così una postura attiva, critica e creativa all’interno dell’infosfera contemporanea: in tal senso, ogni dato può divenire così “(...) un tassello della nostra mappa personale di orientamento in una *foresta di simboli* dove si

sovrappongono e si mescolano segni vuoti e segni pieni, segni morti e segni vivi, segni insignificanti e segni significanti, segni devianti e segni orientanti” (Balzola & Rosa, 2019, p. 126).

Un esempio di antiarchivio è il libro *Chamberlain and The Beautiful Llama and 101 More Juxtapositions* (1940) nel quale il fotoreporter, autore e regista Stefan Lorant (1901-1997) ha accostato di volta in volta, nelle pagine affiancate del volume, due differenti fotografie legate da una forte similitudine formale, pescate da un cumulo di immagini raccolte nel corso della sua carriera. “L’intero processo è nato senza troppe considerazioni”, ha ricordato Lorant (1940, p. 7) nell’introduzione al libro, parlando piuttosto di una semplice intuizione: dopo aver scovato un’assonanza nell’aspetto e nell’espressione tra il viso dell’imprenditore statunitense John Davison Rockefeller e quello di una contadina dell’epoca (Fig. 1), aveva deciso di accostare le due immagini al fine di ridimensionare il valore sociale dei due. A tal proposito ha affermato: “Intendevamo ridimensionare. Volevamo usare questa semplice tecnica per mostrare quanto sia stupida la pomposità, quanto sia sciocca la presunzione” (Lorant, 1940, pp. 9-10); la volontà era, pertanto, quella di degerarchizzare i soggetti presentati, la cui eguaglianza dinanzi alla natura immensa emergeva sin dal momento in cui Lorant pescava i contenuti da un cumulo di immagini riversate a terra, confusione che lasciava emergere

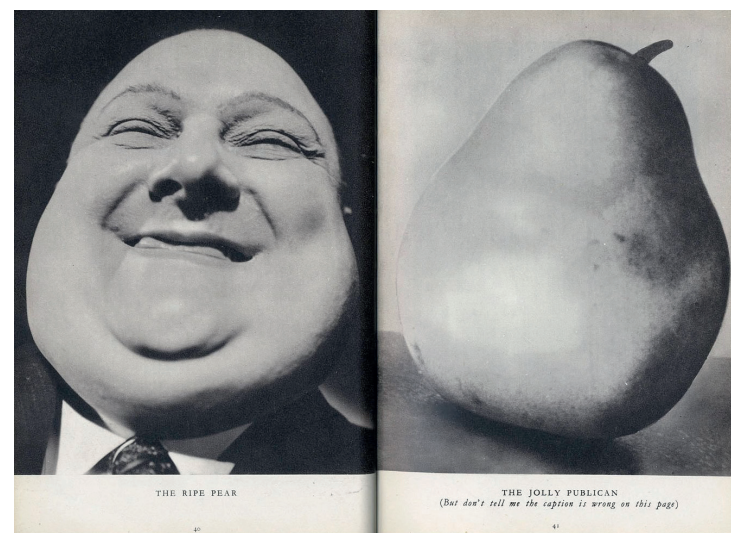
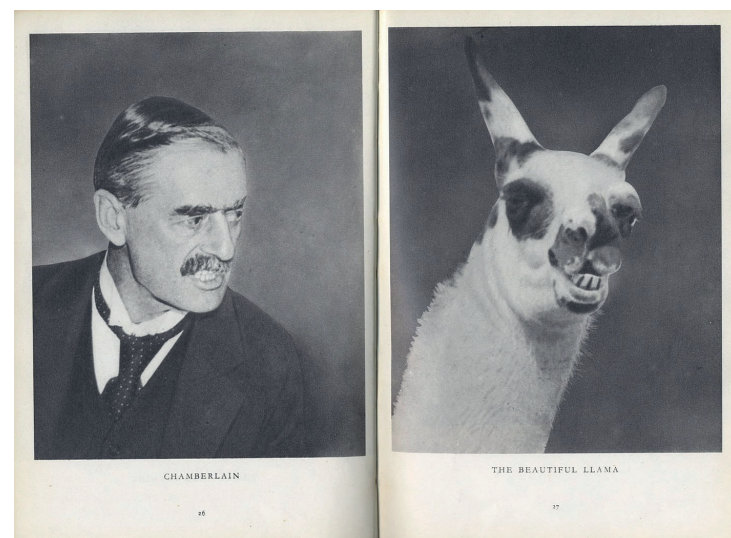


Fig. 1,2,3 Pagine tratte dal libro di Stefan Lorant *Chamberlain and The Beautiful Llama and 101 More Juxtapositions*, 1940.

un generale appiattimento semantico e, al contempo, la maggiore visualizzazione garantita ad alcune personalità, delle quali si intendeva accrescere il potere mediatico e spettacolare. Così il viso dell’allora Primo Ministro del Regno Unito Neville Chamberlain poteva essere accostato a quello simile di un lama (Fig. 2), il viso di un ricco esattore all’immagine di una pera matura (Fig. 3).

