

**SAVE THE WORLD -
CONNECTING CULTURES**

Reti - saperi - pratiche per mondi possibili

Marina Abramović

Elisabetta Ajani

Hamada Al Qait

Ezio Albrile

Carola Allemandi

Barbara Archetti

Marwa Arsanios

Massimo Arvat

Laura Avondoglio

Sergey Balovin

Adrián Balseca

Andrea Balzola

Marco Barotti

Viola Barovero

Francisco Bautista

Kena Bautista

Paolo Bellon

Alessandro Bernard

Giulia Berra

Marco Bertozzi

Salvo Bitonti

Anne Boscher

Franko B

Om Bosser

Alessandro Botta

Attilio Brancaccio

Chiara Caforio

Gaia Cambiaggi

Fritjof Capra

Pier Luigi Capucci

Gianluca Caputo

Silvia Carbotti

Vincenzo Caruso

Daria Caverzasio Hug

Gaetano Centrone

Paolo Ceretto

Meiheng Chen

Raffaele Cirianni

Francesca Comisso

Mauro Corona

Luca Costantini

Alberto Cottino

Tony Cragg

Elia Cristea

Francesca Crudeli

Gerardo De Pasquale

Mariella De Santis

Marco Ercolani

Gian Alberto Farinella

Francesco Feltri

Giovanni Ferrario

Eleonora Fracchia

Lucetta Frisa

Eleonora Furini

Carlo Galfione

Radhe Gallardo Ibanez

Gabriele Garbolino

Marco Gentilini

Alessia Gervasone

Cristina Giudice

Maria Alessia Glielmi

Lorenzo Gnata

Elisabetta Gola

Andrea Granchi

Paolo Grassino

Maurizio Guerri

Shilpa Gupta

Lea Gyarmati

Salma Hilmi

Dragana Ilievska

Imaginarium Studio

Riccardo Incampo

Jihad Jarbou

Elena La Barbera

Simone Lacitignola

Andrea Rebecca Mancuso

Monica Martinelli

Matilde Martinez

Roberto Mastroianni

Angelo Mistrangelo

Matteo Moi

Filippo Mollea Ceirano

Paola Mongelli

Agnese Montanari

Anna Maria Monteverdi

Margherita Moscardini

Loredana Müller

Naima

Abdel Karim Ougri

Adrian Paci

Luis Eduardo Pardo Silva

Martina Parisi

Bruna Peyrot

Sofia Pezzo

Paola Pietronave

Francesca Pregnotato

Petra Probst

Francesco Puleo

Jhafis Quintero

Vahid Rastgou

Nuvola Ravera

Luca Rezzolla

Antonia Ricciardi

Giulia Rinaudi

Gabriele Romeo

Paolo Rosa

Cinzia Rossi

Claudio Rotta Loria

Pier Paolo Rovero

Satyam Roychowdhury

Anna Scalfi Eghenter

Alessandro Sciaraffa

Marco Senaldi

Chen Shi

Giacomo Stendardo

Tea Taramino

Gianni Maria Tessari

Operativo Ti.zero

Laura Triscritti

Berto Tukan

Enrico Turletti

Laura Valle

Vanessa Vozzo

Davies Zambotti



gli
ori

RESISTENZE
culture etiche ed artistiche differenti

SAVE THE WORLD
CONNECTING CULTURES

RETI SAPERI E PRATICHE
PER MONDI POSSIBILI

PRESIDENTE Giovanni Quaglia	VICEDIRETTORE AGGIUNTO Roberto Mastroianni	UFFICIO PERSONALE Carla Zaccaria e Sara Terlizzi
DIRETTORE Salvo Bitonti	DIRETTORE AMMINISTRATIVO Alessandro Moreschini	UFFICIO EVENTI Martina Filomena
VICEDIRETTRICE VICARIA Sara Liuzzi	DIRETTORE DI RAGIONERIA Sabrina Beccati	PINACOTECA ALBERTINA RELAZIONI ESTERNE Enrico Zanellati

EDIZIONI ALBERTINA PRESS - GLI ORI EDITORI CONTEMPORANEI

COMITATO SCIENTIFICO ALBERTINA PRESS
Andrea Balzola, Gaetano Centrone, Alberto Cottino, Gerardo De Pasquale, Gian Alberto Farinella, Laura Valle

PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA (PNRR) – MISSIONE 4 COMPONENTE 1, INVESTIMENTO 3.4,
SOTTO-INVESTIMENTO T5 “PARTENARIATI STRATEGICI / INIZIATIVE PER INNOVARE LA DIMENSIONE INTERNAZIONALE DEL
SISTEMA AFAM”, PROGETTO CODICE INTAFAM000_43
TITOLO “Italian Network of Artistic Research and Art Research World Expo 2026 (INAR)”
CUP: I11I23000340006
RESPONSABILI SCIENTIFICI Andrea Giomi, Irene Biolchini

COORDINATORE SCIENTIFICO PROG. INAR–ARWE WP4 Gaetano Centrone
PROJECT MANAGER ARWE–PNRR Alessandro Capocchi
SEGRETERIA DI MOSTRA ARWE–PNRR Francesca Disconzi
ANALISTA CONTABILE Anna Maria Magagna
COLLABORAZIONE Francesca Comisso, Roberto Mastroianni
RUP Salvo Bitonti

Il presente volume è stato realizzato nell’ambito del Progetto didattico speciale 2024-25 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

Si ringrazia Paola Gribaudo per il prezioso sostegno al progetto *R-esistenze*
negli anni della sua Presidenza dell'Accademia Albertina di Belle Arti

Realizzazione del volume
Gli Ori, Pistoia
con un particolare ringraziamento a Enrica Ravenni

Impianti e stampa
Cartografica Toscana, Pescia

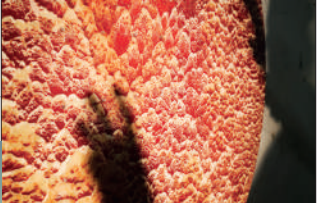
ISBN 979-12-5699-055-9

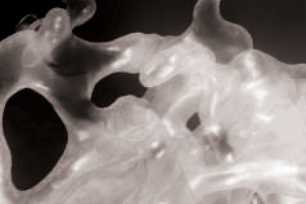
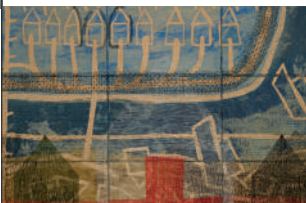
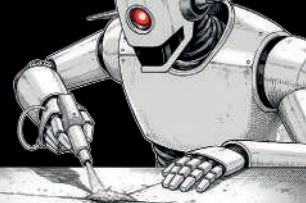
© 2026 Accademia Albertina di Belle Arti di Torino
per l’edizione Gli Ori, Pistoia
per i testi gli autori

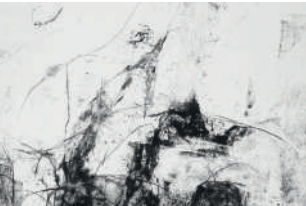
www.gliori.it

L’editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali crediti fotografici non identificati

ANTOLOGIA
2025 – 2026

10	23	35	46
Editoriale di a.b.	Salvare il mondo in accordo con i principi sistemici della vita. Una nota a margine del libro di Fritjof Capra		
12	di Andrea Balzola	Territori di relazione. Decostruire narrazioni egemoniche attraverso pratiche artistiche post-estrattiviste	Operativo Ti.zero. Due esperimenti di arte partecipata negli anni Settanta: tra emergenza ambientale e sensibilizzazione sociale
Internazionalizzare formazione e ricerca artistiche. Per favorire la creazione di reti solidali e un futuro sostenibile	Opera di Laura Triscritti	di Alessia Gervasone	di Alessandro Botta
<i>Intervista a Salvo Bitonti Direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino</i>	25	Opere di Marwa Arsanios e Adrià Balseca	Opere di Operativo Ti.zero, Claudio Rotta Loria e Francesca Pregnotato
Opere di Gerardo De Pasquale e Laura Valle e Progetto New Color Lights a cura di Giulia Rinaudi e Vincenzo Caruso		39	49
	Dialogues across the Seas		ECOPHYLLA. Per un'economia clorofilliana, ecologica e solidale
	di Pier Luigi Capucci	Artisti messicani Nepantla	di Enrico Turletti
	Opera di Marco Barotti	di Maria Alessia Glielmi	52
	28	Opere di Francisco Bautista e Kena Bautista	
18		42	
	<i>Le ombre del mare</i>		<i>ORA. The limits of the Planets</i> di Imaginarium Studio
	di Alessandro Sciaraffa	<i>I bambini non credono più alle bugie del drago Tarantasio</i>	di Anna Maria Monteverdi
Ibridazione, meticcio, diaspora. Il superamento dei confini nelle ricerche artistiche contemporanee	30	di Cristina Giudice	Opere di Imaginarium Studio
di Gaetano Centrone		Opera di Raffaele Cirianni	54
Opere di Adrian Paci e Shilpa Gupta	Glossolalie idriche		<i>Sguardo sospeso – Rifrazioni</i>
21	di Nuvola Ravera		di Gerardo De Pasquale
I principi sistemici della vita	Fotografie di Gaia Cambiaggi e Nuvola Ravera		
di Fritjof Capra			
Opera di Lorenzo Gnata			

57	70	82	94
<i>Resonance</i> di Viola Barovero	<i>Bird</i> di Paola Mongelli		<i>Education for all</i> <i>Intervista a Satyam Roychowdhury</i> a cura di Andrea Rebecca Mancuso
58	71	Materia abietta. Spazzatura ed estetiche alla fine del Mondo. Spunti per una rilettura del problema	96
<i>Body of Thread</i> di Chiara Caforio	<i>Telling the bees</i> di Daria Caverzasio Hug	di Chiara Caforio	Quando ciò che va ripensato è il paradigma. Su Jakarta Biennale 2024
59	72		di Paola Pietronave e Berto Tukan
<i>Il disegno come atto scultoreo</i> di Federico Basso		86	100
60	Salvare la caducità, tra epifania ed espiazione. L'arte è piccola genesi?		Abitare la complessità. Educazione, arte, tecnologie e gioco come connessioni tra mondi
	di Loredana Müller	Condizione di stallo	di Silvia Carbotti
<i>NurTime: un cantiere di memoria e futuro</i> di Elisabetta Gola	74	di Gabriele Garbolino	Opera di Naima
Fotografie di Andrea Balzola e Mauronster	Nuvole nelle ferite di questo mondo	88	103
	di Laura Valle	Scenografia territoriale e rural set	Appunto critico per un lavoro sul presente iperconnesso
	75	di Elisabetta Ajani con Giacomo Stendardo	di Gian Alberto Farinella
63	Radicarsi per r-esistere	90	108
	di Andrea Rebecca Mancuso	Risignificare gli oggetti	
	78	di Matilde Martinez	
Topografie della speranza		93	Disconnessioni e Riconessioni
di Giulia Berra		<i>Infrangere il Cemento</i>	di Carlo Galfione
66	<i>Gli abitanti</i> di Anne Boscher	di Gianluca Caputo	110
<i>Il codice del bosco: tra cinema, scienza e ascolto del vivente. Un film di Alessandro Bernard e Paolo Ceretto</i> di Massimo Arvat	80		Connessioni antagoniste
	<i>Ciò che resta</i> di Paolo Grassino		di Ezio Albrile
			Opera di Francesco Feltri

114			149
<i>La croce di Babele</i> di Gianni Maria Tessari	125	137	
116			
Di comune Sostanza di Giovanni Ferrario Opere di Tony Cragg	Dal grido primordiale a una nuova coralità di Antonia Ricciardi	La democrazia nel cerchio del consenso di Vanessa Vozzo	Controcodice. Per un’Etica della Comunicazione in un mondo interconnesso di Marco Senaldi con Giorgia Allisio, Barbara Aurnia, Mara Barbero, Lucia Baretta, Martina Berra, Ilaria Cardone, Elena Garau, Francesca Mosca, Camilla Pasca, Viola Luciana Pati, Gabriele Pisano, Lisa Zennaro, Federica Zitarosa
120	Opera di Luis Eduardo Pardo Silva	140	
	127		di Marco Senaldi con Giorgia Allisio, Barbara Aurnia, Mara Barbero, Lucia Baretta, Martina Berra, Ilaria Cardone, Elena Garau, Francesca Mosca, Camilla Pasca, Viola Luciana Pati, Gabriele Pisano, Lisa Zennaro, Federica Zitarosa
Umanità che R-esiste di Salma Hilmi	Ecologie digitali: verso un cyberspazio abitabile di Marco Gentilini	In comune. Immaginari e pratiche di “giurisprudenza materiale”	Opera di Elena La Barbera
122	129		
<i>Territori dell’Essere</i> di Angelo Mistrangelo Opera di Sofia Pezzo	Salvaguardare il linguaggio metafisico umano nello spazio latente. Anacronie ed eterocronie tra arte e intelligenza artificiale di Vahid Rastgou	di Francesca Comisso	153
123	132	143	<i>Above you, above me.</i> Fusione culturale e rimessa sociale attraverso l’arte di Abdel Karim Ougri
	Forse Sopravvissuti di Carola Allemandi		156
<i>IDENTITY_NOT_FOUND</i> di Dragana Ilievska	134	Lo storytelling come pratica di cura di Eleonora Furini Opera di Eleonora Fracchia	<i>Annegati</i> di Lucetta Frisa Opera di Cinzia Rossi
124		157	
	<i>Black</i> di Laura Avondoglio	146	
<i>Unheard</i> di Martina Parisi	135	Lingua dei Segni e musei: costruire spazi culturali accessibili di Agnese Montanari	<i>Lo disarmerei</i> di Marco Ercolani Opera di Meiheng Chen
	Storie di democrazia di Bruna Peyrot		

158		183	194
	170	183	Poesie e immagini contro la guerra Poesie di Andrea Balzola, Mariella De Santis, Monica Martinelli, Mauro Corona Opere di Lea Gyarmati, Mauro Corona e Paolo Bellon
<i>Domus Sanctorum</i> di Jhafis Quintero. Pratiche di redenzione e resistenza artistica tra locale e globale di Roberto Mastroianni Opere di Jhafis Quintero	<i>Il segreto di Leon.</i> Soggetto cinematografico di Elia Cristea	Dalai Lama: la saggezza della felicità per salvare il mondo. Un documentario con il premio Nobel per la pace prodotto da Richard Gere di Francesco Puleo	
	171	185	198
	<i>La canzone di Viola</i> di Chen Shi		<i>È solo il silenzio.</i> Video e progetto fotografico di Davies Zambotti
	172		
	Il corpo come messaggero di pace: L'universo artistico di Marina Abramović Intervista a cura di Gabriele Romeo	<i>Let children hide only for fun</i> di Sergey Balovin	200
161		187	<i>A Dead without a Name.</i> Omaggio a Hiroshima di Om Bosser
L'arte è in grado di salvare il mondo? di Francesca Crudeli Opere di Carrie Mae Weems e Hilma af Klint	175		202
164		Estetizzare il genocidio di Maurizio Guerri Opera di Paolo Rosa	<i>Little Nemo</i> oggi: sogno, guerra e risveglio di Pier Paolo Rovero
Per un’etica del found footage di Marco Bertozzi	166	190	Opera di Simone Lacitignola
<i>Tuxedo.</i> Lo smartphone non è un babysitter. Soggetto per uno spot etico di Matteo Moi	<i>Here Comes the Rain:</i> le contraddizioni di un’epoca nei ricami di Franko B di Filippo Mollea Ceirano Opere di Franko B	Dichiarazione sul conflitto in corso a Gaza Conferenza Nazionale Direttori Accademie di Belle Arti	204
167	180	191	Scambi e connessioni artistiche dal passato al presente di Alberto Cottino Opera di Maestro delle mezze figure femminili
	Noweapon.world: un missile è diverso da una lavatrice! di Luca Rezzolla Opere di Attilio Brancaccio, Luca Costantini e Paola Mongelli	Due mostre e un libro per Gaza Un progetto a cura di Emanuela Bussolati, Laura Crema, Anna Curti, Anna Forlati, Giulia Orecchia, Petra Probst	206
<i>Sforivano i tulipani.</i> Soggetto cinematografico di Radhe Gallardo Ibanez		di Barbara Archetti Opere di Petra Probst, Hamada Al Qait, opera e poesie di Jihad Jarbou	Omaggio ad Andrea Granchi
			208
			Finestre su Artificiale e Naturale. Una mostra promossa da R-esistenze di Carola Allemandi

Editoriale

This anthology and the online magazine (www.resistenzemag.com) gather texts and images around the theme **SAVE THE WORLD – CONNECTING CULTURES. NETWORKS, KNOWLEDGE, AND PRACTICES FOR POSSIBLE WORLDS**, in connection with Expo 2025 Osaka and the ARWE (Art Research World Expo) 2026 organized by the Accademia Albertina. In a time of global uncertainty marked by environmental crises, social inequality, and political instability, new grassroots initiatives are emerging that promote solidarity, sustainability, and intercultural dialogue. Art, too, is rethinking its role—moving beyond market-driven systems toward relational, public, and participatory practices driven by ethical and social engagement. The project **R-ESISTENZE. CULTURE ETICHE ED ARTISTICHE DIFFERENTI**, launched by the Accademia Albertina di Belle Arti di Torino and now in its fifth year, brings together scholars, artists, and students to explore urgent global issues such as peace, human rights, ecology, and the ethical use of technology. While art and culture cannot resolve today’s complex crises alone, they can foster awareness, creativity, and collaboration, offering essential contributions to a constructive transformation of our fragile world and inspiring a renewed sense of shared responsibility.

Il presente volume antologico e la rivista on line (www.resistenzemag.com) presentano una raccolta di contributi – testi e immagini - sul tema *Save the World – Connecting Cultures. Reti, saperi e pratiche per mondi possibili*, in collegamento con il concept dell’ Expo di Osaka 2025 e l’evento ARWE (Art Research World Expo) 2026 organizzato dall’Accademia Albertina. In un momento storico particolarmente complicato e pericoloso della recente storia dell’umanità, dove i vertici della società appaiono spesso inadeguati ad affrontare i gravi problemi e gli incalzanti cambiamenti con saggezza e lungimiranza, dal basso si sperimentano forme nuove e molto promettenti di socializzazione e sostenibilità, l’incremento del volontariato solidale e della sensibilità ambientalista, l’uso delle tecnologie per creare reti internazionali con una progettualità sociale e culturale divergente, uno scambio molto stimolante tra ricerche scientifiche, artistiche e filosofiche, esperienze di comunità con la condivisione di servizi e spazi abitativi, il recupero da parte dei giovani di mestieri, tradizioni e zone abbandonate del territorio, il dibattito e la sperimentazione di nuove forme di sociocrazia, che cercano di superare la crisi delle democrazie rappresentative fondate sulla delega attraverso una partecipazione diretta alla gestione dei beni comuni, etc. In questo

scenario variegato, complesso e contraddittorio, anche l’arte sta trasformando il suo ruolo e le sue modalità operative, mentre il sistema organizzato dal mercato dell’arte attira investimenti, ma si chiude in una dimensione elitaria e spesso legata più a strategie di marketing e comunicazione che a effettivi parametri di merito e originalità, emerge con sempre maggiore forza una progettualità di arte relazionale, pubblica e partecipata, connotata da una motivazione e da un impegno di carattere etico, sociale e politico. Una tendenza vitale di creatività diffusa che apre nuove strade e nuovi orizzonti al di fuori del sistema tradizionale delle arti. Ed è in questa prospettiva che si colloca il progetto *R-esistenze. Culture etiche ed artistiche differenti*, nato nell’ambito dell’Accademia Albertina di Belle Arti di Torino e giunto ora al suo quinto anno di vita (*Menzogna/Libertà* 2021; *Voce/Silenzio* 2022; *Centro/Periferia* 2023; *Artificiale/Naturale* 2024; *Save the World – Connecting Cultures* 2025-26), con il prezioso contributo teorico e creativo di studiosi e studenti, docenti accademici e universitari, artisti noti ed emergenti, sui temi sensibili e urgenti della pace, dei diritti, dell’ambiente, dell’uso etico delle tecnologie

e delle buone pratiche che generano reti, connessioni, comunità. È più che mai importante trovare nuove risposte, in forma di idee, sperimentazioni pratiche, riflessioni e visioni illuminanti, impegni solidali per promuovere consapevolezza e confronto pacifico, per segnalare un possibile cambiamento di rotta, per arrivare a trasformare il nostro mondo fragile e malato in una prospettiva costruttiva anziché distruttiva. Cambiamenti climatici e catastrofi ambientali si intrecciano con conflitti che coinvolgono tragicamente la popolazione civile e tendono ad estendersi ed aggravarsi. Non avremmo mai pensato di ritrovarci ai limiti di una nuova guerra in Europa a causa dell’invasione russa dell’Ucraina, e di fronte a un terrorismo diffuso o allo sterminio e alla deportazione della popolazione palestinese di Gaza. Oltre a dittature fortemente oppressive, ci sono anche derive autoritarie nelle democrazie che minacciano i diritti e le libertà dei cittadini, con una manipolazione dei media per interessi commerciali, sorveglianza e propaganda politiche. I modelli della globalizzazione in atto non riescono a integrare un necessario cambiamento di paradigma come invece è suggerito dalle teorie dei sistemi e della complessità, che uniscono esplorazione scientifica e filosofica dei prin-

cipi fondamentali della vita e della sua capacità rigenerativa, con illuminanti scoperte sull’intelligenza vegetale e animale, da sempre trascurata dall’arroganza antropocentrica e specista. Pare che molti governi mondiali, sia pure con orientamenti ideologici diversi, siano più interessati ai profitti economici delle caste che rappresentano piuttosto che al benessere delle persone e alla salvaguardia dell’ambiente. Anche l’incessante innovazione tecnologica che trasforma rapidamente comportamenti, attività e relazioni sociali, è pilotata soprattutto da esigenze commerciali e militari piuttosto che da modelli culturali e morali, le straordinarie potenzialità che essa offre sono spesso offuscate da inquietanti interrogativi sulle sue applicazioni. L’esempio più attuale e lampante è il dibattito sull’Intelligenza Artificiale generativa (vedi il volume precedente di R-esistenze, dedicato proprio al tema *Artificiale/Naturale*) che apre nuovi orizzonti di una possibile collaborazione operativa e creativa tra uomo e macchina, con un’inedita capacità di autoapprendimento da parte di quest’ultima. Una tecnologia sempre più potente e autonoma che richiederebbe una consapevolezza altrettanto evoluta e responsabile dei suoi artefici e utenti umani. L’arte, l’educazione e la cultura non possono ovviamente da sole risolvere questi giganteschi problemi, ma possono e devono dare il loro essenziale contributo a un progetto di ri-evoluzione.