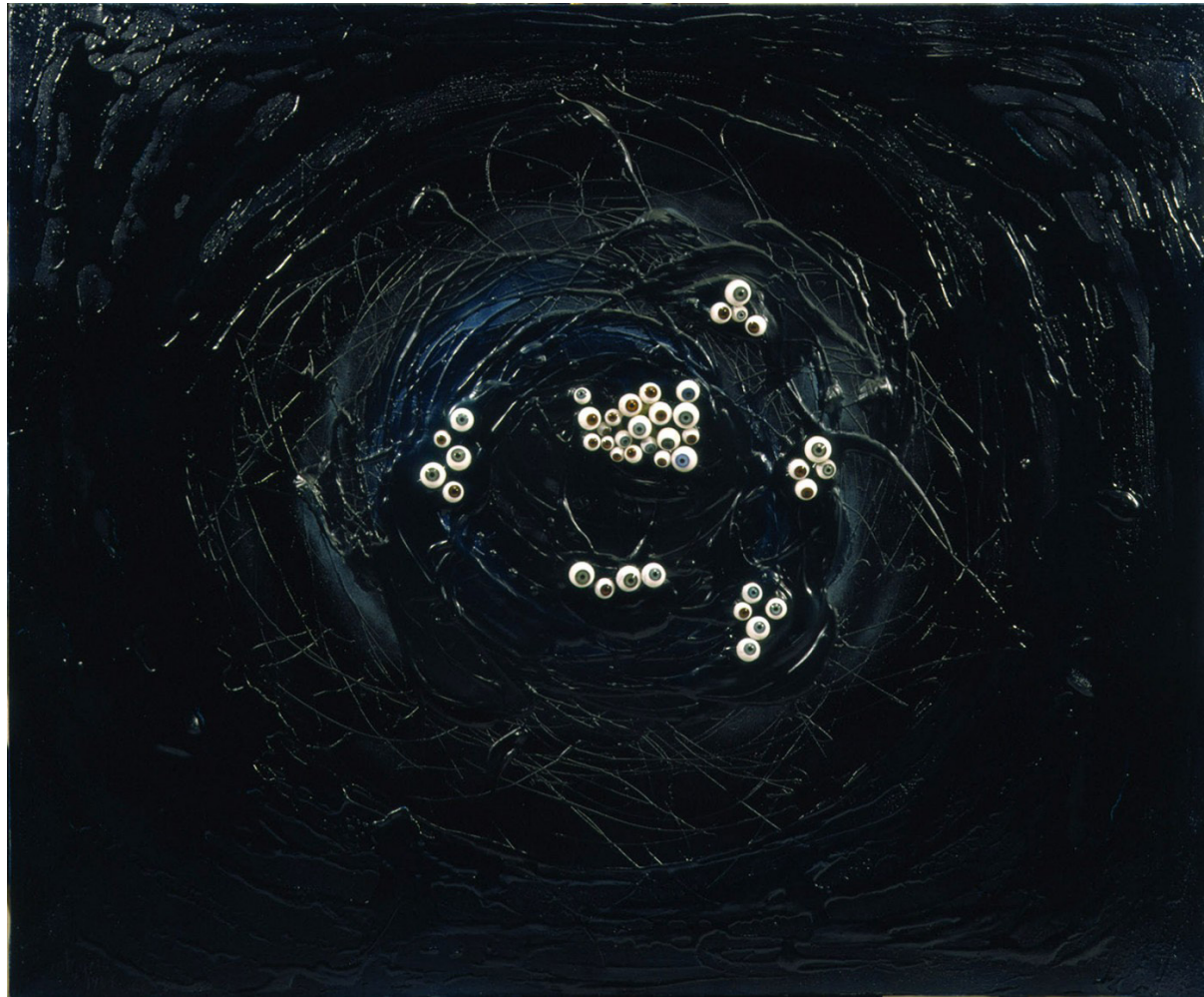
L’antiarchivio di Lorant si dimostra, pertanto, un dispositivo di *de-concentrazione* informazionale e mediatica volta a risvegliare le menti dallo stato di anestetizzazione già proliferante al suo tempo, prima dell’affermarsi di un’imponente realtà spettacolare.

Bibliografia

- A. Balzola, P. Rosa, *L’arte fuori di sé. Un manifesto per l’età post-tecnologica* (2. ed.), Feltrinelli Editore, Milano 2019.
- B-C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale*. (F. Buongiorno, Trad.), Nottetempo, Roma 2015.
- S. Lorant, *Chamberlain and The Beautiful Llama and 101 More Juxtapositions*, Hulton Press Ltd, London 1940.
- M. O’Malley, R. Rosenzweig, *Brave New World or Blind Alley?*, 1997, 1 giugno. American History on the World Wide Web. *Journal of American History*, 84.1.
- Pepperell, R.. *Manifesto del postumano. Capire come il mondo cambia è cambiare il mondo*, 2006. *Kainós* 6. <http://www.kainos.it/numero6/emergenze/emergenze-pepperell-it.htm>

Carol Rama: una voragine irreparabile

di Carlotta Thione



Carol Rama, *Ricordati di quegli anni e li fa schizzar via*, 1967, vetro e smalto su tavola.

L'opera *Ricordati di quegli anni e li fa schizzar via*, è stata creata da Carol Rama utilizzando vinavil e smalto su tavola. Donata per sua volontà nel 1967 alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, per ragioni conservative è oggi custodita all'interno di una cornice in vetro. Carol Rama realizza il dipinto facendo letteralmente colare sulla tela la classica colla Vinavil e su di essa,

con movimento rotatorio, incolla in maniera quasi ossessiva dei piccoli occhi di plastica, adoperati per abbellire il volto delle bambole. Il dipinto appartiene al ciclo di lavori denominati *Bricolage*, termine coniato dall'amico poeta Edoardo Sanguineti. Le tele di grandi dimensioni, ospitano su di esse, la fantasia creativa e visionaria di Carol Rama. Lo stesso poeta ribadisce più volte la vicinanza dell'artista all'oggetto

desunto dalla propria realtà:

Ciò che aveva apparentemente o calcolatamente o realmente a portata di mano diventa materiale utile per la sua pittura. Penso agli occhi, alle gomme...¹

Il termine “bricolage” rimanda al concetto chiave esplicitato all'interno delle pagine *Pensiero selvaggio* di Claude Levi Strauss, pubblicato in italiano da Boringhieri, negli anni in cui Sanguineti intraprende il sodalizio con Rama:

La poesia del bricolage nasce anche e soprattutto dal fatto che questo parla non soltanto con le cose ma anche mediante le cose (...).²

Tali elementi, sono inseriti in un crogiolo intenso e fastidioso, stemperato dal colore blu scuro, tendente al nero. Questa **nervosa e ossessiva centralità concepita e interpretata dall'artista**, crea una voragine irreparabile dinanzi al nostro sguardo. I bulbi oculari agglomerati al centro di questo movimento vorticoso scuro, evidenziano un'analogia con l'andamento concentrico del *dripping*.³

Questa vicinanza così forte e sentita con gli oggetti personali, è un aspetto interessante che coinvolge l'intero percorso artistico. La riflessione su cui pone l'attenzione Sanguineti, incentrata dunque

sul dualismo oggetto – empatia, è la chiave di volta adottata da Rama all'interno della propria sperimentazione. I suoi lavori, di certo, non subiranno il peso della monotonia, ma, al contrario, saranno mutevoli nel tempo, in base al proprio temperamento emotivo. Un andamento concentrico, vorticoso e irresistibilmente travolgente, cattura l'artista in un intenso turbinio emotivo. La forte carica persistente è attraversata da una serie di piccoli occhi posti qua e là all'interno del vortice creato. L'angoscia che emerge rivela una sorta di fissità e ripetizione in cui l'artista è intrappolata. Ripete continuamente lo stesso movimento, facendo sgocciolare la colla trasparente sul fondo della tela. Carol Rama appare intrappolata all'interno del vortice materico creato e con costante angoscia, prova ad uscirne, cercando così, un allontanamento periferico. **Il centro dunque, altro non è che un fremito inesauribile di materia densa e compatta, condensata al centro di un vortice infinito.**

L'opera, a parer mio, risulta essere tra le più significative dell'artista. Ogni pennellata, ogni gesto, ogni oggetto posato sulla tela, appare intriso di valore. La centralità cosmica dell'opera è rivelata con astuzia dalla donna, Carol Rama, pittrice ed interprete del proprio inconscio.

1. L. Tozzato, C. Zambianchi, *Edoardo Sanguineti Carol Rama*, Franco Masoero, 2002, pp. 29 – 30.
2. Ivi p. 31.
3. P.G Castagnoli, R. Passoni e C. Pozzati in *Viaggio in Italia*, Corraini Editore, Mantova 1998, pp. 24 -25.