(a.b.)

Internazionalizzare formazione e ricerca artistiche

Per favorire la creazione di reti solidali e un futuro sostenibile

Dialogo con **Salvo Bitonti**

Direttore dell’Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

The INAR – ITALIAN NETWORK OF ARTISTIC RESEARCH PROJECT, promoted by the Accademia Albertina within the PNRR “Rinascita” program, stands among the most significant Italian initiatives dedicated to the internationalization of artistic education and research. With funding exceeding 3 million euros, INAR aims to build a network of cooperation and dialogue between AFAM institutions and research centers worldwide, fostering interdisciplinary paths and a shared lexicon for artistic research. The project will culminate in 2026 with ARWE – ART RESEARCH WORLD EXPO, an international event to be held in Turin, inspired by the keywords of Expo Osaka 2025: Save the World, Connecting Cultures, Empowering People. For Salvo Bitonti, art is a regenerative and prophetic force, capable of uniting humanistic, scientific, and technological knowledge to envision a sustainable future. In an age marked by ecological and humanitarian crises, artistic education plays a crucial role: awakening critical thinking and restoring young people's confidence, while reaffirming art's ethical and transformative function. Bitonti envisions academies not only as places of learning but as “TRANSFORMATIVE INSTITUTIONS”—capable of fostering awareness, solidarity, and change.

Il tema monografico del volume R-esistenze 2025-26 è SAVE THE WORLD – CONNECTING CULTURES, che trae ispirazione dal concept dell’esposizione universale di Osaka e del prossimo evento internazionale ARWE (Art Research World Expo), organizzato dall’Accademia Albertina per marzo 2026, nell’ambito del bando del MUR per “Rinascita”, progetti PNRR dedicati all’internazionalizzazione delle Istituzioni dell’alta formazione artistica e musicale e vinto anche dalla nostra Accademia. Come nascono il titolo e il concept di questo progetto importante e ambizioso?

Salvatore Bitonti – Nell’estate del 2023 sono stati allocati i fondi del PNRR per l’istituzione dell’Alta Formazione Artistica Musicale, e Arte Drammatica. Il Ministero ha varato un bando per uno stanziamento di 400 milioni complessivi sul tema dell’internazionalizzazione per le istituzioni dell’AFAM. Il tema, credo, sia stato scelto sulla base di una sempre maggiore necessità di internazionalizzazione delle nostre Istituzioni e competitività all’estero, non disgiunto da un rinnovamento metodologico della ricerca artistica. L’aspetto dell’internazionalizzazione, ovvero l’ampliamento della presenza di studenti stranieri e della ricerca artistica contemporanea d’avanguardia in linea con i movimenti più avanzati dell’arte, è presente da tempo nelle nostre istituzioni artistiche: musi-

cali, coreutiche, d’arte drammatica e del design. Tali istituzioni hanno sempre esercitato una forte attrazione per gli studenti stranieri provenienti soprattutto dai paesi asiatici, ma non solo. Si è pensato di rafforzare l’internazionalizzazione per rendere le nostre istituzioni sempre più competitive dove la concorrenza è molto forte, soprattutto da parte dei paesi anglosassoni. Ricordiamo che le tradizioni culturali, umanistiche e artistiche italiane, sono da sempre un prestigioso punto di riferimento per chi voglia intraprendere studi artistici e musicali provenendo da paesi anche extra EU. Noi abbiamo partecipato al bando PNRR con un progetto complessivo che ha inteso collegarsi anche alla rete inter-

nazionale della ricerca, cercando di cogliere la nuova opportunità dell’attivazione dei dottorati di ricerca, finalmente ottenuti anche per le Accademie italiane, in modo paritario rispetto all’Università. Lo stanziamento concesso per il nostro progetto è notevole, di circa tre milioni e quattrocentomila euro. Ha per titolo complessivo INAR, acronimo per Italian Network of Artistic Research. Il progetto intende promuovere il patrimonio della ricerca artistica nelle istituzioni AFAM, attraverso i percorsi di ricerca interdisciplinari e rinnovare, confrontandosi con la ricerca di altri paesi, la linea di indagine artistica in Italia. È articolato in quattro *work packages*.

Il primo è legato ad una rete semantica lessicale in cui si cercano delle varianti, ma anche delle invarianti attraverso una serie di studi e di ricerche sulla terminologia della ricerca artistica, che coinvolge artisti e docenti di tutta l’Italia, per creare una sorta di lessico o glossario della ricerca nazionale, ma proiettato in un ambito internazionale. Il secondo *work package* vuole realizzare una *cartografia* di tale terminologia attraverso il medium tecnologico di una piattaforma *open source*, che raccolga tutti gli elementi lessicali e semantici e li connetta fra loro, creando una sorta di cartografia digitale dove ogni termine è linkato in modo ipertestuale ad altri e all’insieme dei prodotti specifici della ricerca, testi, dichiarazioni, interviste, bibliografie etc. Il terzo *work package* è legato alla ricerca artistica in relazione alle frontiere della sostenibilità, in questo momento di transizione ecologica. Del quarto *work package* sono stato promotore, ho voluto usare il termine expo e più precisamente il titolo ARWE, ovvero Art World Research Expo. Questa Exposition, è sostanzialmente un momento di grande confronto, per comprendere verso quali orizzonti sta andando la ricerca artistica in questo momento storico così complesso. Nella società in cui viviamo, che come dice Bauman è una società liquida, dove non ci sono più certezze e situazioni stabili, l’arte, con la sua naturale attitudine alla ricerca, apre nuovi orizzonti e nuove possibilità di interpretazione, ma anche di supporto alla condizione umana. Riprendendo l’idea dei due festival FISAD

(*Festival Internazionale delle Scuole di Arte e Design*), che riunivano tutte le discipline delle arti e dello spettacolo, organizzati e da me ideati per l’Albertina nel 2015 e nel 2019, ho pensato che questo format poteva fare un ulteriore salto di qualità, diventando un’occasione di esposizione e confronto della ricerca artistica internazionale, da qui nasce anche il titolo *Art Research World Exposition*. Una Expo che fa il punto della ricerca artistica internazionale e che vuole presentare anche gli esiti dei *works in progress* avviati quest’anno nella nostra Accademia attraverso le attività dei dottorati di ricerca, dei laboratori, workshop, convegni, con eventi e partecipazioni di alto profilo internazionale. L’idea dell’Expo non nasce come una grande vetrina, ma rispecchia il significato del termine sia latino che anglosassone di *Exposition*, cioè di esposizione “universale”: momentanea illustrazione di percorsi e transiti artistici. Quindi, alcuni elementi che caratterizzavano il format organizzativo del FISAD, sono stati ripresi in questa chiave: invitare istituzioni, come accademie di belle arti, scuole di design, e scuole di performance, di cinema, danza e circo, già presenti nel 2015 e 2019. Ma oltre a questo abbiamo invitato una cinquantina tra le maggiori istituzioni artistiche europee ed extraeuropee. Coordinando poi la partecipazione di quindici accademie italiane e quattro istituti superiori per le industrie artistiche, con l’Accademia di Roma come capofila, al Padiglione Italia dell’Expo di Osaka del 2025, ho ritenuto che alcune *keywords* dell’evento di Osaka fossero molto importanti da utilizzare nel nostro quarto *work package* relativo ad ARWE. Le parole chiave sono: *Save the World, Connecting Cultures, Empowering and Connecting People*. Il titolo del progetto complessivo è *Italian Network of Artistic Research*, cioè la Rete italiana della ricerca artistica. Una ricerca artistica non intesa come fine a sé stessa, ma fortemente legata alla storia umana, concepita come veicolo di evoluzione e di *problem solving* nell’ambito di una sinergia necessaria tra arte, scienza e tecnologia. L’interdisciplinarietà è un elemento fondamentale: l’arte colloquia con le scienze teoriche e applicate, con la matematica, la medicina, l’ingegneria, l’architettura, eccetera, con tutti gli elementi che possono essere utili, nella cosiddetta era dell’antropocene, a costruire e applicare i differenti saperi per salvare la specie umana.

Per collegarci a queste tue ultime parole, il concept Save the World è una dichiarazione importante, ma anche molto impegnativa e che può sembrare in questo momento storico anche piuttosto utopica, visto che l’umanità sembra procedere nella direzione contraria, cioè Destroy the World...



Il progetto *New Color Lights*, Expo Osaka 2025, vuole essere una sperimentazione di ricerca nell'universo moda per una nuova visione eco-sostenibile. Grande importanza viene data al territorio e alle aziende tessili che ne fanno parte, in prima linea nel processo verso un futuro produttivo tessile consapevole. Riscoprendo antichi saperi, come il colore estratto dalle erbe tintorie, e utilizzando tessuti naturali e di recupero, l'obiettivo è dare voce a un modo di vestire l'abito dinamico e universale che parla indistintamente a ogni corpo e genere. Equilibrio nelle forme, il bianco che si unisce ai cromatismi dell'arcobaleno nel vestire il corpo della donna come dell'uomo in un atto di rivelazione che, dalla sua purezza e versatilità, parla di luce, bellezza, inclusione, diversità e rinascita culturale.

DESIGNER: Giulia Rinaudi (CORSO DI FASHION DESIGN – Prof. Vincenzo Caruso)

PHOTOGRAPHERS: Fabrizio Fiore, Martina Francesca Casonato (CORSO DI FOTOGRAFIA – Prof. Fabio Amerio)

MAKE-UP/HAIR: Mariam Zamir, Elisa Marchetti (CORSO DI TRUCCO E MASCHERA TEATRALE – Prof.ssa Armina Falcione)

MODELS: Elisa Serafino, Enrico Niceta



Metaquadreria, frames dall'opera video di Gerardo De Pasquale e Laura Valle, con il contributo di Riccardo Incampo, Expo Osaka 2025

SB – La lancetta dell'orologio virtuale, che segna quanti minuti mancano alla catastrofe totale dell'umanità, è sempre più vicina all'ora fatidica; alcuni scienziati dicono che stiamo superando il punto di non ritorno. Però la storia ci insegna che proprio nei momenti di massima difficoltà e di massimo pericolo deve nascere l'idea e la volontà della salvezza, una salvezza ovviamente laica. Lo ha scritto il grande poeta greco Ghiannis Ritsos, in un poemetto del 1970, appartenente alla raccolta *Quarta dimensione*, intitolato *Elena* e dedicato alla donna che è stata al centro della guerra di Troia, che ho anche trasposto in un cortometraggio. Proprio quando sembra che non ci sia più speranza ma si resiste, sorge l'idea di una possibile salvezza e si evidenzia la bellezza dell'umanità “Eppure – chissà – là dove qualcuno resiste senza speranza, è forse là che inizia la storia umana, come la chiamiamo, e la bellezza dell'uomo” (*Elena*, Traduzione di Nicola Crocetti). Non dimentichiamo mai che noi siamo attraversati dalla Storia ma la Storia la facciamo noi.

Questo è comunque un vizio dell'umanità: ridursi alle condizioni più disperate, vedi gli olocausti, i genocidi, le guerre, le dittature, che creano grandi tragedie e traumi collettivi costringendo poi gli uomini a pentirsi e cercare altre strade. Purtroppo però la storia si ripete perché la memoria dell'umanità è corta. In questo contesto che ruolo possono avere l'arte e la formazione artistica?

Molti oggi minimizzano il ruolo dell'arte di fronte alle grandi questioni economiche e politiche internazionali, nei media l'arte è quasi sempre marginalizzata. Noi che siamo artisti, studiosi e docenti nell'ambito artistico crediamo invece nelle qualità comunicative, espressive ed emotive dell'arte, nella sua capacità di sensibilizzare le persone, di suscitare attenzione e riflessione, attivando le coscienze, però purtroppo non è un pensiero così diffuso e così dominante. Come si può rilanciare il ruolo dell'arte, che in molti momenti storici ha avuto un'importante centralità?

SB – Pensare l'arte come marginale è un grave errore, perché essa è parte integrante dell'animo umano e della voce interiore dell'uomo. Come asseriva Kostantin Stanislavskij, “l'arte è dentro di noi.” Tutto ciò che è dentro di noi poi si proietta al di fuori. L'arte è una parte fondamentale della nostra società. In questo periodo notiamo una forte tendenza verso l'interdisciplinarietà, c'è un continuo intreccio e scambio fra le arti e tutte le discipline che compongono lo scibile umano. Naturalmente, a differenza delle scienze razionalistiche, l'arte ha una dimensione profondamente legata all'irrazionalità. Come ci insegnano i classici, l'arte scaturisce dal caos, è espressione di un sentimento dionisiaco; ma ha anche un carattere “profetico”, sa anticipare il futuro, caratteristica che i greci associavano ad Apollo, il Lössia. L'istinto artistico nasce dal caos e dalla dimensione irrazionale dell'inconscio, che talvolta è in grado di intuire gli orizzonti del divenire, di immaginare qualcosa che non esiste ancora. Il valore dell'intuizione artistica oggi più che mai è riconosciuto anche in ambito scientifico. Leggero tempo fa l'interesse del CERN, il Centro Europeo

per la Ricerca Nucleare, a collaborare con gli artisti, proprio per la loro capacità di immaginare il futuro.

In Accademia Albertina nel 2018 avevamo dedicato un convegno, una mostra e un catalogo proprio al tema “Immaginare il futuro. Arte e sostenibilità”, verificando come in questa prospettiva di immaginare il futuro, si manifesti sia una visione apocalittica, catastrofista, sia una visione costruttiva e salvifica, che ha come obiettivo, o come miraggio, un futuro sostenibile, sia rispetto alla questione ambientale sia rispetto ai diritti umani e alla pace. Nell’attuale contesto di grandi emergenze umanitarie e ambientali, il rapporto tra etica ed estetica è quindi assolutamente fondamentale e prioritario. Le giovani generazioni rivelano grande sensibilità per questi temi, però, nella maggioranza dei casi, sembrano spaventati, passivi e sfiduciati verso il futuro. Forse, proprio attraverso questi progetti interdisciplinari di intreccio fra saperi scientifici e pratiche artistiche, in funzione della sostenibilità e della solidarietà, possiamo risvegliare la fiducia dei giovani e stimolarli a riflettere ed agire.

SB – Noi apparteniamo al sistema di alta formazione artistica e musicale, che fa parte del sistema universitario, e abbiamo a che fare con degli studenti che hanno superato il diploma di maturità e dovrebbero avere una base formativa importante. Purtroppo però registriamo da tempo una sorta di regressione culturale, di abbassamento dei livelli di conoscenze e di competenze, in gran parte dovuta alla semplificazione operata dai mezzi di comunicazione sulla realtà: i mass media e anche i social media disabitano al pensiero complesso, disabitano all’articolazione critica. Non promuovono cultura, ma semmai trasmettono degli input informativi veloci privi di approfondimento, in molti casi anche falsi o devianti. Bisogna quindi impegnarsi per riacquistare anzitutto l’elemento della capacità critica. Tutti i grandi artisti hanno avuto uno spirito critico verso il mondo e verso se stessi. Il pensiero filosofico ci fa capire che la realtà può essere interpretata solo attraverso un continuo confronto ed un approfondimento critico, che manca o è debole nelle nuove generazioni, mentre era molto forte nelle generazioni precedenti. Anche la maturità psicologica ed emotiva è ostacolata dalla mancanza di esperienze dirette, non mediate dal sistema della comunicazione, e appunto da un approccio passivo e acritico verso la realtà. Poi, intraprendendo un percorso di studi, ricerche e sperimentazioni, la situazione si evolve, ad esempio noi in Accademia notiamo una grande differenza tra il primo livello, il triennio, e il secon-

do livello, biennale, della formazione artistica.

Infatti è importante orientare i corsi teorici, in particolare quelli sulla didattica e sulla comunicazione, nella direzione di un’apertura della mente e dello sviluppo del pensiero critico. Anche strumenti come “R-esistenze” sono nati in Accademia proprio come un’opportunità di riflessione e di scambio fra linguaggi e idee differenti, in chiave etica. Oltre a questo impegno per rigenerare e potenziare lo spirito critico, è essenziale anche rafforzare la fiducia per il futuro e la volontà di agire per il cambiamento, nel senso che oltre alla sua capacità profetica e critica l’arte ha anche una capacità di immaginare scenari diversi, altri mondi e modi possibili di vivere. Se si riesce a lavorare in questa direzione, le Accademie oltre ad essere istituzioni formative possono diventare anche istituzioni “trasformative”. E a proposito di un’Accademia “sensibile”, è stato molto apprezzata la Dichiarazione della Conferenza Nazionale dei Direttori delle Accademie di Belle Arti italiane approvata il 3 luglio 2025 (che pubblichiamo in questo volume) a proposito del genocidio dei palestinesi in corso a Gaza. Com’è nata questa iniziativa?

SB – Poiché la Conferenza dei Direttori non è impermeabile agli eventi della storia, in modo collegiale abbiamo approvato questo documento. Noi siamo un organismo che non ha una valenza giuridica, e anche se le Accademie tendono a non esprimere considerazioni politiche, abbiamo ritenuto necessario far sentire la nostra voce su questa tragica situazione che, per citare Nietzsche, è veramente “aldilà del bene e del male” ma senza forza filosofica; siamo al di fuori di una logica storica, si sta consumando un terribile paradosso temporale in cui le vittime del passato diventano carnefici del presente. Alla base, c’è una lunga e complessa storia che va attentamente studiata, però le risoluzioni che sono state prese al momento dal governo israeliano stanno causando una sofferenza enorme e ci sembrano assolutamente non essere in linea con il diritto internazionale e il rispetto dei diritti umani fondamentali. Questa tragedia immane ci riporta indietro nel tempo ad altre grandi sofferenze collettive come l’olocausto operato dal nazifascismo proprio contro il popolo ebraico e altre minoranze, così come le, spesso nascoste, sofferenze dei gulag staliniani.

PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA (PNRR) – MISSIONE 4 COMPONENTE 1
INVESTIMENTO 3.4, SOTTO-INVESTIMENTO T5 “PARTENARIATI STRATEGICI / INIZIATIVE PER INNOVARE LA DIMENSIONE INTERNAZIONALE DEL SISTEMA AFAM”
PROGETTO CODICE INTAFAM000_43 TITOLO “Italian Network of Artistic Research and Art Research World Expo 2026 (INAR)”
CUP: I11I23000340006

*INAR – Italian Network of Artistic Research
Art Research World Exhibition- ARWE – TURIN May 2026*

L’obiettivo del progetto, vincitore di un bando PNRR, dedicato all’internazionalizzazione delle istituzioni dell’Alta Formazione Artistica e Musicale, AFAM, è quello di valorizzare i percorsi di *ricerca-creazione*, legittimando la *ricerca artistica* come strumento di indagine, produzione di sapere e veicolo di innovazione. Il progetto intende quindi: - Promuovere, in Italia e all’estero, il patrimonio artistico-culturale sviluppato all’interno delle istituzioni dell’Alta Formazione Artistica, AFAM, ponendo l’attenzione sulle metodologie *practice-based*, sulla conoscenza sperimentale e sugli approcci interdisciplinari alla ricerca. Rinnovare i modi in cui la ricerca artistica è intesa e praticata, implementando metodologie innovative di indagine artistica.

Riprendendo l’eredità del *Festival Internazionale delle Scuole d’Arte e Design* (FISAD 2015 e 2019), realizzato dall’Accademia Albertina, l’EXPO ARWE, sarà un insieme di esposizioni e mostre diffuse in spazi della città di Torino; presenterà lavori artistici provenienti dalle scuole d’arte di tutto il mondo, con il duplice scopo di generare delle risorse per la sperimentazione artistica nell’ambito delle istituzioni AFAM e di creare una vetrina-esposizione in cui delegati provenienti da tutto il mondo potranno confrontarsi, interagire, presentare i loro lavori artistici e progettare insieme il futuro della formazione artistica. L’EXPO rappresenterà inoltre un’occasione unica per promuovere l’alta formazione artistica italiana all’estero, favorendo l’incontro con altre realtà istituzionali nazionali ed internazionali pubbliche e private, e con i settori produttivi nell’ambito delle industrie creative, dando così alla ricerca artistica italiana una visibilità nazionale e internazionale.

Le parole chiave (SAVING THE WORLD, CONNECTING CULTURES, EMPOWERING AND CONNECTING PEOPLE) sono in assonanza filosofica e culturale con l’Expo 2025 che si è tenuto nell’ottobre 2025 a Osaka, il cui concept è *Designing Future Society for Our Lives*, con le declinazioni *Saving Lives, Empowering Lives, Connecting Lives*.

SAVE THE WORLD. EMPOWERING AND CONNECTING PEOPLE è un pensiero che al tempo stesso rileva la temperatura dello scenario globale attuale e indica il ruolo, potenziale o in atto, degli artisti. Le culture che si connettono e che coniugano mondi, facendoli dialogare tra loro, sono le protagoniste de facto delle società contemporanee ai tempi dell’iperconnessione. Gli artisti rappresentano in tal senso una chiave interpretativa fondamentale per leggere questi mutamenti e raccontare, per via intuitiva, le differenze che ridisegnano le culture, non più suscettibili di ritrattistiche dogmatiche. In alcuni casi gli artisti arrivano a impersonare questo scambio e sovrapposizione di culture, attraverso biografie ed esperienze personali oltre e sopra i confini nazionali. In tal modo si offrono come soggetti agenti, e connettere le culture diviene in quest’ottica l’unica rappresentazione possibile del presente. L’esortazione a salvare il mondo passa non soltanto attraverso la difesa di posizioni pacifiste e internazionaliste, ma prova a riconfigurare il presente nel segno di una modalità dialogica aperta, inclusiva, connessa e proattiva, nell’ottica di sfruttare positivamente la tecnologizzazione incipiente, al netto di derive nefaste.