Bandiere senza terra e Cieli di confine

Poesie e opere

di Ermanno Barovero

Bandiere senza terra

Tamburi che scuoiavano silenzi,
notti che masticano tramonti,
vento che strappa stracci,
bandiere senza terra
annusano l'aria di zolfo
e io che gratto un pezzo di rame!

ovvero

Autoritratto di un braccio
che si progetta
e si disegna
e cerca
il divenire dei suoi gesti
prima di avere i tendini.

Ancora deve tracciare
i percorsi del sangue
e trova forza
nella sola idea
di poter poi esistere.

*Per un'incisione stampata
ed edita da Franco Masoero,
Luglio 1993.*

Cieli di confine

L'occhio cade in alto,
inciampa nella nuvola
e su una zattera di vento si lascia alla deriva
in un mare sospeso:

è il punto dove un aquilone si lacera,
dove si spezza il filo, strada sottile di un sogno,
è la frontiera di un cielo che esaurisce la sua luce.

Cuciture scarlatte suturano strappi lontani:
sono i cieli di confine,
sotto di loro danzano sospiri, canti e lamenti,
urla e preghiere,
il fango e il pane.



Fig. 1 Ermanno Barovero, *Bandiera senza terra*, 1993, puntasecca su rame.

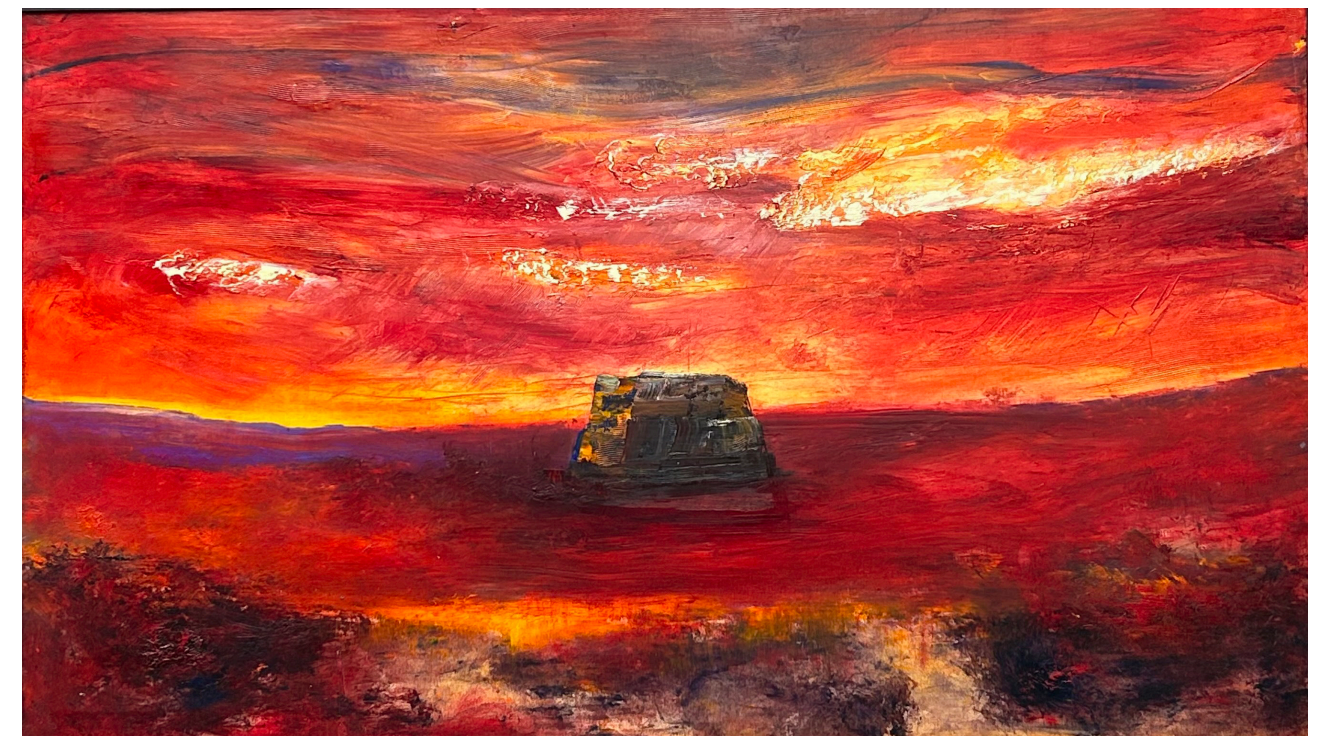


Fig. 2 Ermanno Barovero, *Il sogno*, 2020, olio su tavola.

Centro/periferia

In viaggio con le nuvole

di Sara Liuzzi

Il paradigma centro/periferia può avere varie accezioni, ma ciò che solitamente emerge e viene privilegiato è il carattere narrativo che può essere straordinariamente declinato in differenti sfumature. Come ci si approccia ai luoghi? Sicuramente vige uno sguardo vagabondo che scruta, osserva, filtra il contesto in cui ci si trova, attraverso la luce presente in un determinato momento.



Fig. 1 Antonio Carena, *Senza titolo*, 2008.

Durante questo itinerario emerge il ruolo del cosiddetto flâneur, figura introdotta e ampiamente descritta da Charles Baudelaire e, in maniera significativa,

adottata anche da Walter Benjamin, che sta a indicare il gentiluomo che vaga per le vie cittadine. L'astante solitario, in questo viaggio centrale e periferico, trova spesso conforto nelle nuvole, le quali indicano la strada da percorrere.

Non è un caso, infatti, che lo stesso Baudelaire le cita in molte sue poesie:

[...]

- Eh! che ami tu dunque, straordinario straniero?
- Amo le nuvole... le nuvole che passano...
laggiù...laggiù... le nuvole meravigliose!¹.

Ciò che mi piacerebbe avanzare in questa breve considerazione è un'analisi su tale binomio attraverso uno sguardo che va oltre, oltre la finestra, oltre l'immaginazione. Osservando il cielo e le nuvole si vivono delle particolari suggestioni che fanno percepire un dato luogo, centro o periferia, in un determinato modo e che, probabilmente, la volta seguente restituiranno sensazioni e percezioni totalmente opposte o comunque differenti.

Ce lo hanno dimostrato tantissimi artisti, tra cui John Constable, William Turner o Caspar David Friedrich nelle cui opere catapultano l'osservatore "nello spettacolare paesaggio attraverso il proprio stato d'animo"² e poi ancora sono intervenuti gli impressionisti che, se pur imprimendo sulla tela la fugacità del momento, regalano atmosfere sognanti e immateriali che però riescono a restituire la loro sublime poeticità.



Fig. 2 Antonio Carena, *Senza titolo*, 2008.

«La nuvola è tutto ciò che simboleggia l'altrove, l'infinito. [...] «La nuvola è simbolo della metamorfosi nel suo stesso divenire», è «un velo che cinge la montagna sulla quale vivono gli dei», a differenza della terra che rappresenta la realtà, la razionalità.

Basta alzare lo sguardo e le nuvole hanno il potere di alleviare i nostri pensieri più turbolenti, ci fanno vedere le cose da un altro punto di vista: le nuvole fanno sognare, fantasticare, creare»³.

La nuvola diviene una sorta di bussola naturale che indica le coordinate all'uomo affinché egli possa elevarsi lungo il cammino. Questa metafora concreta del vivere è chiaramente espressa nella visione di Robert Walser:

«Con grande attenzione e amore colui che passeggia deve studiare e osservare ogni minima cosa vivente: sia un bambino, un cane, una zanzara, una farfalla, un passero, un verme, un fiore, un uomo,

una casa, un albero, una coccola, una chiocciola, un topo, una nuvola, un monte, una foglia, come pure un misero pezzettuccio di carta gettato via, sul quale forse un bravo scolaretti ha tracciato i suoi primi malfermi caratteri. [...] Guardavo attento a quanto v'era di più piccolo, di più modesto, mentre il cielo pareva inarcarsi alto e scendere profondo. La terra si faceva sogno; io stesso ero divenuto interiorità e procedevo come dentro di essa [...]. Io non ero più io, ero un altro, ma appunto perciò più che mai me stesso. Nella soave luce d'amore credetti di dover capire, o di dover sentire, che colui che veramente esiste è solo l'uomo interiore»⁴.

Una rilettura dei luoghi, dunque, dove il viandante guarda il centro e la periferia da diverse angolazioni, proiettandosi in ciò che può essere tradotto in una dimensione apparentemente solitaria, ponendo l'essere umano in una condizione introspettiva, di riflessione, in contatto diretto con il genius loci del territorio.

1. C. Baudelaire, da *Lo straniero* ne *Le Spleen de Paris*, Feltrinelli, 2009, pp. 38-39.

2. S. Liuzzi, *La Nuvola. Un viaggio nella storia dell'arte, tra fenomenologia, percezione e didattica dei linguaggi artistici*, Gli Ori, pag. 56.