INAUGURAZIONI EVENTI, INCONTRI, CONFERENZE, WORKSHOP E LAVORI DI CARATTERE PERFORMATIVO DAL 25 AL 30 MAGGIO 2026.

Ibridazione, meticciano, diaspora

Il superamento dei confini nelle ricerche artistiche contemporanee

di Gaetano Centrone

Critical literature on current and recent artistic research is characterized by a multitude of contributions that reflect the complexity of an ongoing transformation marked by fragmented critical positions in the face of growing histories and experiences. Given that the subject matter is complex and pluralistic, on the one hand, and that the critical gaze has been dominated by the Western historical-critical tradition, which is no longer sufficient, we believe that today it is necessary to begin by taking into account the main themes that run through the work of artists, synthesizing them where possible. For these reasons, identifying the themes of multiculturalism and globalization, which are also the focus of ARWE 2026, we have taken into consideration some significant works by Adrian Paci and Shilpa Gupta. From different perspectives, one starting from Albania in the former Soviet bloc and the other from India, both reflect on the notion of borders in a world increasingly open to flows that are often opposed by closed and reactionary governments.

Giunti al quarto di secolo si può provare a tracciare un bilancio delle ricerche artistiche del secolo presente, tenendo sempre a mente quanto la materia sia rischiosa, i confini scivolosi e una reale selezione-setaccio problematica, considerando anche le ingerenze sempre più evidenti del mercato e delle logiche speculativo-finanziarie. Il quarto di secolo non si può nemmeno recidere dal decennio che ha chiuso quello precedente e che, secondo la teoria del secolo breve, non dovrebbe nemmeno appartenere da un punto di vista culturale e contenutistico. E difatti, a buoi ampiamente scappati dalla cortina, i concetti di multiculturalità e globalizzazione si sono imposti come il verbo delle pratiche artistiche attuali, mandando definitivamente (?) in soffitta le questioni formali, concesse come retaggio ineludibile solo ai maestri che provenivano dalle fila del passato. Quanto sia stata una tendenza spontanea o, al contrario, orchestrata da una regia più o meno invisibile, è probabilmente una questione che sarà dipanata dalla distanza imposta dalla storia e, alla fase attuale, non resta che prenderne atto: “[...] le precarie condizioni sociali, politiche ed economiche che accompagnano la nascita del nuovo millennio fanno sì che sotto il profilo artistico esso non si apra all’insegna dell’innovazione quanto, piuttosto, della sedimentazione e della riflessione storica, per tradizione rifugio

sicuro nelle fasi critiche della civiltà moderna” (Pancotto, 2012, p.23).

Sedimentazione e riflessione storica dunque, in un mondo che, all’inverso, va sempre meno sedimentando la propria popolazione e le relative culture, con fenomeni migratori e di spostamenti più o meno regolari che diventano ancor più che in passato caratterizzazione sociale determinante. Né tantomeno possono essere impediti dai molti governi apertamente razzisti e fascisti insediati in questa stagione e accomunati dalla nebulosa definizione di sovranismo, rimedio fuori tempo massimo ad un malanno non più considerato tale dalla storia.

Mettendo in secondo piano le problematiche formali, le ricerche artistiche hanno spesso quindi ricusato le tradizioni e le identità locali e nazionali che avevano scandito la storia dell’arte nei secoli precedenti, rendendo il concetto di scuola difficilmente praticabile. A questo venir meno dell’identità nazionale si è affiancata l’affermazione sul panorama internazionale degli artisti provenienti da paesi emergenti: dopo il Sudamerica che aveva già avuto una folta schiera di artisti riconosciuti dalla comunità internazionale nel secondo Novecento, sono stati inglobati autori provenienti da Africa, Asia e, forse in



Adrian Paci, *Centro di permanenza temporanea*, still dal video, 2007

misura minore ma certamente non imputabile a pregiudizi, Oceania.

Proprio nel fatidico 1989 è andata in scena al Centre Pompidou di Parigi una delle mostre seminali per quanto concerne l’allargamento dei confini, *Magiciens de La Terre*, curata da Jean-Hubert Martin. Si trattava del primo evento espositivo che affiancava artisti affermati del canone occidentale accanto a esordienti assoluti ricercati sul campo nei cinque continenti. Risultato? La mostra negli anni non è stata risparmiata da critiche di neocolonialismo culturale che certamente non era tra gli obiettivi prefissati dal curatore.

Il tempo è trascorso molto velocemente in questi decenni, se è vero che all’ampliamento delle kermesse internazionali, con biennali sparse per tutto il globo, è corrisposta una varietà dei protagonisti, non solo in termini di artisti ma anche di collezionisti e curatori coinvolti nelle principali rassegne. Inoltre, com’è sempre successo nella storia, gli artisti provenienti dalle periferie sono stati spesso attratti verso le capitali – e mai come ora il plurale è d’obbligo – dell’arte o, meglio ancora, del sistema dell’arte. Ma passare da un paese a un altro non è quasi mai operazione neutra e anzi, spesso comporta non soltanto uno shock culturale ma l’inserimento in

un nuovo paradigma politico, sociale e culturale. Tra i vari paesi che erano relegati ai margini della cortina di ferro uno dei più isolati e arretrati era certamente l’Albania, che ha conosciuto il regime ultra quarantennale di Enver Hoxha, che tra le varie paranoie dittatoriali includeva il controllo delle arti visive, i cui interpreti dovevano attenersi all’ufficialità del realismo socialista. Una volta crollato quel sistema, sono venuti fuori una serie di artisti davvero notevoli, soprattutto tenendo conto della esiguità della popolazione in termini numerici. Una delle voci più autorevoli è senza dubbio quella di Adrian Paci (Scutari, 1969) che, dopo aver studiato all’Accademia di Belle Arti di Tirana, ha iniziato a frequentare l’Italia dal 1992, stabilendosi poi definitivamente a Milano nel 2000. Con gli artisti contemporanei l’evanescenza dei confini è incarnata nelle loro stesse vite, fino a raggiungere un internazionalismo *de facto*. L’essere inequivocabilmente albanese e avendo un lavoro che si occupa spesso di tematiche migratorie e identitarie, non ha impedito a Paci di essere invitato a partecipare alla mostra *Senso Unico: A Show of Eight Contemporary Italian Artists* nientedimeno che al MoMA PS1 di New York, a cavallo tra il 2007 e il 2008. Molti tra i suoi lavori più rilevanti attraversano poderosamente i temi di diaspora, (dis)integrazione, identità personali e collettive. L’efficacia di un lavoro come *Centro di*

permanenza temporanea, opera video del 2007, è testimoniata dalla ripresa nella cultura pop di uno dei più celebri still che se ne sono ricavati. Il video mostra uno di quei terribili non luoghi in cui vengono rinchiusi esseri umani che hanno avuto la sfortuna di nascere in paesi privi di benessere, che sono lì tenuti in condizione di prigionia in attesa di un verdetto che decida del loro futuro. Lo spiazzamento è evidente, per un destino che li vedrà tornare liberi o essere rispediti al mittente. Il celebre fermo immagine vede queste persone compresse sulla scaletta di un aereo presente al pari di Godot, rendendo esplicito il nonsense di questo trattamento. Da altra prospettiva e con differenti soluzioni formali Shilpa Gupta (Mumbai, 1976) si e ci interroga sulle questioni dei confini e della libertà d'espressione. Nel 2013 era riuscita, dopo anni di richieste e scartoffie, a ottenere il permesso delle autorità indiane per esporre un lavoro luminoso all'aperto, con l'imposizione però di doverlo rimuovere dopo ventiquattr'ore. Pur nella follia del diktat aveva accettato, conscia del fatto che nessuno si sarebbe preoccupato con solerzia di andare a controllare la rimozione. Nell'installazione sonora *Listening Air* (2019-2022) una serie di microfoni mobi-



Shilpa Gupta, *1:7690*, indumento quotidiano di contrabbando, legno, piastra di ottone incisa, fotografia di Jeff McLane, 2023

li e penzolanti dal soffitto riproducevano canti di protesta che si erano diffusi nel tempo e attraverso i popoli, tra cui *Bella Ciao*, la cui popolarità non solo non accenna a diminuire ma viene rilanciata da coloro che continuano ad adottarlo, come i contadini a Delhi nel 2020 o i protagonisti della resistenza ucraina attuale. L'opera del 2023 *1:7690* è invece proprio dedicata ai confini: si tratta di una sfera composta da filamenti di indumenti, e fa riferimento ai confini irregolari tra India e Bangladesh. Moltiplicando la lunghezza dei filamenti della sfera per il numero del titolo si ottiene quella della recinzione che separa i due paesi e che è stata tirata su dalla paranoia dei governi. Il materiale con cui è costruita richiama quello delle stoffe economiche che vengono trafficate attraverso tale confine. In una stagione di forti venti reazionari le opere di questi artisti, così come di altri tra i più significativi del panorama internazionale, autentici nel momento in cui non restano sollazzo dell'altissima borghesia, stanno a significare che, pur nell'impossibilità di modificare il reale mantengono alta l'attenzione e la tensione verso tematiche sociali e umanitarie. E anche, perché no, umanistiche.

Bibliografia

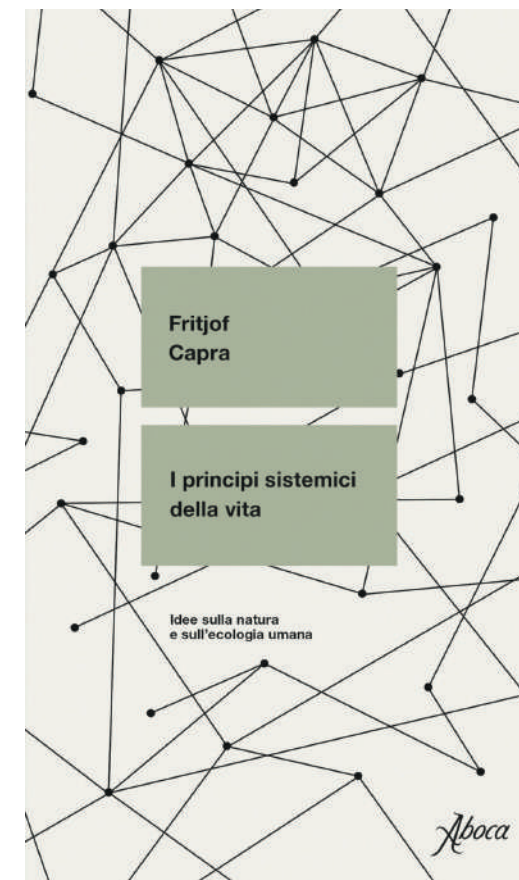
Arte contemporanea. *Due mila* (vol.6), Electa per Repubblica – L'Espresso, Milano 2008.
H. Foster, *Bad New Days*. *Arte, critica, emergenza*, postmediabooks, Milano 2019.
V. Gensini (a cura di), *Adrian Paci*. *Di queste luci si servirà la notte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017.
A. Munroe, N. Haq, E. Dyangani Ose, *Shilpa Gupta*, Phaidon, New York 2023.
P. P. Pancotto, *Arte contemporanea: il nuovo millennio*, Carocci, Roma 2012.

I principi sistemici della vita

di Fritjof Capra

Fritjof Capra identifies four systemic principles of life: life organizes itself in networks, and these networks are intrinsically regenerative, creative, and intelligent. Interdependent and complementary, they represent different aspects of a single organizational pattern shared by all living systems. Through what he calls *the Eightfold Way of Life*, inspired by the Buddhist path, Capra describes life as a web of regenerative processes sustained by continuous metabolic flows. Feedback loops enable self-organization and the emergence of creativity, while cognitive interaction with the environment reveals life's inherent intelligence. Capra argues that advanced systems thinking is crucial to solving today's global crises and creating ecologically sustainable communities that align with nature's capacity to sustain life. Developing *ecological literacy*, understanding these organizing principles, is the first step toward such transformation.

Pubblichiamo un estratto, il capitolo finale (pp. 53-56), del volume *Principi sistemici della vita. Idee sulla natura e sull'ecologia umana* di Fritjof Capra, Aboca Edizioni, Sansepolcro (Ar), 2024, traduzione di Tullio Cannillo. Per gentile concessione dell'editore.



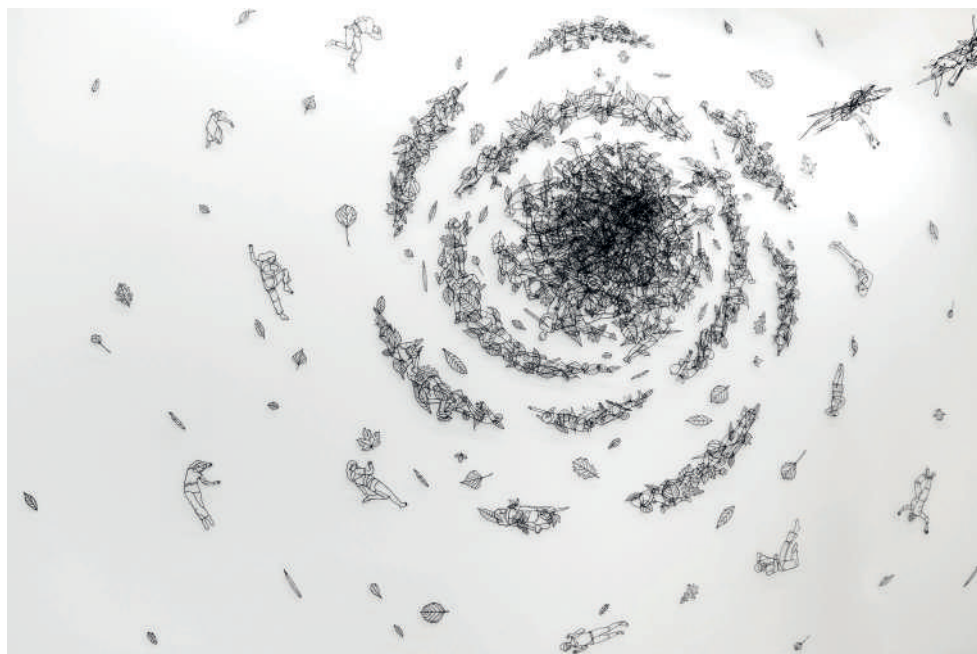
Copertina de *I principi sistemici della vita. Idee sulla natura e sull'ecologia umana*, Aboca Edizioni 2024

Vorrei riassumere i quattro principi sistemici della vita che ho identificato.

La vita si organizza in reti; e queste reti viventi sono intrinsecamente rigenerative, creative e intelligenti.

Nella precedente discussione di questi quattro principi, ho cercato di mostrare come siano tutti interdipendenti. In realtà, possono essere visti semplicemente come differenti aspetti di un unico schema di organizzazione che si manifesta in tutta la vita. Per concludere questo saggio, vorrei presentare tale fondamentale interdipendenza attraverso una serie di punti chiave. Mi sembra di poterlo fare mediante otto punti, che chiamo "l'ottuplice via della vita", traendo ispirazione dall'Ottuplice Sentiero delle pratiche spirituali del buddismo¹. Ecco, dunque, l'ottuplice interdipendenza dei quattro principi sistemici della vita.

1. La caratteristica che definisce la vita è un certo schema di organizzazione; più precisamente, uno schema a rete.
2. Queste reti viventi non sono reti di strutture, ma reti di processi.
3. I processi sono processi di rigenerazione, di continue trasformazioni e sostituzioni delle componenti.



Lorenzo Gnata, *Polifonia di una creazione*, filamento PLA, ©Francesca Piovesan, 2025

4. Perché questa continua rigenerazione sia possibile, la rete deve avere accesso a flussi metabolici continui.

5. Via via che i flussi metabolici attraversano la rete, entrano in gioco anelli di retroazione, e con essi l'autoorganizzazione.

6. La retroazione positiva può condurre a processi di emergenza, che rappresentano l'intrinseca creatività della vita.

7. Per assicurare l'accesso agli appropriati flussi metabolici, la rete deve interagire cognitivamente con il suo ambiente.

8. Ciò significa che tutta la vita è intrinsecamente intelligente.

In conclusione, voglio tornare a sottolineare che il pensiero sistemico avanzato sarà decisivo per la soluzione dei grandi problemi della nostra epoca. In particolare, sarà essenziale per costruire comunità ecologicamente sostenibili, progettate in modo tale che le loro modalità di vita non interferiscano con la capacità intrinseca della natura

di sostenere la vita. Il primo passo in questa direzione dev'essere diventare "alfabetizzati in senso ecologico", cioè comprendere i principi di organizzazione che gli ecosistemi hanno sviluppato nella loro evoluzione per rigenerare continuamente il tessuto della vita². Tali principi di ecologia si fondano sui quattro che ho introdotto per sintetizzare la nuova concezione sistemica della vita. Spero che la mia formulazione di questi principi della vita in linguaggio non tecnico e suggestivo sia d'aiuto nell'affrontare i problemi sistemici del nostro tempo e nel costruire un futuro sostenibile. Abbiamo un bisogno urgente di porre la vita al centro delle nostre attività imprenditoriali, della nostra economia, delle nostre tecnologie, delle nostre strutture fisiche e delle nostre istituzioni sociali. Come ci ammonisce l'attivista politico e scrittore David Korten: "Prospereremo nella ricerca della vita, oppure periremo nella ricerca del denaro: la scelta sta a noi"³.

Salvare il mondo in accordo con i principi sistemici della vita

Una nota a margine del libro di Fritjof Capra

di Andrea Balzola

The global emergencies of our time, armed conflicts, mass migrations, climate and environmental crises, pandemics, and growing inequalities, are interconnected phenomena that require a systemic rather than fragmented response. Inspired by Fritjof Capra's theory of living systems, this vision recognizes four interdependent dimensions, biological, cognitive, social, and ecological, and four guiding principles: life is organized in networks, regenerative, creative, and intelligent. Systems thinking, developed through the sciences of complexity, invites a holistic understanding of the world as a dynamic web of relationships. In contrast to the exploitative and homogenizing logic of globalization, it calls for moderation, respect for local specificities, and regenerative cooperation. Ignoring these principles has led to the ecological collapse long predicted by science. As Capra and David Korten remind us, humanity faces a crucial choice: *to prosper by serving life, or to perish in the pursuit of profit*.

Le emergenze attuali – conflitti diffusi, emigrazioni di massa, crisi climatiche e ambientali, pandemie e carestie, disparità economiche e sociali - sono fenomeni tra loro connessi e interdipendenti, che non possono essere affrontati singolarmente così come non possono trovare rimedi isolati. Costituiscono un problema sistemico che richiede una visione d'insieme e un modello di pensiero divergente da quelli attualmente dominanti, i quali hanno dimostrato una grave incapacità intellettuale, culturale, etica e operativa di cambiare prospettiva, condizione indispensabile per "salvare il mondo" da un costante e inesorabile degrado, a tutti i livelli. Allo stesso modo in cui una concezione olistica si sviluppa nell'ambito della cura del corpo, connettendo ambiti differenti ma complementari, come l'alimentazione, l'esercizio fisico, la ricerca di contesti ecologicamente sani, trattamenti medici adeguati e un equilibrato approccio psico-somatico alle patologie, anche nel macrosistema in cui viviamo risulta necessaria una nuova visione sistemica. Il fisico austriaco Fritjof Capra, uno dei più illustri teorici contemporanei dei sistemi, universalmente noto per il volume *Il Tao della fisica* (1975), ha elaborato

da tempo, insieme ad altri scienziati e filosofi, un cambiamento di paradigmi, sintetizzando il suo pensiero in una ricerca che comprende quattro dimensioni interdipendenti: biologica, cognitiva, sociale ed ecologica (cfr. F. Capra e P. L. Luisi, *Vita e Natura*, 2014). Nel libretto *I principi sistemici della vita*, di cui l'editore italiano ci ha gentilmente concesso la pubblicazione del capitolo conclusivo, Capra spiega con limpida chiarezza quattro principi fondamentali, che sono alla base di un'interpretazione del mondo come "rete di combinazioni inseparabili di relazioni": 1. la vita si organizza in reti; 2. la vita è intrinsecamente rigenerativa; 3. la vita è intrinsecamente creativa; 4. la vita è intrinsecamente intelligente. Il pensiero sistemico, che sorge negli anni Venti del Novecento dall'intreccio interdisciplinare di studi biologici, psicologici ed ecologici, si sviluppa nella seconda metà del secolo con l'emersione delle teorie della complessità (teoria del caos e delle catastrofi, fisica quantistica e geometria frattale), che impiegano una nuova generazione di computer iper-performanti per analizzare matematicamente la straordinaria complessità dei sistemi viventi. Il pensiero sistemico avanzato (dagli anni Ottanta) comprende anche l'analisi dei fenomeni non lineari, per arrivare a individuare dei principi di organizzazione comuni a tutti gli esseri viventi

Note

1. F. Capra, *Il Tao della fisica* [1975], Adelphi, Milano 1982, p. 96.

2. Id., *Le relazioni della vita: i percorsi del pensiero sistemico* [2021], Aboca, Sansepolcro 2022, pp. 207 sgg.

3. D. Korten, *Ecological Civilization: From Emergency to Emergence*, 25 maggio 2021, <https://davidkorten.org/ecological-civilization-from-emergency-to-emergence/>.