3. S. Liuzzi, *op.cit.*, pag. 8.

4. R. Walser, *La passeggiata*, Adelphi, 2014.

Promised Land

di Ornella Rovera



Fig 1,2,3 Ornella Rovera, *Promised Land*, 2016, installazione, lamiera e tubi in acciaio, stampa lambda su alluminio.

L'opera dal titolo *Promised Land* si ispira al viaggio dai luoghi centrali della propria vita (luoghi della memoria, dei ricordi, delle radici) verso terre sconosciute “alla periferia del mondo”.

Il viaggio comporta, in questo caso, delle profonde trasformazioni che riguardano la propria esistenza.

Come individui si è sospesi nel vuoto della propria precarietà.

In *Promised Land* le immagini sono custodite all'interno di una scatola semi aperta a simbolo di protezione di un'emozione e rappresentano cieli quasi limpidi con, in primo piano, tessuti strappati dal vento.

Le scatole a loro volta posseggono dei sostegni piegati in modo da creare l'idea del movimento verso un futuro in divenire.



Spazio condizionato

Opere di Ruggero Baragliu,
Samuele Pigliapochi, Angelo Spatola
in due mostre presso IDEM Studio.

di Maria Elena Marchetti



Fig. 1 IDEM Studio, *Aria condizionata*, 2018.

Un centro ha bisogno di un *intorno* per definirsi centro. Una periferia ha bisogno di un *punto* per definirsi periferia. Un punto attorno al quale l'occhio e lo spazio possano costruire un territorio che, man mano che ci si allontana dal quel centro, venga categorizzato come margo.

Ma chi definisce quel centro? E soprattutto, chi definisce una scala gerarchica tra gli infiniti centri che appartengono ad uno spazio? L'atto della *territorializzazione* viene compiuto dall'uomo ed inizia con il nomadismo, che era una delle principali modalità per abitare il Pianeta.

Sicuramente è un tipo di territorializzazione più debole di quella che vediamo oggi, ma risponde a tutti gli elementi che la identificano: *reificazione, denominazione, strutturazione*. Se l'esasperazione di tali elementi porta alla *gentrificazione*, ovvero ad una modificazione socio-



Fig. 2 IDEM Studio, *Tarapia Tapiòco*, 2019.

culturale, meditata e voluta, a seguito dell'acquisto di immobili da parte di persone facoltose in comunità più povere (periferiche), l'esasperazione dell'assenza di tali elementi a che cosa potrebbe portare? E se provassimo a cancellare ogni traccia capace di richiamarci alla spazialità, come fossimo noi i protagonisti del lungometraggio di George Lucas THX1138: annegati in un spazio, bianco, che fatica ad essere tridimensionale.

Anche il colore ci è negato e da qualunque parte ci si volga non c'è neppure l'immensa volta azzurra ad appoggiarsi, in tutte le sue parti, sulla Terra.

Ed è in questo *non-luogo* che Ruggero Baragliu, Angelo Spatola e Samuele Pigliapochi ci scagliano con *Aria Condizionata*. Ci invitano ad entrare in un vortice bianco che spazza via la cardinalità dello spazio. Perduti nel bianco, riflettiamo sul bianco. Il bianco del cielo truccato di

bianco. Il coraggio che viene spazzato via dalla fissità di uno sguardo, bianco. E noi, come fruitori spettrali ci aggiriamo tra le profondità di galassie di latte e monumenti di ghiaccio. Non abbiamo più nessun *punto* al quale ancorarci per costruire *l'intorno*.

Non vi è un centro, non vi è una periferia.

Monumenti serpentini, quelli di Ruggero Baragliu, che come colonne snodate di un tempio bianco, fanno capolino tra il bianco; coralli che segnano a fatica l'orizzonte, per poi (ri)fondersi nel bianco.

Come porte d'accesso, o di fuga, appaiono le minuziose stratificazioni di *luce* di Angelo Spatola, che s'innalzano come lame glaciali; ordine al caos, racchiudono con sfrontata ferocia tutti i colori. Sipario bidimensionale è la lingua bianca di Samuele Pigliapochi, che stenta a traboccare dall'umida nebbia

lattiginosa.

Ma in *Tarapia Tapiòco l'intorno* c'è.

Anzi, è proprio la periferia ad accogliere le opere dei tre artisti.

Uno spazio apparentemente lontano rispetto al luogo in cui lo spettatore si trova; rispetto al proprio centro. Così lontano che anch'esso diventa *non-luogo*: non è raggiungibile, perché non esiste. L'illusione prospettica di sfondamento dello spazio costringe nuovamente lo spettatore a perdere la propria spazialità. Le opere di Baragliu, Spatola e Pigliapochi vengono risucchiate dall'inganno di quest'*intorno*: si deformano, si riducono, nel loro tentativo di resistergli.

E allora dove si situano, qui, centro e margo?

Aprire la porta e fare corrente

Associazione Ghëddo

di Stefania Balocco



Fig. 1 Ghëddo durante l'allestimento de *L'aria che tira*, Atelier 44, 2021.

Camminando verso il centro della città notiamo come lo spazio attorno a noi prende, ad ogni passo, una forma definita. Solido e assodato, lo spazio sembra non doversi muovere più. Una sensazione di sicurezza e al contempo di rigidità investe il centro, quella zona già stata giovane un tempo e che, sicura di sé, diviene campo di possibilità - le uniche possibilità.

In quale momento abbiamo smarrito la curiosità per le zone indefinite, dimenticate o in continua trasformazione geografica e sociale, per quelle zone marginali, tremendamente nuove e già decadenti? Quando abbiamo smesso di vivere la periferia?

La zona periferica è ricca di risorse che non vede perché ammalata dalle possibilità del centro che rincorre senza raggiungere. La periferia nasce in

contrapposizione alla zona centrale e, molto spesso, è quest'ultima a definirla tale; così la periferia sogna il centro e non se stessa e viene pensata dall'esterno esattamente come accade nella dicotomia nord/sud. Prendendo in prestito il pensiero meridiano del sociologo Franco Cassano, il sud-periferia deve ripensarsi e sognarsi per poter avere coscienza di sé ed entrare in dialogo con il nord-centro, per decostruire il rapporto di subalternità con quest'ultimo e

assumere il ruolo di co-protagonista sul palco della creazione di valori e di senso.

“Pensiero meridiano vuol dire fondamentalmente questo: restituire al sud l'antica dignità di soggetto del pensiero, interrompere una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri”¹.

Bolla in fermento, come incubatrice di forze contrarie e alternative fresche, la zona periferica è un luogo, è un pensiero, è una generazione.

Un generazione definita da altre generazioni, con le quali sembrano nascere più scontri che incontri. Ma il ricircolo tra elementi periferici e centrali è un meccanismo fondamentale che necessita di manutenzione. La nostra generazione - una generazione *periferica* - può e deve farsi spazio in



Fig. 2 Ghëddo durante l'allestimento de *L'aria che tira*, Atelier 44, 2021.

quanto detiene un ruolo importante nei discorsi circa il futuro, il nuovo, l'alternativa. Il contatto tra ciò che è già assodato e ciò che è invece più sperimentale è proficuo, ovviamente a patto che lo scambio sia pensato in una dinamica orizzontale e non unilaterale. Si tratta allora di adottare una prospettiva di collaborazione, di diventare esseri realmente sociali: aperti allo scambio, alla sperimentazione, alla condivisione creativa. Per queste ragioni, l'*input* che dà vita alla nuova **call proposta da Ghëddo** per giovani creativi che frequentano - o che hanno terminato da poco - l'Accademia è proprio l'idea di interconnessione e co-costruzione. Un dialogo complesso, urgente, eterogeneo e stupefacente, che pone l'accento sull'importanza della complicità con l'altro. Ghëddo nasce da e per una prospettiva giovane che non venga descritta dal centro ma da se stessa, che abbia il coraggio di raccontarsi e viverci, contribuendo a modellare il mondo attorno a sé. Attraverso la nostra forma di collettività tentiamo di costruire un ponte, una via che metta in comunicazione le parti, la formazione e la professione, la ricerca giovane e gli spazi espositivi; vogliamo aprire la porta e fare corrente.

Ghëddo è un'associazione culturale attiva a Torino dal 2021 con l'obiettivo di organizzare progetti culturali per valorizzare e promuovere la giovane arte emergente. L'associazione mira a creare una rete dinamica con artisti e spazi espositivi del territorio, favorendo esperienze di cooperazione e di scambio tra artisti e realtà cittadine al fine di costruire un legame solidale e generare delle dinamiche di scambio umano, etico, artistico.

Ghëddo è Stefania Balocco, Olga Cantini, Chiara Cosentino, Rachele Fassari, Davide Nicastro, Barbara Ruperti, Marta Saccani.

1. Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005, p. 5.

La casa degli insetti

di Cristina Meli



Torino: Città Giardino, fotografia di Cristina Meli, 2022.

La zona era grigia e silenziosa, come lo sono la maggior parte delle periferie, ma oltre le cineree mura c’era un inaspettato giardino in cui regnava indisturbata la vita. L’anziano proprietario affittava la casa, un tempo appartenuta a sua madre, agli studenti. Era immersa nel profumo della natura, un piccolo paradiso ai confini della città. Ho abitato lì per qualche tempo.