Laura Triscritti, *Thought*, olio su tela, 2025

(dai microscopici batteri alle reti miceliche e vegetali, fino al mondo animale e umano). Principi che possono essere applicati anche ai sistemi sociali e agli ecosistemi. Questo cambiamento radicale di paradigmi risponde a problemi e patologie globali, con un'analisi molto precisa e approfondita di quelli che possiamo definire i “valori vitali”. Qui l'idea di *essenzialità* si oppone all'idea di *globalità*, la complessità implica infatti il riconoscimento delle specificità e delle differenze, all'interno di un sistema di relazioni. Le politiche dominanti dei governi, gestite dal liberismo neocapitalista o dai regimi totalitari, entrano in conflitto ormai più per interessi economici che per differenze ideologiche. In un mondo dove c'è un incessante incremento demografico e un dispendio enorme di risorse dovuto a un modello di società iper-

consumiste, i conflitti nascono soprattutto per la spartizione delle risorse naturali, energetiche, minerarie (le cosiddette “terre rare”), alimentari e idriche. Quando non sono più sufficienti vanno “reperate” altrove, con scambi commerciali e/o con la forza. Così si afferma un modello di sviluppo univoco che tende alla globalizzazione economica, al controllo orwelliano dell'informazione e all'omologazione culturale. E qui però emerge un paradosso sistemico su cui non si riflette ancora abbastanza: il modello della globalizzazione (e del “pensiero unico” che gli corrisponde) è sostenuto da strategie che sono in realtà molto vincolate, anzi bloccate in un intreccio e in un conflitto, sempre più gravoso per gli esseri viventi, umani e non, di interessi particolari, settoriali, limitati nel tempo e nello spazio. Al contrario di questa logica predatoria, che minaccia o rompe continuamente gli equilibri dei sistemi naturali e sociali, dovrebbe esserci un intento comune a ridurre gli sprechi e i consumi, con i loro relativi danni ambientali, valorizzando la specificità territoriale delle risorse umane, culturali e naturali all'interno di una rete rigenerativa di scambi pacifici.

Tutti i circostanziati e precoci avvertimenti sui gravissimi rischi ecologici di uno sviluppo irresponsabile lanciati dal mondo scientifico alla politica internazionale, fin dagli anni Settanta del Novecento, sono stati ignorati e si stanno purtroppo puntualmente verificando nei disastri dei cambiamenti climatici, è invece indispensabile rimettersi in ascolto della Natura e dei suoi principi sistemici. Il mondo delle discipline umanistiche e delle arti ha da decenni segnalato derive apocalittiche ma ha anche prospettato possibili orizzonti alternativi, come ricorda Capra alla fine del suo testo, citando lo scrittore attivista David Korten: “Prospereremo alla ricerca della vita, oppure periremo nella ricerca del denaro: la scelta sta a noi.”

Bibliografia

F. Capra, *Il Tao della fisica* [1975], Adelphi, Milano 1982.

F. Capra, P. L. Luisi, *Vita e Natura. Una visione sistemica*, Aboca, Sansepolcro 2014.

Dialogues across the Seas

di Pier Luigi Capucci

Dialogues across the Seas explores the complexity of the climate crisis and its global and local impacts, focusing on the vital role of marine environments for life on Earth. Seas and oceans have long served as both barriers and bridges between peoples and cultures, shaping exchanges across history. In the context of the UN *Decade of Ocean Science for Sustainable Development (2021–2030)*, the project highlights the urgent need to understand and protect marine ecosystems from pollution, climate change, and human impact. Addressing these global challenges requires interdisciplinary knowledge and cultural dialogue. Through the interaction of art, science, and technology, Dialogues across the Seas—an open, international network launched in 2018—aims to raise awareness, foster collaboration, and promote new visions for a sustainable relationship between humanity and the oceans.

Mari e oceani come barriere e come ponti

La crisi climatica e le sue ricadute sono fenomeni complessi che coinvolgono un gran numero di variabili a scala globale e locale. Mari e oceani, che costituiscono oltre il 70% della superficie terrestre, sono profondamente interessati da questi mutamenti, sia perché svolgono un ruolo fondamentale nel ciclo climatico della Terra, assorbendo grandi quantità di anidride carbonica dall'atmosfera, sia perché ne subiscono le conseguenze. Gli ambienti marini sono anche intimamente connessi alla vita, per varie ragioni: per la biosfera che costituiscono, ancora in gran parte ignota (oltre il 90% delle specie oceaniche deve ancora essere classificato e una percentuale analoga degli oceani è inesplorata); per la teoria dell'abiogenesi, secondo la quale la vita si sarebbe sviluppata a partire da materia non vivente in ambienti acquosi o sui fondali dei mari primordiali; perché il vivente è pervaso dall'acqua: piante, animali e organismi microscopici sono composti da almeno il 50% di acqua.

Dal punto di vista delle culture umane, fin dall'antichità mari e oceani hanno costituito delle barriere al movimento di persone e cose, ma nel contempo hanno rappresentato delle vie di collegamento tra culture diverse e distanti. Il livello dei mari, che è cambiato nei millenni, e le glaciazioni, hanno favorito le migrazioni consentendo alle popolazioni umane di spostarsi attraverso i continenti e di stabilirvisi. I mari e gli oceani sono stati elementi di divisione, di

separazione geografica, ma allo stesso tempo hanno unito culturalmente, storicamente, socialmente, economicamente, popoli e comunità. Le “tecnologie della distanza”, come Internet e le reti telematiche, oggi connettono culture, continenti, nazioni, città e persone, ma per millenni le barche e i mari hanno consentito collegamenti a lungo raggio che per estensione e velocità superavano le possibilità dei viaggi di terra. Oggi enormi quantità di dati e comunicazioni passano attraverso decine di migliaia di chilometri di cavi sottomarini. Quanto essi siano cruciali nel tempo incerto e conflittuale in cui viviamo è dimostrato dai frequenti sabotaggi per metterli fuori uso, per impedire i “dialoghi” tra culture, nazioni, persone.

Gli ambienti marini sono oggi fortemente minacciati. Le criticità riguardano l'inquinamento, i cambiamenti climatici, l'impatto delle attività umane, la conservazione della biodiversità, gli aspetti alimentari in relazione alla crescita delle popolazioni umane. Nel 2021 le Nazioni Unite hanno pubblicato un rapporto sullo stato delle acque¹ e dichiarato il decennio 2021-2030 *Decade of Ocean Science for Sustainable Development*², con l'intento di promuovere una migliore comprensione del ruolo che oceani e mari svolgono sul clima e sviluppare soluzioni per un'interazione umana sostenibile e per la protezione e il recupero degli ecosistemi marini.



Marco Barotti, *Coral Sonic Resilience*, installazione sonora, 2025

Arte, scienza, clima ed ecosistemi marini

Si tratta di questioni globali e complesse che richiedono attenzione, conoscenze, ampia partecipazione e l'integrazione di molti punti di vista e diverse prospettive culturali. Le discipline artistiche possono contribuire alla consapevolezza di queste problematiche, a comunicare le criticità, possono fornire narrazioni, idee e visioni, aperture etiche utili per affrontare il futuro. L'arte può favorire questo passaggio epocale e le trasformazioni che implica, il cambiamento di paradigma che le culture umane devono affrontare.

*Dialoghi attraverso i mari/Dialogues across the Seas*³ è un progetto inclusivo aperto nato nel 2018 per sensibilizzare sull'importanza degli ecosistemi marini e delle loro trasformazioni a causa della crisi climatica e dell'impatto umano, promuovendo un dialogo interdisciplinare tra forme artistiche, scienze, tecnologie e discipline del clima mediante degli eventi (conferenze, workshop, mostre...). Un network internazio-

nale di artisti, scienziati, studiosi, attivisti da varie parti del mondo (attualmente Italia, Canada, Australia e Nuova Zelanda) si confronta periodicamente sulle problematiche ambientali e marine, condivide esperienze, accresce la consapevolezza su questi argomenti, riflette da varie prospettive sulle soluzioni praticabili e sul futuro, raccoglie e diffonde conoscenze mediante delle pubblicazioni (finora due libri in lingua inglese e uno in lingua italiana⁴). Dal 2018 gli eventi hanno avuto luogo in varie località italiane ed estere.

Ricerca artistica e ricerca scientifica

Un esempio in questa direzione è l'installazione *Coral Sonic Resilience* di Marco Barotti⁵, opera interdisciplinare basata sull'ecologia acustica che fa dialogare arte e scienza. Il progetto, realizzato con la supervisione dell'Università di Lancaster e di scienziati marini dell'Università di Padova, esplora come i paesaggi sonori delle barriere coralline sane possano supportare il

recupero di quelle danneggiate tramite l'installazione di sculture sonore subacquee.

I reef corallini sono ecosistemi sottomarini essenziali per la biodiversità e la protezione delle coste. Pieni di vita, creano una sinfonia sonora subacquea a cui contribuiscono gamberetti, pesci e vari altri eventi marini. Tuttavia, in varie parti del mondo l'aumento delle temperature, l'inquinamento e pratiche di pesca invasive hanno portato a un diffuso sbiancamento dei coralli e hanno impoverito la vita delle barriere coralline, rendendole sempre più silenziose.

Gli ambienti marini sono ecosistemi complessi nei quali anche la dimensione acustica ha un ruolo importante sul loro benessere e mantenimento⁶: i suoni naturali generati dalle barriere coralline in salute attraggono pesci e altri organismi. Le sculture sonore di *Coral Sonic Resilience* vengono installate in barriere coralline danneggiate e vivai di coralli. Riproducendo sonorità preregistrate di reef corallini sani le sculture fungono da rifugio per pesci e base per la crescita dei coralli, aiutando a ripopolare le aree in cui la vita marina è in declino o è scomparsa. Le forme delle sculture di *Coral Sonic Resilience* si ispirano ai paesaggi corallini e vengono stampate in 3D utilizzando materiali

compatibili con la composizione naturale dei coralli, come ceramiche e carbonato di calcio. L'installazione è alimentata da una stazione solare galleggiante appositamente realizzata. *Coral Sonic Resilience* mette insieme ecologia acustica, sculture stampate in 3D e energia solare per ripristinare attraverso il suono i reef corallini. Arte, scienza e tecnologia collaborano per il restauro e il recupero degli ecosistemi marini. L'installazione combina tra loro piani strettamente interconnessi: quello comunicativo e cognitivo, insistendo sulla crisi ecologica e favorendo la consapevolezza della complessità e dell'interconnessione degli ecosistemi marini, l'importanza del loro ruolo e del loro stato di salute. Quello della ricerca artistica, che trova nel connubio con la ricerca scientifica un elemento di grande forza e attualità: *Coral Sonic Resilience* agisce sia come oggetto artistico che come strumento per lo studio e la soluzione di criticità ecologiche. L'arte può anche contribuire concretamente a risolvere delle problematiche complesse. Quest'opera ha ricevuto una menzione onoraria dallo S+T+ARTS Prize 2025 della Commissione Europea⁷.

Sitografia

1. United Nations, *The United Nations World Water Development Report 2021: Valuing Water*, UNESCO, Parigi 2021, <https://www.unwater.org/publications/un-world-water-development-report-2021/>.
2. <https://oceandecade.org>.
3. <https://dialoguesacrosstheas.org>; <https://dialoguesacrosstheas.org/events/>.
4. <https://noema.media/?s=Dialoghi>.
5. <https://www.marco-barotti.com/coral-sonic-resilience>; <https://ars.electronica.art/starts-prize/en/coral-sonic-resilience/>.
6. T. A. C. Gordon, A. N. Radford, I. K. Davidson, et al., *Acoustic enrichment can enhance fish community development on degraded coral reef habitat*, Nature Communications, vol. 10, n. 5414, 29 Novembre 2019, <https://doi.org/10.1038/s41467-019-13186-2>.
7. <https://starts-prize.aec.at/en/winners/winners2025/>.

Le ombre del mare

di Alessandro Sciaraffa

The ephemeral gesture and the impalpable shadow merge into the elusive sound, manifesting themselves in a sculpture made of vibrations that immerses you in a sea of light, shadow, and sound. The information of light and the harmony of sound translate into gesture. Its perpetual repetition generates a wave that transports you to unexplored seas, a blend of art and technology in symbiosis with the state of being. THE SHADOWS OF THE SEA.



Alessandro Sciaraffa, *Le ombre del mare*, scultura sonora interattiva in circuiti elettrici, sensori fotoresistenze, speaker, pietra onice, acciaio inox, 2020



Alessandro Sciaraffa, *Le ombre del mare*, scultura sonora interattiva in circuiti elettrici, sensori fotoresistenze, speaker, legno, acciaio, 2019

L'effimero del gesto e l'impalpabile ombra si fondono nell'inafferrabile suono, manifestandosi in una scultura fatta da vibrazioni con la quale puoi immergerti in un mare fatto di luce, ombra e suono.

L'informazione della luce e l'armonia del suono si traducono in gesto. Nel suo ripetersi perpetuo si genera un'onda che ti trasporta in mari inesplorati tra arte e tecnologia in simbiosi con lo stato dell'essere. LE OMBRE DEL MARE.

Siamo fatti di mare, con questo strumento possiamo suonare il mare che abbiamo dentro di noi. Il suono bianco, come per la luce bianca, trattiene in sé tutte le frequenze udibili o tutte le informazioni visibili.

Utilizzando l'ombra è possibile modellare la luce e trasformarla nel suono del mare.

Un circuito fotosensibile, composto da rame e sensori, trasforma un semplice gesto in musica.

L'ombra è esistenza, ci dice dove siamo e che siamo corpo composto da materia che se illuminata proietta come un'impronta la forma su un altro corpo.

Nelle mie opere la domanda è aperta all'esperienza dell'opera d'arte stessa. L'opera d'arte è vissuta, partecipata, condivisa. L'opera non è statica, cristallizzata, ma fluida mutevole nel tempo, ne consegue l'idea che non esiste alcun ego, alcun sé che sia soggetto permanente delle nostre esperienze mutevoli, proprio come non esistono due onde del mare uguali. La nostra tendenza è dividere il mondo che percepiamo in cose separate e distinte, ne consegue che racchiudiamo le forme fluide della realtà in categorie fisse create dalla mente. Vediamo le cose come fisse, persistenti, mentre in effetti sono transitorie e continuamente mutevoli, rimanendo intrappolati in un circolo vizioso nel quale azione genera altre azioni e la risposta data a ogni domanda suscita nuove domande.

Glossolalie idriche

di Nuvola Ravera

The contribution offers a critical and autoethnographic exploration of the work of *Corpi Idrici* (Genoa, 2021–), a collective operating between artistic research, speculative jurisprudence, and environmental activism. Through situated practices—such as somatic listening, sensitive walks along aquatic infrastructures, and affective cartographies—the collective has developed poetic-legal tools like the Charter of the Rights of Water Bodies, and has participated in international contexts including the *European Water Confluence* and *Hydro Bodies Assembly* (as part of Performing Europe). These experiences are examined here as opportunities to reflect on the limits and possibilities of shared representation for natural entities, and on the potential to imagine languages of transit between human and non-human subjectivities. The text investigates the frictions between artistic practices, activism, and ecological politics, focusing on the tensions among legal representation, forms of relation, and modes of care for living systems.

Nel 2021, a Genova, è nato *Corpi Idrici*¹, collettivo transdisciplinare di ricerca artistica. Frutto dell’incontro tra artistə, activistə, ricercatorə e scienziatə, ha scelto di volgere lo sguardo alla soggettivazione degli enti naturali seguendo le tracce del sistema fluviale cittadino. Questo frammento si muove in forma auto-etnografica, interrogando un ecosistema contraddittorio fatto di corsi d’acqua interrati, densità architettoniche e fragilità idrogeologiche. Le glossolalie del titolo, termine che in ambito rituale indica il parlare in lingue sconosciute o inventate, qui diventano un lessico idrico: la ricerca di una lingua franca provvisoria che abita gli spazi tra corpi e traduzioni imperfette. Da queste soglie sono nate pratiche situate: esplorazioni collettive, ascolti somatici, cartografie affettive, scritture condivise. Ne è derivata la *Carta dei Diritti dei Corpi Idrici*², documento poetico-legale in continua trasformazione, attivato attraverso laboratori, performance e momenti di confronto pubblico. La postura del collettivo resta mobile: entra in risonanza con reti affini e divergenti, dialoga con istituzioni e comunità, tentando di tracciare un linguaggio comune là dove giurisprudenza ed ecologie affettive si incontrano e scontrano.

Grammatica idrica

Non prendiamo l’acqua come metafora, ma come grammatica gergale in divenire: instabile, rifrangente, atmosferica. Là dove svanisce il confine tra soggetto e paesaggio, tra carne e corrente, si apre una soglia linguistica. Chiamiamo questo tentativo di ri-conoscersi fra enti “giurisprudenza speculativa”. Michel Serres, nel *Contratto naturale*³, invita a ripensare il patto fra umano e non-umano: la Terra non come parte da dominare o proteggere, ma come co-istituente di un ordine giuridico. Da qui partiamo: dalla necessità di strumenti porosi e mobili, capaci di sostare in una conflittualità interna — tra bisogno di superare la normatività e di affermare e tutelare esistenze — per tentare il rischio di utilizzare anche il linguaggio del diritto come artiste: interrogare senza fissare, nominare senza possedere, dare voce sapendo che ogni traduzione è anche tradimento parziale. Una grammatica che non pretende coerenza, ma permette inciampi e deviazioni.



Sinfonia da una Città – Corpi idrici, fotografia di Gaia Cambiaggi, 2021

Domande in corso

Come si nomina, senza delimitarlo, un corpo idrico che muta costantemente confini? Chi parla per lei/ lui /esso/loro, con quali responsabilità? Che lingua può esistere fra umani e altre soggettività? È possibile una lingua franca di mutualismo ecologico? Quali procedure e restituzioni sono all’altezza dei suoi ritmi? Abbiamo imparato che una presunta soggettività dell’acqua non chiede solo rappresentanza, ma accompagnamento reciproco. Lo abbiamo appreso attraversando condotti devianti, foci tombate, scolmatori ipogei, acquedotti dimenticati; paesaggi sonori e olfattivi fatti di edilizia, piante sradicate, selve marginali, cantieri e pozze segrete. Il Rio Molinassi, di cui abbiamo visto in fieri la deviazione della sua foce e la sua sepoltura, ci ha restituito rovine recenti del proprio corso interrato; il Bisagno⁴, già incanalato e disciplinato, sputa fango e memorie di trasformazioni forzate del suo alveo; lo scolmatore del Fereggiano, tempio idraulico di prevenzione e oblio, ha il sapore tecnico e

claustrofobico della preservazione. Camminare con questi luoghi è stato come toccare un sistema nervoso scoperto. *L'idrosomatica*⁵ di Astrida Neimanis⁶ ci ricorda che non “sentiamo” l’acqua da fuori: ogni percezione è co-implicata, il corpo è parte della rete. Da qui i nostri protocolli di ascolto collettivo, esercizi di attivazione dei sensi in cui non c’è un fuori da cui osservare. Proseguendo lungo queste trame idriche, il passo ci ha condotto al quartiere Lagaccio⁷, dove l’incontro con *Con i piedi per terra*⁸ ha intrecciato le nostre ricerche con le loro pratiche di resistenza situata. Ci siamo contagiati e attraverso una serie di studi e laboratori teorici e sensoriali, abbiamo insieme interrogato, seguendo la loro traiettoria, il progetto di costruzione di una funivia su terreno idrogeologicamente instabile, che secoli fa soffocò un lago artificiale — da cui il nome stesso del quartiere. La toponimia, qui, può diventare battaglia: restituire nomi a impluvi e tracce sommerse è gesto di resistenza. Non per produrre dati, ma per rendere visibile l’instabile, toccare le fratture: tra chi abita, chi resta invisibile, chi non ha voce.



Rio Molinassi, fotografia di Nuvola Ravera



Bodies of Water. Charter of Rights, versione grafica alterata del documento poetico-legale scritto da Lucia Bergamaschi, Anna Daneri, Nuvola Ravera e Nicolò Servi, utilizzato come strumento di speculazione e dibattito sulla possibilità di attribuire diritti ad enti acquatici.

Tempi disallineati

Questa postura critica si è ben chiarita nell’esperienza di *Hydro Bodies Assembly*¹²: Il programma, iscritto nelle logiche istituzionali di bandi europei, ci ha chiesto di rispettare scadenze serrate, milestone precoci, indicatori di impatto in restituzioni misurabili. E i ritmi dell’acqua restavano altrove: il tempo del progetto esibito non coincideva con il tempo idrico. Solo quando abbiamo potuto rallentare, aprire micro-forum locali, riscrivere le pratiche insieme a chi abita i bordi, l’assemblea ha trovato respiro. Ma la tensione è rimasta evidente. L’urgenza di consegne a sfavore delle richieste di relazioni ecologiche impongono una documentazione continua per estrarre valore simbolico, ponendo a rischio trasformazioni socio-geografiche, anche minime ma reali; così, l’etica dichiarata può perdersi in una produzione di atti, moduli e pratiche sempre esposte.

Limiti della forma-legge

La nostra Carta si ispira alla forma dichiarativa che, come nel caso dei diritti dei minori, ha segnato il passaggio dal bambino come oggetto a soggetto di diritto. Traslare questi principi alle acque significa immaginare guardiane situate, mandati rotanti, co-firme comunitarie e soglie di non-rappresentazione, quando tacere è più etico che ventriloquiare. Altri documenti, come la *Déclaration des Droits de l’arbre*¹³, hanno mostrato la difficoltà e insieme la necessità di descrivere l’oggetto-futuro-soggetto¹⁴, superando la mera monumentalità. Casi extraeuropei rafforzano questo orizzonte: in Aotearoa il fiume Whanganui è persona giuridica con due tutori radicati nel *kaitiakitanga*¹⁵; in Colombia la sentenza T-622/16 sul Río Atrato lega popoli locali ed ecosistema; in Ecuador la Costituzione (2008) riconosce i diritti della Pacha Mama; in Bangladesh (2019) i fiumi sono “entità viventi”. In Europa, la Ley 19/2022 sul Mar Menor mostra la potenza e al tempo stesso la vulnerabilità di simili riconoscimenti: senza comunità coese e dispositivi adeguati, la norma rischia di restare lettera morta (Marella)¹⁶. Il nostro confronto con questi casi tenta di essere critico più che imitativo: anche la scrittura della Carta

si muove sempre tra le crepe. I suoi diritti — alla relazione, alla continuità del flusso, al nome proprio, alla tutela sensoriale — non sono leggi ma linee di tensione, punti di discussione e partenza, per interrogarci su quali tradimenti continuiamo a compiere, pur nel desiderio di preservare o concedere diritto. La Carta può allora diventare metronomo: per registrare discrepanze, fallimenti, tempi che non coincidono.