Un giorno ho visto un ragno divorare voracemente una vespa ed è stata una delle scene più aggressive a cui abbia mai assistito. Ho appreso con i miei occhi quanto la natura sappia essere violenta.

Ricordo la volta in cui andando in cucina per preparare un caffè ho trovato una vespa, grande come

un mignolo, sbattere vicino alla maniglia dell’unica finestra chiusa. Avevo paura ma con calma l’ho aiutata ad uscire. Successivamente il proprietario di casa ha messo una grata nel foro della cappa, così da prevenire queste sorprese. Tempo dopo, sempre durante la stagione primaverile, passando dalla veranda che divideva la porta d’ingresso dal rigoglioso giardino, ho incontrato una grossissima ape legnaiola nera, grande quasi quanto un pollice, rimasta bloccata tra le pareti di vetro. A causa del suo robusto pungiglione può essere considerata un’ape mortale ma è un esemplare poco aggressivo, un solitario impollinatore. Poi dovevo fare i conti con

i pavidi scorpioni che la notte uscivano fuori dagli stipiti della porta del bagno e passeggiavano davanti al piccolo corridoio tra le due scale e il consistente fiume di formiche viaggiatrici che compariva al piano terreno durante l’estate: una scena che ricorda il finale del romanzo *Cent’anni di solitudine* di Gabriel García Márquez. E potrei continuare con altre storie di insetti e aracnidi, come le vespe dell’albero fiorito, che quotidianamente entravano da una delle finestre e uscivano dall’altra, senza considerare che la scrivania su cui studiavo si trovava lì in mezzo; o il ragno, grande quanto il palmo di una mano, che una sera ho trovato fermo immobile al centro della sala da pranzo, accompagnato gentilmente fuori (non dalla sottoscritta). Con il tempo ho imparato a vivere con questi animali, nonostante le ammissibili difficoltà. La ricorderò per sempre come “la casa degli insetti”. Queste memorie possono ricordare il racconto di Gilles Clément ambientato nella casa che aveva costruito con le sue mani nella Vallée de La Creuse, narrato nel libro *Il giardiniere planetario* (2008).

Le vicende con gli insetti mi hanno invitata a riflettere sul primordiale sentimento di paura che pervade continuamente l’essere umano, costretto alla lotta per la sopravvivenza. Con il tempo, per vivere un’apparente tranquillità, ha progettato centri urbani dove il più piccolo essere vivente vegetale o animale indesiderato, è stato relegato fuori. Le città sono diventate impermeabili fortezze, spazi letteralmente immersi e immobilizzati nel cemento, dove vige il controllo umano. Il paradosso è che la biodiversità è probabilmente l’unico fattore necessario per garantire la sopravvivenza della nostra specie su questo pianeta: dovremmo tutti finalmente imparare a vivere in armonia con essa e trovare il giusto equilibrio.

Le periferie rappresentano quella sfumatura tra la città e la natura.

Per essere al centro dell'attenzione:

Manifesto della Fuff-Art

(La comunicazione è più importante
della creazione:
più l'idea è debole e più è importante enfatizzarla)

Per aderire è necessario:

NON avere talento,
NON avere idee,
NON avere capacità manuali,
NON essere interessati al lavoro
degli altri artisti,
MA solo ai loro contatti.

È fondamentale:

essere superficiali fingendo di non
esserlo,

imbonire e divertire con trovatine e
facezie,

fare il personaggio (con un po' di
calcolata trasgressione, qualche crisi
isterica, un po' di
insulti e modi sgarbati con chi non può
nuocere),

essere abili nel sedurre e nell'essere
sedotti da noti curatori, collezionisti,
galleristi, politici, etc

non perdere tempo con la cultura, può
distrarre dagli obiettivi

intuire e cavalcare le mode del momento,
pianificando a tavolino il prodotto più
appetibile

essere politicamente corretti

schierarsi sempre con chi comanda

saper vendere il proprio lavoro è più
importante che saperlo fare

non perdere tempo in ricerche e
sperimentazioni (le uniche ricerche
utili sono quelle delle pubbliche
relazioni),

riciclare idee o opere altrui con
piccole varianti

progettare opere che siano facili da
realizzare, anche da altri per conto
proprio

cercare e stabilire amicizie solo con
persone utili alla carriera

avere buon fiuto per gli affari e un
sincero attaccamento al denaro

Coedizione

ALBERTINA **GRESS**

**Gli
ori**

Stampa e rilegatura a cura di

Finito di stampare nel mese di ottobre 2023