Scrivere nel flusso

Scriviamo da una postura che non garantisce nulla. Nessuna carta può contenere il vivente, nessun dispositivo può anticiparne l’impatto. Non sappiamo parlare *per* i fiumi, ma abbiamo tentato di farci attraversare: inventare linguaggi di convivenza, lasciarli parlare con noi e anche contro di noi se necessario. L’acqua non chiede consenso, ma trasformazione. Se la nostra Carta può funzionare come strumento temporaneo e cangiante, è perché ipotizza effetti minimi e concreti: una nuova relazione affettiva con un corpo idrico, un toponimo restituito, una scala ripristinata, un argine praticabile, la proposta di un forum sempre aperto, una riunione convocata perché una comunità cerca parole migliori in nuove forme linguistiche. Quando non funziona, speriamo lasci almeno una lingua più attenta e una rete più esigente. È qui che poesia e immaginario servono alle norme: non per decorarle, ma per allargarne il respiro, introducendo procedure mobili capaci di ospitare conflitti e immaginazioni istituzionali. Tra dighe e scolmatori, tra alghe, effluvi, contratti e archivi, il lavoro resta preparare condizioni: tempi, garanzie, ascolti, documentazioni non estrattive. Se l’acqua è grammatica, la cura è sintassi: accordare differenze senza ridurle. Il resto è lavoro lento: camminare le sponde, cambiare idea, tenere aperta la domanda che ci attraversa ogni volta: *chi custodisce chi?*

1. Il collettivo si è formato in occasione del bando “Atlante degli immaginari” promosso da Fondazione Giangiacomo Feltrinelli con Forevergreen.fm come partner. Attualmente composto da: Lucia Bergamaschi (avvocatə e artistə); Gaia Cambiaggi (fotografə); Anna Daneri (curatorə); Matteo Manzitti (compositorə); Anna Positano (fotografə e videomaker); Nuvola Ravera (artista/ricercatorə); Nicolò Servi (giardinierə/esploratorə urbano): <https://corpiidrici.it/>.
2. Redatta a Genova nel 2021 da Corpi Idrici come esito di workshop e pratiche collettive legate al paesaggio idrico urbano. È stata presentata per la prima volta all’interno di *Corpi Idrici. Sinfonia da una città*, Fondazione Feltrinelli, Milano 2021, e successivamente al Teatro Nazionale di Genova come proclama performativo. La Carta è stata inoltre integrata come elemento testuale nella mappa interattiva IMMERSE (2022), realizzata con il Goethe-Institut e *Zones Portuaires Genova*: <https://medliq.art/immerse/it/>.
3. M. Serres, *Il contratto naturale* [1990], Feltrinelli, Milano 1991.
4. Principale torrente di Genova, lungo circa 25 km, più volte esondato e oggetto di lavori di rettificazione e copertura. La tombatura parziale, avviata durante il fascismo (1930–35), trasformò l’alveo in un canale rettilineo celebrato come opera di modernizzazione. Interventi successivi di canalizzazione e contenimento hanno inciso profondamente sulla morfologia della valle, aggravando le fragilità idrogeologiche e il rischio alluvionale.
5. A. Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic, London 2019.
6. Neimanis introduce l’*idrosomatica* come pratica femminista postumana per pensare i corpi a partire dall’acqua. Non semplice sostanza, ma medium relazionale che attraversa e compone tutti i corpi, rendendoli interdipendenti. L’idrosomatica rovescia la separazione fra soggetto e ambiente: i corpi sono flussi porosi, reti permeabili, e la percezione stessa è già situata in questa interconnessione.
7. Quartiere collinare di Genova sopra la stazione di Piazza Principe, prende il nome da un bacino artificiale costruito per le fontane del Principe del XVII secolo poi prosciugato negli anni Settanta. Segnato a lungo da usi militari (polveriera, caserma Gavoglio), oggi conta circa diecimila abitanti ed è al centro di pratiche civiche e progetti di riqualificazione.
8. Comitato cittadino nato a Genova contro la costruzione della funivia di Forte Begato, attivo con manifestazioni, assemblee e pratiche di cittadinanza nei quartieri Lagaccio, Oregina e San Teodoro. Ha promosso azioni di sensibilizzazione e ricorsi istituzionali. Documenti e materiali sul sito “No FUNIVIA GENOVA”: sites.google.com/view/nofuniviagenova/home.
9. Rete transnazionale fondata nel 2023, con incontri annuali per condividere pratiche di diplomazia idrica, ecologie e diritti ambientali. Sito ufficiale: water-bodies.eu.
10. Corpi idrici coinvolti nella European Water Confluence (ordine alfabetico): Akerselva; Baltico; Dogger Bank; Drina; Genova Waters; Irish Sea & Liffey; Klarälven; Laguna de la Janda; Laguna di Venezia; Loire; Maas; Mar Menor; Mediterraneo; North Sea; Odra; Oslo Fjord; Ouse; Reuss; Reno; Rodano; Snæfellsjökull; Spree; Tagliamento; Tavignanu; Tejo; Ticino; Vättern; Viskan; Vistola; Zenne.
11. Proclamazione inaugurale del 18 settembre 2023, davanti al Parlamento Europeo con l’intervento di Marie Toussaint (MEP) ed Erena Rhöse, māori di Aotearoa. Il manifesto è stato presentato non solo come testo politico, ma come atto performativo di “unione dei corpi idrici” d’Europa, segnando un legame con genealogie globali di riconoscimento giuridico delle acque e con le lotte indigene per i diritti dei fiumi.
12. *Hydro Bodies Assembly* si è sviluppato nell’ambito di *Performing Europe*, in collaborazione tra il collettivo, Forevergreen (IT), iii (NL), Tenthaus (NO) e Cashmere Radio (DE), articolandosi nell’incontro di pluralità di voci, lotte e ricerche che confluiscono in un formato ibrido e performativo radiofonico. A Genova ha coinvolto gli spazi: Caserma Gavoglio, Panorama e il Circolo della Fratellanza Artigiana.
13. Questo riferimento è emerso dal dialogo con Lucia Bergamaschi, componente del collettivo, nel percorso che ha portato alla scrittura della Carta dei Diritti dei Corpi Idrici e al testo *Le cose possiedono le cose*. La Dichiarazione, adottata in Francia nel 2019 dall’associazione A.R.B.R.E.S., riconosce all’albero diritti fondamentali (crescere, svilupparsi, compiere il proprio ciclo vitale) e invita a superare una visione puramente monumentale o ornamentale. Ha offerto un precedente utile per riflettere sul lessico e sui limiti della soggettivazione giuridica.
14. Espressione usata in ambito giuridico per indicare un ente naturale (fiume, albero, corpo idrico) oggi trattato come oggetto di diritto, ma che si immagina possa divenire in futuro soggetto titolare di diritti. Richiama la traiettoria storica già avvenuta per categorie come i minori: da oggetti di tutela a soggetti di diritto. La formula mette in luce sia la difficoltà di “descrivere” l’ente, senza ridurlo, sia la tensione a predisporne un possibile riconoscimento giuridico e simbolico.
15. Concetto Māori che indica la responsabilità collettiva di custodia e cura intergenerazionale di entità naturali, fondato sul legame spirituale e genealogico con il territorio.
16. Giurista, docente di Diritto privato e dei beni comuni all’Università di Roma Tre. *Corpi Idrici* l’ha incontrata nel 2022 all’interno del progetto *Fluviale* presso la Fondazione Pistoletto (Biella), in un talk sul fiume come bene comune.

Territori di relazione

Decostruire narrazioni egemoniche attraverso pratiche artistiche post-estrattiviste

di Alessia Gervasone

In the present context of socio-ecological crisis and ontological conflict, this contribution explores the potential of contemporary artistic practices to act as catalysts for post-extractivist imaginaries. Far from being limited to criticism, these practices become spaces for aesthetic experimentation, symbolic action, and epistemic resistance. Drawing on political ecology, decolonial theories and the ethics of care, the article reflects on how Adrian Balseca’s *Phantom Recorder* and Marwa Arsanios’ *Who is afraid of ideology?* projects challenge dominant paradigms based on extraction, commodification and appropriation, instead claiming relational ontologies and new eco-social imaginaries. In this perspective, inhabiting a territory does not mean owning it, but rather caring for it, taking responsibility for it and cultivating relationships of coexistence. As Paula Serafini suggests, in this scenario of ontological contestation, artistic practices have the capacity to create worlds and new narratives: they make invisible conflicts visible, establish new interpretative frameworks and challenge hegemonic capitalist models. By analysing how artistic projects contribute to activating political imagination, this contribution aims to explore new post-extractive narratives of living and coexisting, rooted in reciprocity and ecological justice.

Nel contesto globale segnato da crisi ecologiche e umanitarie dove i diritti delle persone e della terra stessa sono minacciati da governi capitalisti neoliberali che attuano secondo logiche estrattive, diventa sempre più urgente la necessità di creare nuove narrazioni e nuove forme di immaginazione politica che siano capaci di esplorare modi alternativi di vivere e coesistere, radicati nella reciprocità, nella giustizia ecologica e sociale e nella rigenerazione ecosistemica. Al contrario, la logica estrattiva, declinata in molteplici forme – dall’estrazione di risorse naturali all’agroindustria, dalla biopirateria all’estrattivismo epistemologico e culturale, fino all’estrattivismo digitale come il *data mining* (Mezzadra et al., 2017) – si fonda sulla trasformazione di risorse materiali e immateriali, comprese conoscenza, vita umana e non umana, in merci attraverso processi di estrazione e sfruttamento (Grosfoguel, 2016); dimostrando così come la vita, sia a livello molecolare che planetario, sia diventata oggetto di mercificazione. All’interno di questa logica, ciò che acquisisce rilevanza è la

risorsa in quanto mera unità di valore che viene definita secondo il punto di vista dell’estrattore, senza considerare i contesti sociali, territoriali e culturali in cui si trova, né le perdite che tali pratiche estrattive comportano per le comunità e gli ecosistemi coinvolti (Alcoff, 2022). Risulta dunque sempre più urgente ripensare criticamente il rapporto che instauriamo con gli ecosistemi, intesi non come semplici risorse da condividere ma come interazioni ecologiche complesse da coltivare (Klein, 2013). In tale prospettiva un passo significativo è stato il riconoscimento della natura come soggetto di diritto, prima in Ecuador nel 2008 (Gómez-Barris, 2023) e successivamente adottato da altri Paesi sudamericani e, più recentemente, in Europa con i diritti del Mar Menor in Spagna. Il riconoscimento dei diritti degli ecosistemi implica il riconoscimento dell’interdipendenza tra comunità, ambienti e pratiche culturali, dando origine a quelli che Teresa Vicente definisce *diritti bioculturali* (Giménez, 2023), riconoscendo gli esseri umani come parte integrante degli ecosistemi, al di là delle logiche utilitaristiche ed estrattive. Anche le pratiche artistiche, in questo scenario, assumono sempre più rilevanza perché



Marwa Arsanios, still dal video *Who is afraid of ideology? Part 4: Reverse Shot*, 2022

capaci di generare nuove narrazioni o forme alternative di convivenza che sfidano le logiche capitalistiche, diventando spazi di sperimentazione estetica e resistenza epistemica, capaci di catalizzare immaginari post-estrattivi (Demos, 2020).

Tale prospettiva trova espressione nelle opere dell'artista e regista ecuadoriano Adrián Balseca, che lavorando con la storia come materiale malleabile e ripercorrendo le genealogie estrattive che hanno plasmato la sua terra natale dal mito di El Dorado, alla gomma, al petrolio e al biocapitale, decostruisce le narrazioni egemoniche e contribuisce alla creazione di nuovi immaginari di giustizia e autonomia territoriale. Il suo lavoro ha un valore sia archeologico che politico, poiché porta alla luce storie nascoste e restituisce voce ai territori e ai corpi subordinati alla logica estrattiva. Con l'opera *Phantom Recorder*, Balseca sviluppa un progetto site-specific e transdisciplinare tra la comunità indigena locale e il collettivo Kara Solar che, con l'obiettivo di ridurre la dipendenza delle comunità dal petrolio e contrastare la deforestazione, progetta sistemi di mobilità fluviale alimentati a energia solare. Fondendo ecologia sonora, critica decoloniale e tecnologie alternative, l'opera funge sia da dispositivo artistico che politico. Il progetto trae ispirazione da una scena di *Fitzcarraldo* (1982) di Werner Herzog, in cui

un imprenditore europeo della gomma sogna di costruire un teatro d'opera nella selva e naviga lungo il Rio delle Amazzoni emettendo musica con un grammofo, simboleggiando l'ambizione coloniale e l'imposizione della cultura europea sulla giungla. Sfidando la logica antropocentrica della rappresentazione e del suono, Balseca rivisita questo immaginario eliminando il protagonista umano e trasformando il grammofono in un "registratore fantasma" che cattura solo i suoni ambientali della foresta. Silenziando la voce umana e proponendo così un gesto di inversione concettuale e di riparazione, l'opera propone un'ecologia dell'ascolto non umano dove la vita acustica del territorio caratterizzata dalla biodiversità della selva emerge come protagonista di una narrazione che resiste all'estetica estrattiva e reimmagina le modalità relazionali di abitare il luogo. Creando dispositivi visivi, l'artista contribuisce così alla costruzione di nuove narrazioni che mettono in primo piano la giustizia e la rivendicazione dell'autonomia territoriale. La preservazione dell'autonomia territoriale come bene comune collettivo è centrale anche nel progetto di ricerca a lungo termine di Marwa Arsanios, *Who is afraid of ideo-*



Adrián Balseca, still dal video *Phantom Recorder*, 2018

Artisti messicani Nepantla¹

di Maria Alessia Glielmi

The Wixárika artists of the Sierra Madre Occidental in Mexico share a worldview that sees our world as a unified, interconnected whole—a kind of proto-ecological and philosophical thought that precedes and anticipates today’s holistic ecological sensitivity, now embraced by scholars across various disciplines —. They are Nepantla: simultaneous translators of two cultural worlds, as well as powerful agents of cultural dissemination and resistance, and at the same time, vehicles of intercultural and hybrid communication. They creatively engage with traditional elements and act as carriers of Indigenous cultural, political, and social demands, while also serving as cultural mediators capable of building networks through new languages, so that more and more people may draw closer to an ancestral knowledge that resonates in harmony with creation.

La portata vera della crescita delle culture transnazionali, si potrebbe dire, non risiede tanto nella nuova esperienza culturale che di per sé queste possono offrire – spesso limitata sia come ampiezza che come profondità – quanto nella possibilità di mediazione: esse cioè forniscono punti di accesso verso altre culture territoriali.

Ulf Hannerz

Occorre, senza dubbio, sostenere l’idea secondo la quale l’essenza intima di ogni cultura si esprime nelle altre culture, [...] occorre basarsi sul postulato dell’apertura all’altro di ogni cultura e dunque su quello di un’interculturalità o di un’universalità potenziale di ciascuna di esse.

Jean-Loup Amselle

“*Somos todos seres humanos*” – parte della natura, parte del cosmo –, è un’enunciazione molto ricorrente fra i *wixárika*² messicani e racchiude in sé una cosmovisione³ che vede il nostro mondo come un tutt’uno, unito e collegato – in una sorta di proto-pensiero ecologico e filosofico precursore e antenato dell’attuale sensibilità ecologica olistica, condivisa da studiosi appartenenti a differenti discipline –. La matrice di questo approccio unitario e interconnesso è data dallo sciamanesimo *wixárika* secondo cui gli esseri umani, gli animali, le piante, le montagne, i fiumi, i laghi, gli alberi, la terra hanno pari dignità e diritti, ma anche pari sensibilità e sentimenti. Ed è proprio per mantenere tutto il creato in equilibrio che i *wixárika* se ne prendono cura costantemente adempiendo a numerosi obblighi rituali, all’interno di un ricchissimo calendario rituale annuale che li vede

percorrere un ampio territorio organizzato in una geografia sacra che definisce e dà loro coscienza del posto che occupano nell’universo. Chiunque sia giunto in una delle cinque comunità *wixárika*, nel cuore della Sierra Madre Occidentale messicana – denominata Sierra huichola⁴ – ha potuto esperire, oltre all’incredibile bellezza dell’ambiente naturale, la sorprendente capacità dei huichol, considerati uno dei gruppi nativi messicani che più ha mantenuto e difeso le proprie tradizioni ancestrali, di accogliere il “diverso”, l’“altro”, di rielaborarlo e declinarlo all’interno di un complesso universo di significati - spaziali e mitici -, in parte rielaborati e restituiti al mondo sotto forme artistiche. L’arte *wixárika*, infatti, è frutto di una lenta trasformazione in forma artistica di un

logy? L’opera filmica in cinque parti indaga pratiche di auto-organizzazione e autonomia politica, come la vita quotidiana delle donne curde in Rojava e l’eco-villaggio di Jinwar in Siria, la sovranità dei semi in Colombia e le lotte per il diritto alla terra in Libano. Il progetto non solo documenta atti di resistenza, ma contribuisce attivamente a immaginare e mostrare forme di vita alternative possibili, fondate sulla cura collettiva degli ecosistemi. Il titolo stesso mette in primo piano la necessità di credere nell’ideologia come impulso trasformativo per immaginare e attuare nuove forme di coabitazione con la terra. Nella quarta parte del progetto, *Reverse Shot* (2022), ambientata in una cava nel nord del Libano, Arsanios adotta la forma della fantascienza speculativa per indagare la complessa dimensione storica e le possibili traiettorie future biologiche, geologiche e giuridiche della terra. Immaginando connessioni rinnovate con la terra e con gli organismi che la abitano, il film intreccia le voci di tre personaggi che ricostruiscono la storia del Libano e propongono una radicale emancipazione e trasformazione del concetto di proprietà

attraverso l’istituzione del *mashaa*, un bene comune gestito collettivamente e appartenente alla comunità. Secondo tale prospettiva, abitare un territorio non significa privatizzarlo o sfruttarlo, ma prendersene cura in una forma di convivenza responsabile, umana e non umana, che diventa fondamento di modalità di vita relazionali e non estrattive. Questi progetti ci mostrano come l’arte possa funzionare non solo come spazio di critica, ma anche come campo di possibilità, capace di generare e promuovere narrazioni post-estrattive che sfidano i paradigmi dominanti (Serafini, 2024), valorizzano epistemologie situate e promuovono pratiche di vita sostenibili. Essi non si limitano ad offrire rappresentazioni simboliche della realtà, sono esperienze capaci di intervenire direttamente nell’arena politica, resistono ai discorsi egemonici dominanti e attivano forme di immaginazione in grado di proporre visioni alternative del mondo (Rancière, 2013). Al centro di queste proposte risiede il paradigma della cura intesa come attenzione alle relazioni, ai territori, alla Terra e agli ecosistemi; non solo come un principio etico, ma come un diritto da rivendicare, capace di generare nuove forme di cittadinanza ecologica e di giustizia socio-ambientale (Svampa, 2021).

Bibliografia

L. M. Alcoff, *Extractivist epistemologies*, in «Tapuya: Latin American Science, Technology and Society», 5 (1), 8 novembre 2022.
T. J. Demos, *Blackout: The necropolitics of extraction*, in «En Art and Activism in the Age of Systemic Crisis», pp. 49-61, Routledge, New York 2020.
T. V. Giménez, *Justicia ecológica y derechos de la naturaleza*, Tirant lo Blanch, Valencia 2023.
M. Gómez-Barris, *The Extractive Zone. Social ecologies and decolonial perspectives*, Duke University Press, Durham 2017.
R. Grosfoguel, *Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico*, in «Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)», 1(4), Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2016.
N. Klein, *Dancing the world into being: a conversation with Idle No More’s Leanne Simpson*, in «Yes! Magazine», 5, 6 marzo 2013, <https://www.yesmagazine.org/social-justice/2013/03/06/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more-leanne-simpson>.
S. Mezzadra, B. Neilson, *On the multiple frontiers of extraction: excavating contemporary capitalism*, in «Cultural Studies», 31(2–3), pp. 185–204, 2017.
J. Rancière, *The politics of aesthetics*, Bloomsbury Academic, London 2013.
P. Serafini, *Art, extractivism, and the ontological shift: toward a (Post) Extractivist Aesthetics*, in «Theory, Culture & Society», 0(0), 2024.
M. Svampa, *Pandemic, socioecological crisis and alternative proposals from the South*, CIMAM Conference, 2021, www.cla.purdue.edu/english/theory/.



Kena Bautista, *Maschera decorata con perline di vetro*, 2001

Francisco Bautista,
Dipinto d'estambre, 2003

utilizzo ad esclusivi fini religiosi: le tavole – oggi conosciute come dipinti d’estambre –, (decorate con fibre naturali o sintetiche) e le ciotole votive (decorate con perline di vetro), infatti, erano (e, in parte, sono ancora) richieste visuali, dedicate ad una o più divinità – *antepasados* –, con un carico semantico sacro. Nell’attualità le opere d’arte, che raccontano la storia sacra – antica e moderna – o illustrano parte della geografia simbolica, continuano a essere realizzate con le tecniche vernacole, ma vengono comunemente pubblicizzate e commercializzate utilizzando, accanto ai consueti canali utilizzati dal mercato dell’arte, anche le più moderne tecnologie e i gruppi *social*. Possiamo senz’altro definire gli artisti *wixárika* moderni come *nepantla*: sono traduttori si-

multanei di due mondi culturali, ma anche potenti mezzi di divulgazione e di rivendicazione culturale e, insieme, mezzi loro stessi di comunicazione interculturale e meticcia. Maneggiano creativamente gli elementi tradizionali e si fanno portatori delle istanze culturali, politiche e sociali native, ma sono anche mediatori culturali in grado di creare reti, con linguaggi nuovi, affinché sempre più persone si avvicinino ad un sapere ancestrale che vibra all’unisono con il creato⁵. Parafrasando Schneider⁶ nella loro qualità di artisti nativi rappresentano un’“interfaccia” del ruolo degli artisti nel processo di globalizzazione e nei contatti interculturali e può essere considerata come un punto nodale del sistema globale che fornisce “un’entrata nelle altre culture”⁷.

Note

1. *Nepantla* significa “*estar en medio*” – stare nel mezzo – così come riportato dal domenicano Diego Durán nella sua *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 2 vols, Ciudad de México 1967, II, p.3.
2. *Wixárika* è la denominazione in lingua locale del corrispettivo spagnolo *Huichol*.
3. A proposito della cosmovisione si vedano, fra gli altri: A. López Austin, *La cosmovisión mesoamericana*, in S. Lombardo e E. Nalda (coord.), *Temas mesoamericanos*, INAH, México 1996, p. 472; M. Carmagnani, *El regreso de los dioses. El proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca. Siglos XVII y XVII*, Fondo de Cultura Económica, México 1988.
4. I *huicholes* vivono in piccoli *ranchos* ad unità familiare facenti capo a cinque Comunità principali - San Andrés Cohamiata (*Tateikie*), Santa Catarina Cuexcomatlán (*Tuapurie*), San Sebastián Teponahuatlán (*Wautia*), San Miguel Huaistita (*Tsikwaita*), Guadalupe Ocotán (*Xatsitsarie*), Tuxpan de Bolaños (*Tutsipa*) - su un territorio di circa 4.100 chilometri quadrati ai confini tra gli stati di Jalisco, Nayarit, Durango e Zacatecas. La porzione di Sierra Madre Occidentale occupata da loro è comunemente chiamata Sierra Huichola.
5. E. Kohn, 2021.
6. A. Schneider, 2011, p. 14.
7. U. Hannerz, 1996, pp. 39-42.

Bibliografia

- I. Bargna, *L'arte bamileke fra locale e globale*, in P. Valsecchi (a cura di), *Cultura, politica, memoria nell'Africa contemporanea*, Carocci, Roma 2006.
- G. Bonfil Batalla, *La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos*, in «Anuario Antropológico», n. 86, 13-53, Editora Universidade de Brasília/Tempo Brasileiro, Brasília 1988.
- R. De la Torre, *La lógica del mercado y la lógica de la creencia en la creación de mercancía simbólica*, in «Desacatos», mayo/agosto núm. 18, 535-70. CIESAS, México 2005.
- G. de Weigand, Acelia, *Las tablas huicholas y su origen*, in P. Weigand (comp.), *Estudio histórico y cultural sobre los huicholes*, pp. 117-128, Universidad de Guadalajara, Colotlán 2002.
- U. Hannerz, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, il Mulino, Bologna 1998.
- O. Kindl, O. Neurath, J. Neurath, *El arte wixarika, tradición y creatividad*, in J. Neurath, J. Jáuregui, *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad de Guadalajara, México 2003.
- O. Kindl, J. Neurath, *Materiales del arte huichol*, in «Artes de México», núm. 75, Arte huichol, pp. 27-34, México 2005.
- E. Kohn, *Come pensano le foreste*, Nottetempo, Milano 2021.
- R. Le Mûr, *Los cuadros de estambre wixáritari en el circuito turístico*, in S.C. Berkin, R. Le Mûr (a cura di), *La cultura wixárika ante los desafíos del mundo actual. La negociación para la comunicación intercultural*, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 177-217, Città del Messico 2015.
- J. Negrín, *El arte contemporáneo de los huicholes*, Universidad de Guadalajara/Centro Regional de Occidente/Museo Regional de Guadalajara/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, Guadalajara 1977.
- Id., *Protagonistas del arte huichol*, in «Artes de México», núm. 75, Arte huichol, pp. 45-54, México 2005.
- J. Neurath, *La vida de las imágenes. Arte huichol*, Artes de México-CONACULTA, Città del Messico 2013.
- A. Schneider, *Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali*, in «Antropologia», Annuario diretto da Ugo Fabietti, anno XI numero, 13, Roma 2011.

I bambini non credono più alle bugie del drago Tarantasio

di Cristina Giudice

The article is a reflection on an art work created by Raffaele Cirianni. His practice is very interesting because he usually wants to understand the history of the place where the work is exhibited, paying particular attention to the people and the environment. Cirianni's work which I am discussing here is about a mythological dragon, Tarantasio, living near Lodi and its transformation into the icon of extractive economical progress in the 1950's. Cirianni tells the story of Tarantasio in a critical way, analyzing the use of the image of the dragon made by Eni, a black dog with six legs, breathing fire, which has now been substituted by the positive symbol of Eniplenitude, a green dog with a green sun. But the work is also very interesting because it involved children from a local school, who became active in the artistic project. The aim of this article is to make clear how important it is to encourage the local community to participate in the development of the work. The skill of a real artist, for me, is to observe the environment, listen to the local community and take a political stand with his work: "art is rooted in life" (ruangrupa, 2022). Cirianni's works always exhibit this sentiment, as was shown in Kassel by ruangrupa in Documenta Fifteen (2022).

Negli ultimi anni la mia riflessione sull'arte contemporanea si è rivolta a comprendere quali siano le modalità espressive più innovative e dense di significato. Un punto di svolta a mio parere, è stata Documenta 15 a Kassel nel 2022, curata dal collettivo indonesiano ruangrupa, in cui è emersa in modo esplicito l'idea che "art is rooted in life"¹; ruangrupa sostiene che "there are different ways and practices of producing art (works). This practices are not visible, as they do not (yet) fit the existing model of the global art world(s). documenta fifteen is an attempt [...] to show that different ways are possible"². Non è questa la sede per discutere e approfondire tali affermazioni, ma sono convinta che "the socially engaged art comes from the experience of community and the needs of people"³: in questo modo si può avere una pratica artistica davvero decoloniale e politicamente accettabile.

In linea con questo ambito teorico e critico si colloca, a mio parere, la produzione artistica di Raffaele Cirianni (Torino 1994). Mi soffermerò esclusivamente ad analizzarne un lavoro, *I bambini non credono più alle*

bugie del drago Tarantasio presentato a giugno 2023 presso lo Spazio 21 di Lodi. Cirianni crea i suoi progetti artistici a partire dall'indagine dei luoghi e delle storie locali, attraverso ricerche d'archivio e incontri con le persone. "A me piace quando vado in un posto, e soprattutto nei posti di provincia, ricostruire storie che la comunità spesso ha dimenticato e fargliele riscoprire"⁴. La storia in questione riguarda il mito del lago Gerundo e del drago Tarantasio che viveva al suo interno. Questa mitografia è stata analizzata e letta in modo critico da Marco Rossi, antropologo dell'università di Torino in un articolo denso e ricco di spunti, in cui viene esaminato anche il lavoro di Cirianni. Fin dal XVI secolo si tramandava la storia del lago Gerundo esteso a sud di Milano, pericoloso soprattutto per i bambini, per la presenza del drago Tarantasio che infestava la zona con il suo alito pestilenziale. Il prosciugamento del lago avvenuto per un miracolo o un'opera di bonifica e la conseguente morte o uccisione del drago si sono alternate nei racconti, sedimentandosi nell'immaginario collettivo fino ad oggi. Dal 1944, dopo la scoperta di un grande giacimento di gas naturale a Caviaga, vicino a Lodi, inizia una nuova narrazione legata all'A-



Raffaele Cirianni, *I bambini non credono più alle bugie del drago Tarantasio*, installazione con piñata, materiali misti, fotografie di Raffaele Cirianni, 2023

gip e all'Eni di Enrico Mattei. La zona divenne un centro propulsivo per il crescente sviluppo industriale con la progressiva motorizzazione di massa facilitata anche dalla diffusione dei distributori di benzina Agip. Il drago Tarantasio e le sue esalazioni mortifere si trasformarono nella forza prorompente del logo di Eni, un cane nero a sei zampe che sputa fuoco. Purtroppo negli anni i legami tra alcune patologie più o meno gravi, e inquinamento, presenza pervasiva di sistemi industriali, agro industriali e allevamenti intensivi sono stati riconosciuti ed è cresciuta sempre più l'attenzione delle popolazioni verso le questioni ambientali e la necessità di rendere meno nocive e pericolose tutte le forme di produzione. Questa transizione tuttavia è lunga e molto costosa e spesso si osserva il fenomeno detto *greenwashing*, ormai sempre più subdolo: non è sufficiente "dare una mano di colore verde" per cambiare! Anche il logo di Agipgas, il cane nero a sei zampe è diventato verde, si chiama Eniplenitude, non sputa più fuoco, ma un sole verde, come analizza con acutezza Rossi, nel suo articolo.

Con il progetto *I bambini non credono più alle bugie del drago Tarantasio*, "Cirianni ha scelto di intervenire sul patrimonio culturale locale ponendolo in dialogo con una visione critica dell'impatto dell'Eni sulla crisi climatica"⁵. Ha creato una *piñata* con le sembianze del drago Tarantasio e l'ha appesa a 9 metri d'altezza nello spazio espositivo. Nei giorni successivi ha lavorato con due classi di una scuola elementare dei dintorni invitando i bambini e le bambine a riflettere, attraverso attività ludiche, narrazioni e immagini, su questioni ecologiche facendo loro disegnare dei draghi buoni capaci di aiutarci nel miglioramento ambientale. Durante il finissage della mostra, la *piñata* è stata abbassata per permettere ai bambini e alle bambine di distruggerla, usando un bastone, una mazza da baseball e una kitana (costruiti appositamente dall'artista) per poi divorarne le interiora fatte di carbone di zucchero. Cirianni con questa operazione artistica ha reso i bambini e le



Raffaele Cirianni, *I bambini non credono più alle bugie del drago Tarantasio*, installazione con piñata, materiali misti, fotografie di Raffaele Cirianni, 2023

bambine consapevoli protagonisti delle vicende storiche e delle ripercussioni sul presente e sul futuro, offrendo loro strumenti per costruire un mondo diverso. “I bambini conoscono benissimo la crisi ambientale e climatica. Sono in grado di tracciare dei parallelismi utilizzando pochi dati e sapendoli argomentare bene: fumo, fuoco, industria, casa molto grossa / noi piccoli però tanti. I bambini di immagini e informazioni sono bombardati. Quello che manca loro è un immaginario che colleghi le immagini”⁶. Cirianni con questo progetto artistico mostra quanto sia importante per un artista mettere in collegamento piani diversi: il lavoro costituito dalla *piñata* diventa agente di consapevolezza civile e strumento di gioco. Il pubblico adulto ha assistito a una performance, a cui i bambini e le bambine hanno preso parte attiva non solo in quel preciso momento, ma soprattutto negli incontri in classe, in cui sono stati sollecitati a mettere in relazione mito, storia recente e questioni

ambientali: “Ero partito da Tarantasio, sempre mettendolo in relazione con quello che fa una fabbrica: emette fumo, e allora proiettavo l’immagine di una ciminiera; sputa fuoco e allora c’era la foto di un bosco in fiamme”⁷. Questo lavoro inoltre ha coinvolto tutta la comunità, perché partecipe della stessa vicenda anche se in momenti storici diversi: i nonni e le nonne, impegnati negli anni Cinquanta nella crescita industriale, i genitori, che hanno usufruito di quella ricchezza e i più piccoli che spesso ne erano ignari. Penso che gli artisti e le artiste di oggi dovrebbero farsi domande sul significato del loro lavoro e sul modo in cui chi lo guarda può esserne coinvolto. Troppo spesso osservo nelle esposizioni lavori interessanti, ma sento un’omologazione di fondo, un distacco dalla realtà e dal mondo circostante, pur trattando temi di attualità. Come ha dichiarato ruangrupa a Kassel, l’arte è radicata nella vita, al di là delle logiche del mercato e delle mode; “Different ways of producing art will create different works, which in turn, will ask for other ways of being read

and understood: artworks that are functioning in real lives in their respective contexts, no longer pursuing mere individual expression, no longer needing to be exhibited as standalone objects or sold to individual collectors and hegemonic state-funded museums”⁸.

Credo che la produzione artistica vada un po’ ripensata, in un’ottica controegemonica, decoloniale e sostenibile per tutte le persone e per ogni creatura del pianeta. Come scrive Fatima Ouassak “abbiamo bisogno oggi in Europa di un progetto ecologista, in grado di resistere alle politiche di soffocamento di un mondo sempre più irrespirabile”⁹ e aggiungo io, di un’arte all’altezza di questo progetto. Cirianni da sempre crede in questo posizionamento politico,

nel senso più ampio del termine, e costruisce lavori con e per le comunità, capaci di creare immaginari nuovi e strumenti per cambiare l’esistente. Sono lavori che si creano insieme alle persone e danno spazio a un’idea di comunità solidale in cui ogni partecipante è accanto all’altro con opportunità e responsabilità uguali, su un margine che rende tutto equidistante dal centro: l’artista sceglie una posizione “accanto” e lascia spazio, senza imporre la sua visione, ma maieuticamente, facendo nascere attraverso la relazione. *Art is rooted in life*, e solo in questo modo, credo, può produrre senso, per “salvare il mondo connettendo le culture”.

Note

1. ruangrupa, *Documenta Fifteen. Handbook*, Hatje Cantz, Berlino 2022, p. 30.
2. Ivi, p. 17.
3. Ivi, p. 29.
4. M. Rossi, *Le zampe bugiarde del drago Tarantasio. Stratificazione di un immaginario mitografico tra estrattivismo energetico, iconografie aziendali e arte politica*, in «Antropologia pubblica», 2, 249-276, 2024, p. 268.
5. Ivi, p. 266.
6. Ivi, p. 269.
7. Ibidem.
8. ruangrupa, *Documenta Fifteen. Handbook*, Op. cit., p. 17.
9. F. Ouassak, *Per un’ecologia pirata ...e saremo liberi!* [2023], Tamu, Napoli 2024.

Operativo Ti.zero

Due esperimenti di arte partecipata negli anni Settanta:
tra emergenza ambientale e sensibilizzazione sociale

di Alessandro Botta

This article examines the art projects of the Operativo Ti.zero collective in Italy during the 1970s. The group deliberately moved artistic practice beyond conventional exhibition spaces to foster direct public engagement through creative and educational activities. Their interventions, often located in peripheral towns, addressed pressing social, environmental, and labour concerns. Notable projects include *Fuoco e schiuma* (1970), which raised awareness of river pollution through interactive workshops, and *Il gioco dell'I.P.C.A.* (1975), a game-based public intervention exploring ecological and workplace issues. Ti.zero's approach combined artistic experimentation with civic engagement, emphasising collective participation and critical reflection. The collective's work exemplifies the emergence of socially and environmentally conscious art in Italy during this transformative decade.

La convergenza storiografica per lungo tempo invalsa, che ha visto concentrare l'attenzione degli studi su forme di ricerca artistica perlopiù orientate verso spazi e realtà espositive convenzionali, ha trovato negli ultimi dieci anni un crescente interesse nei confronti di esperienze partecipate e geograficamente diffuse, attestatesi in Italia a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta.

L'esigenza sempre più dirompente di aprire, appunto, in quegli intensi anni a cavallo tra i Sessanta e i Settanta, i termini della discussione e dell'intervento artistico al di fuori degli spazi normalmente deputati (gallerie, musei e rassegne ufficiali), nasceva fondamentalmente dalla volontà degli artisti di ristabilire un dialogo orizzontale e ampio con il pubblico, offrendosi come strumento conoscitivo libero e aperto, non privo di risvolti sociali. Si tratta di iniziative che si concentrano soprattutto in aree periferiche del territorio italiano, lontane dai centri tradizionalmente deputati alla promozione e alla diffusione della cultura, che prevedono il coinvolgimento e la partecipazione del pubblico, attraverso interventi artistici di carattere urbano. Una tendenza che, soprattutto a partire dal 1968, assume nei contenuti una valenza talvolta polemica e di sensibilizzazione collettiva, riflettendo la condizione e il dibattito politico in atto. La disillusione ormai sopraggiunta — quella di un boom economico e di un “miracolo italiano” perlopiù esaurito — si

trovava a dover fare i conti con le problematiche connesse alle dinamiche produttive e ai contesti lavorativi, così come con le ricadute ambientali, stimolando una crescente attenzione verso tematiche anche di carattere ecologico. Nel quadro di queste esperienze, la scena piemontese presenta realtà che vanno ben oltre la consueta — e per fortuna ormai superata — polarizzazione sul binomio Torino/Arte povera, attraverso manifestazioni e ricerche di gruppo che privilegiano (senza per questo escluderla) l'azione collettiva su quella individuale.

Formatosi nel 1968 a Torino, e inizialmente operante sotto il nome di Sigla Torino Zero, l'Operativo Ti.zero nasce sotto la spinta di Giorgio Nerva, Rinaldo Nuzzolese e Mario Torchio, ampliando successivamente le sue fila con l'arrivo di Mario Bonello, Leonardo Gribaudo, Claudio Rotta Loria e Clotilde Vitrotto a partire dal 1969. La vocazione del gruppo, che opera prevalentemente nel campo dell'arte programmata e orienta la propria ricerca verso il coinvolgimento pubblico con finalità formative e pedagogiche, si rivela fin da subito sensibile alle proposte di azione e intervento urbano. Già nel 1968, il gruppo, per invito del Centro Operativo Sincron di Brescia, partecipa all'intervento “Un paese + l'avanguardia artistica” ad Anfo, riconfer-



Operativo Ti.zero, *Il gioco dell'I.P.C.A.*,
intervento urbano realizzato in occasione dell'happening
Oltre la piazza, per la città, Savigliano (Cuneo), 1975



Operativo Ti.zero, *Il gioco dell'I.P.C.A.*, 1975

mando la sua presenza l'anno successivo a Pejo, in Trentino, in occasione della rassegna “11 giorni di arte collettiva”. Ciò che appare significativo in questa sede è determinato soprattutto dalla presenza di Ti.zero all'happening “Fuoco e schiuma”, svoltosi nella cittadina di Sant'Angelo Lodigiano tra il 18 e il 20 settembre del 1970. La propensione ambientalista dell'iniziativa, volta a sensibilizzare l'opinione pubblica sulle gravi condizioni d'inquinamento del vicino fiume Lambro, trova un'esplicita evocazione nell'immagine di locandina, progettata da Bruno Munari e Martino Gerevini e impostata secondo i termini della sequenza filmica, che prefigura il ferale destino della celebre coppia millettiana di contadini (*L'Angélus* del 1857-59), avvelenata dall'acqua inquinata.

L'intervento di Ti.zero per “Fuoco e schiuma” si muove attraverso più direttrici, che vanno dalla proiezione di film, che documentano le precedenti azioni di Anfo e Pejo e le

attività più strettamente pedagogiche, sviluppate di concerto con gli operatori e gli insegnanti del “Movimento di Cooperazione Educativa”, sino a veri e propri esperimenti di arte partecipata, che prevedono il coinvolgimento diretto del pubblico cittadino. In particolare, nella giornata conclusiva di “Fuoco e schiuma”, culminata con un banchetto di prodotti alimentari corrotti e contaminati allestito nel cortile del Castello Visconteo, l'Operativo Ti.zero predisponendo nell'occasione la “Bancarella di comunicazione grafico-pittorica”, invitando i ragazzi del paese ad intervenire su manifesti e striscioni con pensieri di natura ecologica. Un intervento che ampliava la partecipazione anche ai più giovani e ai bambini, attraverso la realizzazione della *Barca del diluvio*: una costruzione a forma di imbarcazione, assemblata con materiali “poveri” — rami, fogli di giornale e cartone — che univa la dimensione ludica e creativa del fare a una riflessione più profonda sui temi ambientali, suggeriti, del resto, dai chiari riferimenti apocalittici evocati nel titolo. L'attività di



Claudio Rotta Loria e Francesca Pregnolato, *La barca del diluvio*, intervento urbano realizzato con i bambini in occasione della manifestazione *Fuoco e schiuma*, Sant'Angelo Lodigiano (Lodi), 1970

Ti.zero, intensa e significativa lungo tutto il decennio, troverà un ulteriore momento di sensibilizzazione su questi temi attraverso l'intervento collettivo intitolato *Il gioco dell'I.P.C.A.* (Ipotesi Professionale Costruttiva Aperta) la cui ideazione, già in nuce nel 1971, trova la sua piena attuazione in occasione dell'happening "Oltre la piazza, per la città", svoltosi il 15 agosto 1975 a Savigliano, in provincia di Cuneo. Più strutturato rispetto al precedente, *Il gioco dell'I.P.C.A.* rappresentava una proposta partecipativa volta a coniugare la riflessione ecologica con l'analisi delle condizioni lavorative soprattutto nel contesto operaio. Attraverso una dimensione collettiva,

l'intervento, strutturato in più fasi, si proponeva come strumento di coinvolgimento attivo, capace di stimolare consapevolezza critica sui rapporti tra ambiente, produzione e lavoro. La natura segnatamente ludica del progetto – che, già nel titolo, evocava il popolare *Gioco dell'oca*, ripreso in termini di sperimentazione letteraria da Edoardo Sanguineti nel 1967 e nel suo svolgimento visivo da Gianfranco Baruchello – si scontrava con una realtà ben diversa. "I.P.C.A." era infatti il nome di un'industria di vernici con sede a Cirié, in provincia di Torino, tristemente nota alla cronaca per l'elevato numero di casi di cancro alla vescica riscontrati tra gli operai. Partendo da un'indagine conoscitiva sulle condizioni dell'ambiente di lavoro, condotta sotto forma di que-

stionario rivolto alla popolazione presente, l'intervento trovava piena attuazione nella sua dimensione ludica e popolare di gioco a turni, trasformando lo spazio pubblico della piazza in campo di partecipazione e riflessione comune. Venticinque caselle, disegnate con gessetti e colori a tempera sull'asfalto, costituivano il percorso del "gioco". L'immediatezza perentoria dei pittogrammi escludeva ogni fraintendimento e spingeva i giocatori, dopo il lancio dei dadi, a misurarsi con questioni urgenti o con ipotetici scenari paradossali, popolati da veleni, ecosistemi compromessi e situazioni lavorative estreme.

Una ricostruzione esemplare di queste esperienze in Perlo 2010. Sull'attività dell'Operativo Ti.zero rimane fondamentale il catalogo Comune di Verbania 1994.

Bibliografia

- A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.
 C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, postmedia books, Milano 2017.
 S. Catenacci, *Progetto e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, Mimesis, Milano-Udine 2025.
 Comune di Verbania, *Dagli anni del Ti.zero ad oggi, catalogo della mostra (Verbania, Sala della Resistenza, 22 ottobre - 12 novembre 1994)*, Regione Piemonte, Torino 1994.
 L. Perlo, *Sperimentare al plurale. Le esperienze e le ricerche dei gruppi*, in *Torino sperimentale 1959-1969*, a cura di L. M. Barbero, Allemandi, Torino 2010, pp. 311-339.

ECOPHYLLa

Per un'economia clorofilliana, ecologica e solidale

di Enrico Turletti

The article takes as its starting point a linguistic reflection on the Italian edition of Timothy Morton's *Humankind. Solidarity with Non-Human People*, in order to analyze and deepen the concept of solidarity. For Morton, solidarity is understood both as a sentiment and as a form of organization, capable of including human and non-human entities within a perspective that is simultaneously symmetrical and asymmetrical. On these grounds emerges *ECOPHYLLa*, an artistic project that explores the idea of a "chlorophyllian economy," based on the well-being of plants as measured through the process of photosynthesis. Participants are invited to care for a plant and to monitor its daily health using a device connected to an experimental economic network. The data collected produce a reward in the form of digital coins, the "phylla," thereby creating a system in which plants and humans actively and interconnectedly participate. The project does not aim to propose a feasible economic model, but rather to configure itself as an artistic and utopian exercise. Its purpose is to stimulate reflection on new forms of ecological and solidaristic coexistence, capable of redefining the relations between living and non-living, human and non-human, within a shared horizon of the future.

Nel 2022 la casa editrice Nero ha pubblicato l'edizione italiana del libro di Timothy Morton *Humankind. Solidarity with Non-Human People*, tradotto da Vincenzo Santarcangelo con il titolo *Humankind. Solidarietà ai non umani*. Per tradurre la preposizione inglese *with* è stato preferito *ai* piuttosto che *con*. La scelta di una fra queste due preposizioni non altera il senso generale del sottotitolo, ma ne modifica la sfumatura. Dire "solidarietà ai non umani" suggerisce un gesto che da un soggetto umano *U* si dirige verso un soggetto non umano *N*, mette in risalto una destinazione: la solidarietà è rivolta verso i non umani, come se fosse un atto di aiuto, sostegno o benevolenza dato a loro. In questo caso, emerge un'*asimmetria*: chi esprime solidarietà *S* la concede a qualcun altro:

$$S : U \rightarrow N$$

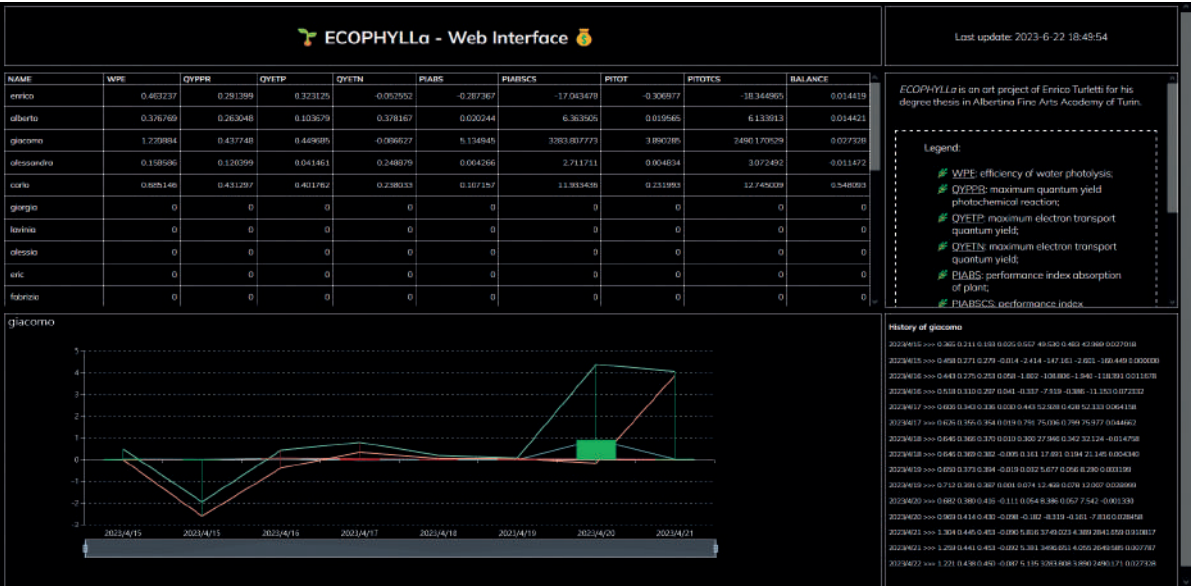
Dire invece "solidarietà con i non umani" avrebbe evocato l'idea di alleanza e condivisione: non vi è alcun vettore che da *U* conduce a *N*, bensì un segno matematico che unisce, come compagni di una stessa condizione, umani e non umani. Qui sarebbe pre-

valsa la *simmetria* tanto cara ai fisici teorici: non viene concesso qualcosa a qualcuno, ma si stabilisce un rapporto di parità e comunanza:

$$S = \{ (u, n) \mid u \in U, n \in N \}$$

Questa osservazione linguistica non è una critica al lavoro di traduzione, ma un punto di partenza per riflettere su uno dei temi di questo volume su cui ho scelto di focalizzarmi: la solidarietà. Nel libro citato, Timothy Morton illustra la solidarietà come una "parola affascinante" che "descrive uno stato di organizzazione fisica e politica e allo stesso tempo un sentimento"¹. La solidarietà come *sentimento* ci consente di "smettere di essere confinati nel passato" per "avere accesso a un vibrante presente strutturalmente aperto al futuro"², mentre osservata come *organizzazione* ci permette di "essere perfettamente uniti all'unisono"³ con le entità che compongono la struttura sociale a cui apparteniamo.

Trovo interessante questo aspetto relativo all'organizzazione poiché include in sé entrambe le azioni che erano il frutto della diatriba linguistica iniziale: il riconoscimento dell'entità verso cui essere solidali e il porsi a fianco di essa, per costruire uno spazio comune. Un concetto di



Schermata della piattaforma web di ECOPHYLLa dove i partecipanti alla prova osservavano i dati relativi alla salute della propria pianta e il loro bilancio di monete phylla

organizzazione, dunque, nel quale simmetria e asimmetria sono sovrapposte, interferiscono, e il punto di osservazione della relazione danza sulla funzione d’onda prodotta fra le due. Ma Morton non si limita a scrivere di solidarietà confinata al solo ambito umano, bensì ne estende il concetto per includere gli esseri non umani – viventi e non viventi. Propone l’immagine di una società in cui la dimensione sociale sia composta in egual misura da umani e non umani, e in cui la solidarietà costituisca il sentimento guida. Nella costruzione di una tale società, l’arte può rappresentare un laboratorio nel quale esplorare nuove forme di vivere. Con questo spirito è nato ECOPHYLLa, il progetto con cui ho concluso il mio percorso di studi accademico nel 2023. ECOPHYLLa propone l’idea di una nuova forma di economia definita “economia clorofilliana”, un’economia in cui il concetto di *valore* è fondato sul benessere delle piante. Secondo alcuni studi, il benessere di una pianta – ossia il suo stato di salute – può essere valutato analizzando il modo in cui realizza il processo di fotosintesi clorofilliana⁴. Durante la fotosintesi, la clorofilla cattura la luce solare e l’energia della luce eccita gli elettroni della clorofilla; questa energia viene usata per scindere l’acqua in ossigeno e per produrre delle molecole energetiche (ATP e NADPH) di cui la pianta si serve per trasformare l’anidride

carbonica (CO2) in zuccheri (glucosio). Durante questo processo non è detto che tutta l’energia assorbita venga utilizzata. L’energia non utilizzata viene dissipata dalla pianta in forma di calore o di fluorescenza – una luce rossa con lunghezza d’onda compresa tra 680 e 740 nm nello spettro visibile. Uno dei metodi per valutare la salute della pianta è proprio il monitoraggio e l’analisi di questa fluorescenza prodotta da un tipo specifico di clorofilla, che prende il nome di “clorofilla a”. Il monitoraggio avviene tramite l’utilizzo di uno strumento chiamato “fluorimetro”, che registra in forma di segnale il comportamento di una foglia colpita da un raggio di luce; successivamente viene esaminato il segnale registrato, che descrive come varia la fluorescenza nel corso del tempo: analizzando la forma d’onda del segnale si capisce se la pianta gode di buona salute, è sotto stress oppure è danneggiata. In ECOPHYLLa, quindi, ogni partecipante è invitato a scegliere una pianta di cui prendersi cura e di cui monitorare quotidianamente lo stato di salute attraverso lo strumento. Questo strumento, rispetto a un fluorimetro tradizionale, consente al partecipante di entrare a fare parte della rete economica ECOPHYLLa mediante l’utilizzo di connessione internet⁵;



Prototipo del fluorimetro con la sonda posizionata sulla foglia di un’orchidea

i dati quotidianamente registrati vengono inviati un server che li elabora per calcolare la ricompensa da attribuire al partecipante, ricompensa in forma di monete digitali chiamate “phylla”. Lo scopo di ECOPHYLLa è di creare un sistema economico alternativo nel quale gli attori umani e non umani siano equamente coinvolti, contribuiscano attivamente al sistema: entrambi non si trovano nella condizione di passività, alienazione e mercificazione che contraddistingue le entità coinvolte nel modello capitalistico⁶; entrambi agiscono verso un futuro *aperto*, fondando il valore della ricchezza del mo-

dello economico su una condizione – lo stato di salute - che mira sempre a soddisfare il *domani* e mai a bruciare il passato, come succede nel caso del petrolio. ECOPHYLLa propone dunque un modello economico *attivo, interconnesso e solidale*. Attivo perché i partecipanti umani entrano in contatto, faccia a faccia⁷, con la pianta scelta e con la tecnologia relativa al monitoraggio, mentre le piante determinano l’andamento del sistema. Interconnesso perché sono riconosciute le dinamiche relazionali fra tutte le entità coinvolte. Infine solidale poiché, come descritto da Morton, il modello costituisce un’organizzazione fisica e politica, un sentimento nei confronti degli esseri non umani e una prospettiva di pensiero rivolta verso il futuro. In ciò, è inoltre rispettata la condizione di sovrapposizione fra simmetria e asimmetria: mantenendo una situazione di disequilibrio gerarchico fra le entità e di organizzazione strutturalmente interconnessa ed equamente distribuita, a seconda del punto di osservazione assunto. In ECOPHYLLa convivono le preposizioni *ai* e *con*:

S* = f(U → N) ∩ g(U ↔ N)

o più elegantemente:

S* = S_{ai} + S_{con}

Naturalmente, con ECOPHYLLa non ho la pretesa di presentare un valido modello alternativo attuabile nel mondo reale. Il progetto rappresenta un esercizio artistico finalizzato a stimolare un pensiero utopico⁸, con l’intento di predisporre un terreno comune dove immaginare e coltivare, con ingenuità, nuove forme di futuro: ecologiche e solidali.

Note

1. T. Morton, *Humankind. Solidarietà ai non umani*, Nero, Roma 2022, p. 25.
2. Ivi, p. 32.
3. Ibidem.
4. F. Busotti, M. H. Kalaji, R. Desotgiu, M. Pollastrini, T. Loboda, K. Bosa, *Misurare la vitalità delle piante per mezzo della fluorescenza della clorofilla*, Firenze University Press, Firenze 2012.
5. Per costruire il fluorimetro ho fatto riferimento a questo articolo: C. Gull, M. Mikov e N. J. Miranda Pereira, *A Low-Cost Chlorophyll Fluorescence Sensor System*, Conference: 2016 VI Brazilian Symposium on Computing Systems Engineering (SBESC) 87 (4), 2016, pp. 186-191.
6. A. L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015.
7. J. Bennett, *Materia vibrante. Un’ecologia politica delle cose*, Timeo, Roma 2023.
8. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all’arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973.

ORA. *The limits of the Planets*

Performance musicale e videomapping di Imaginarium Studio

di Anna Maria Monteverdi

Ora. The Limits of the Planets is a music performance and video mapping project focused on environmental issues, conceived by Imaginarium Studio, founded by Francesca Pasquinucci and Davide Giannoni. The video content, which interacts with urban space and live music, emerges from a dialogue between the artists and the scientific community: the images harness the power of poetry to narrate the Earth's critical condition. In a time marked by environmental, social, and cultural crises, Imaginarium feels an ever-stronger responsibility to place their art in service of the collective, questioning what active role art can play in a world undergoing such rapid transformation. In the performance and installation that boundaries humanity must not cross -according to scientists- to prevent Earth's collapse are conveyed through a multimedia narrative of sound and image.

Ora. The limits of the Planets è un progetto di performance musicale e di proiezione in videomapping su tematiche ambientali ideato da Imaginarium Studio di Francesca Pasquinucci e Davide Giannoni. Il contenuto del video che interagisce con lo spazio urbano e con la musica live, nasce dal dialogo degli artisti con la comunità scientifica: le immagini usano la forza della poesia per raccontare la condizione-limite della Terra. In un tempo segnato da crisi ambientali, sociali e culturali, Imaginarium sente più forte il dovere di mettere la sua arte al servizio della collettività, interrogandosi su quale possa essere il ruolo attivo dell'arte. Dal 2011 il duo artistico crea scenografie, animazioni, video, ma anche musiche e progetti di visual art per spettacoli, concerti, opera lirica, installazioni tra arte e scienza in Italia e all'estero. Davide Giannoni, compositore e musicista di formazione classica, progetta ambienti multimediali che collegano suono e immagine; Francesca Pasquinucci, illustratrice e scenografa con un background in Storia del Teatro, apporta l'esperienza del disegno su carta e una ricca sensibilità visiva che fanno da ponte tra narrazione analogica live performances e installazioni multimediali.

Nella performance e nella installazione *Ora. The limits of the Planets* sono riassunti, in forma di narrazione visiva e sonora multimediale, quei limiti che secondo gli scienziati, l'uomo non deve raggiungere per evitare che la Terra collassi:

Cambiamenti climatici
Integrità dell'ozono stratosferico
Acidificazione degli oceani
Carico del fosforo e del ciclo dell'azoto
Cambiamento nell'uso del suolo
Biodiversità
Flusso del sistema idrologico globale
Concentrazione di aerosol atmosferici
Inquinamento chimico

Questa la struttura: c'è una prima introduzione decisamente pessimista di quello che sta succedendo di catastrofico: fabbriche che emettono veleni, plastica nell'acqua, fertilizzanti chimici che entrano nel ciclo della vita. A questo seguono capitoli sonori e visivi che raccontano i limiti del Pianeta, dalla perdita delle biodiversità al tempo della natura e al tempo dell'uomo che non sono allineati, alla scarsa disponibilità dell'acqua potabile. Si presenta al pubblico il gigante della Natura la cui salute, a causa dell'abuso di sfruttamento delle materie prime, viene progressivamente minata: attraverso l'uso dei pesticidi questo gigante si trasforma in un robot-mostro. Quale sarà il destino della Terra?

Lo spettacolo è stato portato al Teatro Sociale di Como e all'interno di Virgo, dentro l'European Gravitational Observatory di Cascina (Pisa), a San Francisco e Washington grazie agli Istituti di Cultura italiana all'este-



Imaginarium Studio, *ORA. The Limits of the Planet*, proiezione monumentale, Art on the Mart, Chicago, 2025



Imaginarium Studio, *ORA. The Limits of the Planet*, performance musicale, Brava Arts Festival, La Bisbal d'Empordà, 2024

ro e in Spagna a BRAVA ARTS, a La Bisbal d'Empordà, un centro culturale che ospita anche La Fura dels Baus.

Dal palco è Davide Giannoni a gestire i contenuti video (creati insieme con la Pasquinucci) e la musica in tempo reale: suona con strumenti musicali e pad elettronici, compone dal vivo stratificando archi e suoni sintetici, e contemporaneamente controlla i flussi visivi attraverso mixer e software di regia video. La sua formazione classica gli consente di trattare la performance come una vera partitura: non c'è mai un elemento casuale, ogni immagine si intreccia con la musica seguendo ritmo, dinamica e colore sonoro. La narrazione si sviluppa così, come una sinfonia multimediale: il suono genera l'immagine e l'immagine amplifica il suono. Non si tratta di proiezioni che accompagnano la musica, ma di un linguaggio unico dove video e audio nascono insieme e prendono forma davanti al pubblico, rendendo l'esperienza immersiva e irripetibile.

Le musiche originali di Giannoni intrecciano suoni provenienti dallo spazio e dalle profondità della Terra, messi a disposizione dalle agenzie scientifiche come ESA Euro-

pean Space Agency, ASI Agenzia Spaziale Italiana, EGO European Gravitational Observatory. Nell'installazione e nella performance troviamo il rombo dei razzi delle astronavi, le onde gravitazionali e i suoni delle viscere della Terra registrati dall'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia. Questi materiali diventano parte integrante della partitura musicale: durante la narrazione emergono come presenze vive, il magnetismo terrestre, il suono di meteoriti trasformati nella voce del "gigante naturale". *Ora* è diventata anche una proiezione gigantesca in videomapping sulla facciata del Mart di Chicago il più grande centro di progettazione edile e commerciale del mondo.

"Con *ORA. The limits of the planet*" -dicono gli artisti- "vogliamo offrire uno spazio di ascolto e consapevolezza, un'esperienza che tocchi le corde più profonde di tutti e inviti alla riflessione. Il videomapping sulla facciata del Mart non è solo una performance visiva, ma un messaggio che nasce dal dialogo con la comunità scientifica, e che desidera raggiungere chiunque, anche solo per un istante, con la forza della poesia e della verità. Per noi è un modo per prenderci cura del nostro tempo, attraverso ciò che sappiamo fare: trasformare i dati in emozione, e l'emozione in possibilità".

Sguardo sospeso – Rifrazioni

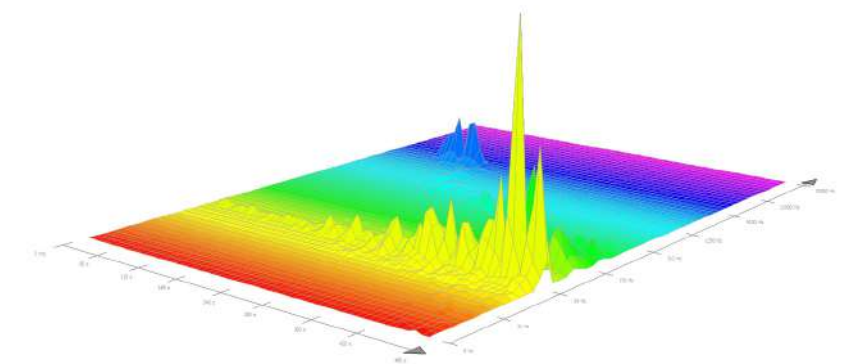
di Gerardo De Pasquale

Sguardo sospeso – Rifrazioni offers a reflection on the relationship between visual perception and sound dimension, exploring the notion of “rilucere” as a poetic and cognitive principle. De Pasquale develops a synesthetic perspective that connects myth, science, and philosophy: from the tale of Echo and Narcissus to the sonification of stellar light curves, and to the spectral music of Gérard Grisey. The work emerges as a field of sensory and symbolic refractions, where light translates into sound and sound into form. Through a language both lyrical and analytical, the author shapes an aesthetics of suspension, placing the human gaze between the visible and the invisible, knowledge and mystery, where the listening of the inaudible becomes an act of contemplation and understanding.

Ali, dispiegate al soffio dell’anima
un suono in osmosi col tutto
fino ad un cielo ovunque.

Il Rilucere sonoro è una verticale che non è né da, né verso. Uno sguardo sospeso, che non in terra, non in cielo, diviene dialogo di *rifrazione d’onde* tra le qualità tonali e timbriche, di ciò che si vede e si sente. Un’intima relazione tra due soggetti che insieme creano una *riflessione speculare*. Un duale sguardo inudibile-udibile, di tale *tremenda* bellezza che sopportiamo appena, ed ammiriamo poiché incurante disdegna di annientarci¹. Come rilucenti occhi di due amanti che si fondono, si annullano e si perdono nell’esplorarsi l’anima. Insito già nel termine rilucere [*dal latino relucēre, composto di re- e lucēre «splendere»*] mandare luce, rifulgere, risplendere, l’intimo senso di questo dialogo. Ed è una lirica ispirazione la mitologia greca, sempre pregna di sinestetico senso reale, offrendoci un’affascinante *rifrazione* di rilucere sonoro e visivo, nel celebre racconto di Narciso e della ninfa Eco. Nota la gelosia di Era, quando, accorgendosi che l’instancabile fascino loquace nel dialogo della bella Eco, non sono altro che un sotterfugio per distrarla dai tradimenti del suo Zeus, scatena tutta la sua ira condannando la povera ninfa a ripetere in eterno solo le ultime parole dei discorsi che le venivano rivolte o che udiva. Mentre vagava nei boschi, Eco scorse Narciso che smarritosi invocava aiuto. Non potendo

rivolgergli parola, si limitò a rimirare la sua bellezza, estasiata da tanta grazia; a lungo lo seguì da lontano ascoltando le sue invocazioni. Straziata, Eco decise di mostrarsi rispondendo ai richiami d’aiuto come solo poteva, e protendendogli il proprio abbraccio d’amore. Ma Narciso reagì scacciando Eco che, avvilita e vergognandosi, da allora si lasciò morire d’amore finché di lei non rimase che la sola voce. Fu la dea Nemesis, colei che provvedeva a distribuire giustizia, a punire Narciso facendo venir meno quanto il profeta Tiresia predisse per lui, che avrebbe raggiunto la vecchiaia soltanto se non avesse mai conosciuto sé stesso. Dissetandosi ad una fonte Narciso vide per la prima volta la propria immagine riflessa, se ne innamorò alla follia profferendo impossibili carezze e spasimi d’amore fino a morire di sé stesso. È lo stesso Ovidio² a definirne il mito come un simulacro d’immagine riverberata, e Louis Lavelle che descrive quest’intima contemplazione come una “*resonance à sa solitude même*”³. Ma è ancora Rainer Maria Rilke, che nei suoi versi⁴ descrive meglio di chiunque questa *ek-stasis* di auto-trascendimento, come un'eco al pul-



Gerardo De Pasquale, *Sguardo sospeso – Rifrazioni, Transizione*, spettrogramma tridimensionale

sare del cosmo. Così, d’identiche rifrazioni d’onde speculari sono uniti Narciso ed Eco. Questo umanistico indagare non è scevro di riferimenti scientifici, che considero, tra l’altro, indissolubilmente collegati. Non è un dato deludente comprendere che non vi è un suono delle stelle propriamente udibile, perlomeno non come lo intendiamo in modo umano e convenzionale. Esiste piuttosto, mediante procedimenti scientifici, una *sonificazione delle curve di luce*⁵ che ci è possibile decifrare e comprendere attraverso uno spettrogramma che è la rappresentazione grafica del suono, e che ci permette di tradurre qualsiasi frequenza si manifesti. Le curve di luce ci mostrano l’andamento ed il tempo di un corpo celeste e contengono determinate frequenze di variazione di luminosità simili alle onde sonore. Il processo di sonificazione e di *analisi armonica*⁶ di queste frequenze, non udibili, viene elaborato con formulazioni matematiche racchiuse nella *Trasformata di Fourier* alla dimensione di frequenze che l'orecchio umano può udire. Gerard Grisey ha trascorso gran parte della sua, purtroppo, breve vita ad esplorare lo spettro del colore tonale ed i processi mu-

sicali che si dipanano allargando nuovi orizzonti conoscitivi. Con astronomi e fisici, che riteneva capaci di sentire più di un musicista, si confrontava con un linguaggio simile, parlando di coagolazioni, di processi, di dissoluzioni, di allargamenti, di densità. Le sue sperimentazioni informatiche erano sempre rette da un atteggiamento non invasivo e cauto ritenendo, che le possibilità offerte dall’informatica erano troppo vaste ed immediate per districarne i propri bisogni. Il 16 marzo 1990 a Bruxelles nell’ambito del *Festival international de musique contemporaine Ars Musica* si esegue la prima assoluta di *Le Noir de l'Etoile* per 6 percussionisti, nastro magnetico e trasmissione in situ di segnali astronomici, captati dalla *Station de Radioastronomie de Nançay* in Francia, di Gerard Grisey. “Un lavoro di un'ora che utilizza suoni di stelle, di pulsar, che vengono captati dal radio-telescopio e radiotrasmessi in diretta durante il concerto, secondo le prescrizioni della partitura: “i suoni delle stelle” vengono sia immessi in ascolto sia recepiti dai musicisti in modo indipendente con delle cuffie, al fine di realizzare dei movimenti ritmici autonomi degli esecutori. Ma la cosa che più mi ha interessato è stato il fatto stesso di legare totalmente l'ora del concerto al passaggio della stella: il relegare il concerto ad un

evento fenomenico così straordinario”⁷. L’opera *Le Noir de l’Etoile* è di un purismo - sia grammaticale che d’interpretazione nella sua eccezione del termine più estesa - quasi assoluto.

Sguardo sospeso - Rifrazioni, sono un ideale spettrogramma. Un *trait d’union* con la *musica spettrale*, necessario e voluto, in quanto, tra l’altro, la caratteristica strutturale compositiva, quella di contenere materiale interamente derivato dalle proprietà acustiche del suono e che adotta una metodologia regionale e polinucleare, è fertile materia perché si svelino osmosi percettive da questo sguardo sospeso tra cielo e terra. Una lettura semantica, ed un’antropologia linguistica e simbolica del suono. I raggruppamenti sonori sono come inversi alla distanza dei due dialoganti. È come averne tanti, nello sguardo della volta celeste, che diminuiscono all’avvicinarsi della costellazione, moltiplicando quelli della piccola Terra che si allontana diventando globale ma impercettibile. Una direzionalità sonora che tende progressivamente ad una espansione inversa. Un incrociarsi dinamico che si compenetra e si attraversa d’infinite rifrazioni d’onde, che danzano in speculari echi armonici. È un *unicum* totale, di una voce distante, il dialogo spaziale acustico tra *Cielo profondo*, e la pastorale *Transizione* come a creare una sorta di *augmented reality* che tende ad arricchire le nostre percezioni sensoriali. Un dialogo tra due fonti sonore che moltiplica la spazialità uditiva e ci sorregge ancor più sospesi.

Lo sguardo infinito sulla volta celeste, via via a profondità crescente nello spazio, mentre il *canto* della Terra si serra, si infittisce e ci abbandona fino al farsi di totali silenzi quando, invece, l’espandersi esplorativo, di spazio vuoto incerto tra le stelle, si decompone, si dilata e si sintetizza in opposti del naturale, del concreto. Si raggiunge un’astrazione geometrica che dissolve nell’infinito, è il mistero. È Dio trascendente che si sottrae ad ogni sforzo conoscitivo: è un *Deus absconditus* che rende vano ogni tentativo della ragione di svelarne l’essenza, restando inaccessibile e mostrandosi come vero e proprio paradosso. L’infinità divina coincidente nel socratico *so di non sapere*: una *docta ignorantia*.

Luigi Nono, nei suoi ultimi anni di vita, sul muro di un monastero francescano a Toledo, che ha poi ispirato un suo ciclo di composizioni, legge: “*caminantes / no hay caminos / hay que caminar / soñando*” (tu che cammini / non vi sono strade / occorre camminare / sognando). L’assonanza magnifica: sognando-sonando a me ispira un’utopia legata ad un buon pensare, quello di una *ecologia della visione e del pensiero*; un mondo nel quale la bellezza purgata di tutti i suoi inquinamenti e noi finalmente sensibili di cogliere infinite cose dalla sola luce e dal silenzio, essere in grado di ascoltare l’inudibile suono delle stelle.

Resonance

di Viola Barovero



Viola Barovero, *Resonance*, acrilico su tela, 2025

Tutto l’esistente e il nostro modo di percepirlo sono animati e plasmati da determinate frequenze. La risonanza ci suggerisce di accogliere l’eco che ci attraversa e metterci in sintonia con i feedback provenienti dall’ambiente e da tutto ciò che vive, per vibrare insieme, e sentire, in una reciproca cura.

Note

1. R. M. Rilke, *Elegie duinesi* [1923], Einaudi, Torino 1978.
2. Ovidio, *Metamorfosi* [8 d.C. ca.], Einaudi, Torino 2005.
3. L. Lavelle, *L’Erreur de Narcisse*, Grasset, Parigi 1939.
4. R. M. Rilke, *Poesie*, Einaudi, Torino 2000.
5. NASA’s Kepler mission, <http://kepler.nasa.gov/multimedia/Audio/sonification/>.
6. E. M. Stein, G. Weiss, *Introduction to Fourier Analysis on Euclidean Spaces*, Princeton University Press, Princeton 1971.
7. A. Verrengia, *Musica spettrale ed anatomia del tempo – Intervista con Gerard Grisey*, Piano Time n° 105, 1992.

Riferimenti d’ascolto



SGUARDO SOSPEO – RIFRAZIONI, Cielo profondo



SGUARDO SOSPEO – RIFRAZIONI, Transizione

Body of Thread

di Chiara Caforio



Chiara Caforio, *Body of Thread*, uncinetto e filati misti (cotone, lana, mohair, fibre sintetiche), 2025

Il lavoro si colloca in uno spazio di confine tra naturale e artificiale, tra arte e artigianato, interrogando il significato stesso di queste dicotomie attraverso un oggetto-simbolo: il centrino. Prodotto di una pratica manuale storicamente legata al lavoro domestico femminile — invisibilizzato, disciplinato e confinato alla funzione decorativa — il centrino si configura qui come dispositivo critico. L'intreccio, realizzato con la tecnica dell'uncinetto, è reinterpretato come processo organico: le maglie irregolari evocano ramificazioni miceliari, funghi, espansioni di muffe, ragnatele e trame vegetali. Ciò che era statico e ornamentale si trasforma in un organismo vivo, capace di dialogare con lo spazio, di propagarsi e contaminarlo. In questa metamorfosi, il gesto artigianale si emancipa dalla sfera domestica e decorativa per farsi atto di visibilità e resistenza: un corpo-trama, al contempo familiare e alieno, che intreccia connessioni tra l'arte delle donne, l'ecosistema naturale e l'idea di forma come processo in continua trasformazione.

Il disegno come atto scultoreo

di Federico Basso



Federico Basso, *Il disegno come atto scultoreo*, matite su carta, 2024

L'approccio artistico di Federico Basso è caratterizzato dalla fusione di scultura, disegno e performance. Per lui, il disegno non è una mera rappresentazione visiva, ma un'estensione della scultura, un atto di manipolazione diretta del materiale. Il suo lavoro è profondamente corporeo e tattile, dove il gesto, la ripetizione e il tempo sono elementi essenziali nella creazione dell'opera. Una forma di scultura bidimensionale dove il gesto dell'artista prende forma attraverso la superficie della carta. Il disegno diventa uno spazio di resistenza, dove materiale e corpo si incontrano: ogni tratto, ogni segno è il risultato di un gesto consapevole, intriso della presenza fisica dell'artista.

NurTime: un cantiere di memoria e futuro

di Elisabetta Gola

NurTime is an artistic-archaeological project born in Sardinia to reconnect humans, nature, and memory through the reconstruction of a *nuraghe*—an ancient megalithic tower symbol of Sardinian identity. Conceived by Claudio and Simone Ollanu, the initiative promotes a participatory “cultural building site,” engaging local and international communities, artisans, architects, and scholars from multiple disciplines. It aims to rediscover ancient constructive knowledge while generating new forms of social and environmental sustainability. The process merges craftsmanship, collective intelligence, and digital innovation, including immersive technologies and digital twins, to make the experience globally accessible. *NurTime* embodies cultural resistance against depopulation and speculative development, transforming heritage into a driver of creativity and regeneration. The stones become vessels of collective memory, bridging past and future. Building a *nuraghe* today means reclaiming identity through action, imagination, and shared knowledge—a concrete dream rooted in Sardinia yet open to the world.

Tornare al passato più remoto per guardare avanti, per riconnettere esseri umani, animali e ambiente, per creare ponti tra radici, memoria e identità, per custodire il futuro. Un progetto nato in Sardegna cerca di scrivere una nuova narrazione in un territorio che sembra destinato allo spopolamento, al colonialismo energetico, al turismo predatorio e alle speculazioni immobiliari. Il progetto si chiama *NurTime* e nasce dall’idea e dalla passione di due fratelli (Claudio e Simone Ollanu) che dopo essere emigrati dal loro paese d’origine, Gergei, intrecciano le loro strade attorno all’idea che le pietre con cui 3000 anni fa furono costruiti oltre 8.000 nuraghi, possano essere veicolo per raccontare al mondo le origini di una popolazione la cui cultura e tradizione può realizzare una realtà di rigenerazione per le persone e per l’ambiente. Così prende vita una associazione culturale, Perdas Novas, che si fa promotrice del progetto “Costruire per capire” (S. Tagliagambe et al., 2023). L’iniziativa viene subito concepita come un’azione collettiva: si cerca di coinvolgere la comunità locale e quella internazionale; vengono coinvolti artisti, artigiani, archeologi e architetti per realizzare un cantiere sperimentale archeologico per la costruzione ex-novo, ma con strumenti compatibili con l’epoca nuragica, di un Nuraghe trilobato, con la supervisione e il contributo di un comitato tecnico-scientifico costituito da persone esperte, studiosi e studiose, di diversi

ambiti: dalla filosofia all’antropologia, dalla linguistica all’astrofisica, oltre naturalmente l’archeologia e l’architettura. L’obiettivo è ambizioso: “Un progetto, titanico, inclusivo, di tutti: della Sardegna, dell’Italia, del Mediterraneo, del mondo. Un sogno concreto, per volare in alto restando ben saldi alle proprie radici”, affermano i promotori con motivata convinzione. Al momento è stata costruita la parte apicale del nuraghe, in scala 1:1, una parte che non è possibile vedere in nessun sito nuragico, perché son tutte crollate e inoltre molte pietre son state riutilizzate in architetture successive. *NurTime* è costruire per conoscere, innovando valori sociali ed economici attraverso la creatività e l’intelligenza collettiva. È dare voce a una storia che non è nostalgia, ma spinta verso l’avvenire. Un’operazione che mira a fare emergere la conoscenza dei saperi espliciti ed impliciti in grado di tessere le fila per la costruzione di una “memoria” forte attorno all’unicità del patrimonio archeologico e culturale della Sardegna. Le pietre diventano scrigni di memoria geologica e culturale, testimonianze di una continuità profonda tra il passato e il presente (Magli, 2025). I nuraghi rappresentano la più alta espressione di questa relazione: architetture che sfidano il tempo e diventano motore per riabitare e reinterpretare il

vivere nella terra sarda. Scegliere di costruire un nuraghe oggi significa riportare in vita un sapere costruttivo ancestrale: significa riscoprire il sapere empirico di popolazioni antiche, capire come si muovevano le pietre, quali equilibri architettonici garantivano stabilità. Questo processo è anche un’esperienza sensoriale unica: il suono della pietra che si incastra, il peso degli strumenti, il ritmo del lavoro collettivo. È in questo fare che si ricomponе l’identità, perché abitare uno spazio è il primo passo per riconoscersi in esso. Mettere una pietra sopra l’altra è come scrivere un verso antico che torna a parlare: *NurTime* è una forma di “indagine poetica” perché la storia non è solo un insieme di dati e misurazioni, ma anche un racconto da ascoltare. Ma è, soprattutto, un’operazione collettiva: le persone partecipano attivamente, apprendono le tecniche costruttive, raccontano la loro visione del passato e del futuro.

Un prezioso caso di “cantiere culturale partecipato”, perché non si costruiscono solo muri, ma relazioni, consapevolezza, nuovi orizzonti. In questo senso il progetto unisce saperi e persone attraverso la messa in atto di tecniche che stimolano conoscenze implicite, che recuperano conoscenze che rischiano di essere perdute e dimenticate, che richiamano linguaggi e azioni tese a creare un mondo sostenibile e interconnesso. Più di 8000 nuraghi, costruiti in un tempo relativamente breve, non possono infatti che essere espressione di una tipologia di società fondata sulla comunicazione e l’interconnessione. E il “nuovo” nuraghe è un simbolo di tutto questo e di un’organizzazione all’insegna della sostenibilità: attorno al progetto costruttivo si sta sviluppando infatti l’intero ecosistema necessario alla costruzione stessa: vegetazione, animali, strumenti, il rispetto dell’alternarsi delle stagioni, sono tutti elementi necessari perché il progetto rappresenti un cantiere archeo-sperimentale autentico, come previsto nella sua vocazione. Per rendere il progetto condiviso, al di là del territorio in cui viene portato avanti, gli strumenti digitali, come il metaverso e la realtà immersiva, saranno utilizzati per creare quella condivisione e inclusione che solo le nuove tecnologie riescono a realizzare, tecnologie viste come modi per amplificare



Nuraghe e falò a Perdas Novas, Is Perdas - Gergei, fotografia di Andrea Balzola, 2025

la conoscenza e la tradizione (Bonomi e Masiero, 2014). I gemelli digitali e il metaverso permettono infatti di esplorare i nuraghi in modi impensabili: è possibile camminarci dentro prima ancora che sia costruito, studiarne ogni pietra, rendere accessibile l’esperienza a chi è lontano e riconnettere la Sardegna al Mediterraneo attraverso un modello pacifico e cooperativo (Tagliagambe, 2024). “I nuraghi ci parlano di durata, di resilienza, di una civiltà che costruiva per il futuro, non per il consumo immediato – sostiene Simone Ollanu. - Oggi siamo abituati a un tempo veloce, ma forse proprio per questo sentiamo il bisogno di riscoprire strutture che sfidano i millenni. Costruire un nuraghe oggi è un atto di resistenza culturale: significa ricordare che esistono valori che meritano di essere tramandati, che il nostro orizzonte deve andare oltre il presente”. *NurTime* rappresenta un’operazione artistico-archeologica che ha l’ambizione di diventare uno strumento di riscatto sociale, economico e umano: “La cultura non è un lusso - sostiene Claudio Ollanu - è

un motore di sviluppo. Il nostro progetto può creare lavoro, attirare turismo di qualità, generare nuove competenze. Ma il riscatto non è solo economico, è anche identitario. Quando una comunità riscopre il valore delle proprie origini, acquista forza, visione, dignità. Questo è il vero cambiamento: tornare a essere protagonisti della

propria storia!”. *NurTime* vuol essere perciò protagonista e simbolo nella attivazione di una nuova narrazione in cui attraverso il connubio tra arte costruttiva, nuove tecnologie, sensibilizzazione collettiva, si possa invertire la rotta di un destino e un futuro che possono essere ancora riscritti.

Topografie della speranza

di Giulia Berra

Our century is characterized by systemic crises marked by upheavals, violence, wars, pandemics, migratory flows and natural disasters. As a reaction to instability, fragility, precariousness and uncertainty, Berra turns to an interconnected dimension, a dynamic complexity, an integrated and non-anthropocentric vision. She adopts a slow method, collecting natural remains from the ground for months. Her artworks are determined by her ability to read the territory, natural availability and fortuitous encounters: there are neither resources nor waste. Examples are her Cities, the azulejos and gall web of Saudade do futuro, the flying boats made with moult feathers (Fleet of dreams), projects working as empathic devices and messages of hope.

Scrivo questo testo in giornate in cui il rimosso collettivo sembra concretizzarsi nelle visioni più allucinate di Bosch. Esperiamo in realtà aumentata quello che per noi era solo proiezione e racconto e non la realtà fisica e materiale degli altri... Altri umani, altri esseri, altra biomassa nello spazio e nel tempo, che non sentiamo vicina. Una realtà così ir-reale da non produrre narrazioni alternative, ma piuttosto ripiegamenti solipsistici. Ancora prima dell’accelerazione violenta degli ultimi anni, gran parte della mia generazione si è trovata proiettata dalle ripetute crisi strutturali in un limbo di eterna adolescenza adulta. Avvertendo come condizioni esistenziali protratte la sospensione, l’attesa, l’incertezza, la precarietà, la fragilità, mi sono rivolta alla complessità dinamica, organica e non gerarchica delle reti e delle interconnessioni che superano le divisioni e i rapporti convenzionali fra le epoche, i viventi e i vari agglomerati di atomi. Dimensione integrata che sentivo aprire nuovi orizzonti a volte apparentemente vertiginosi, astratti e onirici, anche se in realtà espressione contemporanea di una tendenza implicita nell’umanità nel suo complesso, più o meno manifesta fra i popoli nei secoli. *Wood wide web*¹, *superorganismi*², sciame, colonie o comunità di persone mi sembravano espressione di dinamiche complessive più grandi dove si potessero scorgere nuove, seppur antichissime, prospettive e metafore, al di là dei binomi maturati progressivamente nel pensiero occidentale moderno. Negli anni ho

sviluppato quindi un percorso in chiave empatica e non sistematica, alla ricerca costante di un *tertium non datur* dove collidessero, in un orizzonte simbolico di sintesi e apertura, elementi biologici e culturali vari, al di là delle antitesi Umanità/Natura, individuale/collettivo, passato/presente, noi/loro etc. Il metodo di lavoro, lento, riflette questo tentativo: galle, piume, crisalidi, frammenti di insetto o di pianta... Cose piccole, interstiziali, marginali. Fragili resti biologici, dettagli del paesaggio, in genere trovati per terra, camminando, e raccolti con pazienza. Tanti piccoli gesti ripetuti con calma, e azioni ponderate che contemplano l’imperfezione, l’imprevedibilità, la particolarità, pur tendendo all’universale. Uno sguardo tattile, che non scorre su uno schermo, ma si sofferma sulle cose, che viene adottato spontaneamente anche da chi osserva il risultante finale. Ne consegue sovente che le mie opere siano determinate dalla capacità di leggere il territorio qualunque esso sia, dalla reperibilità naturale dei materiali e da incontri fortuiti. In termini di processualità e non di disponibilità, produttività o offerta, non ci sono risorse, né rifiuti o scarti. Per alcuni progetti si parla di mesi o anni di raccolta materiale, mentre certe serie di lavori risultano un lungo *work in progress*, spesso in più fasi. Ad esempio, la serie delle *Città* (work in progress dal 2010), parte da meditazioni sull’urbanistica, l’architettura e sulla visione del mondo e della società che si cela dietro quei modellini lignei... Plastici e prototipi che potrebbero trasformarsi negli involucri delle nostre esistenze, dove la delicatezza delle forme e i materiali fragili esaltano o tradiscono l’instabilità di realtà in mutamento e precarie. Presentati nel



Nuraghe a Perdas Novas, Is Perdas - Gergei, fotografia di Mauronster, 2025

Bibliografia

- A. Bonomi, R. Masiero, *Dalla smart city alla smart land*, Marsilio editore, Venezia 2014.
G. Magli, *Il tempo dei cicli. Civiltà megalitiche del Mediterraneo*, 2025, Mondadori, Milano 2025.
S. Tagliagambe, *Il Mediterraneo dentro. La Sardegna tra memoria e avvenire*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2024.
S. Tagliagambe *et al.*, *Atti del Convegno Architetture di Pietra*, Serri-Isili-Gergei, 10-12 novembre 2023, Carlo Delfino Editore, Sassari 2024.



Giulia Berra, *Senza titolo (Città di spine)*, legno, colla, spine, 2010-11

2016 in una *project room* all'interno della collettiva Epicentri, nel contesto archeologico delle Terme di Como Romana, distrutte da un antico terremoto, le *Città* fondevano catastrofe e aspirazione ad un mondo diverso. L'immagine della *Torre di Babele* di Bruegel conservata a Rotterdam -centro all'avanguardia per le soluzioni adottate in vista dei cambiamenti climatici e dell'innalzamento del mare- si ibridava con la tradizione architettonica di Como e le visioni futuristiche di Sant'Elia. Il grattacielo quale spirale di vanità, tracotanza, caos e molteplicità linguistica. Condomini e vie di comunicazione di pura razionale tecnologia, senza alberi e abitanti, slanciati verso uno splendido futuro di non luoghi. E piume, baccelli, cellette d'api e corpi mutili di farfalla... La stanza del sito archeologico, caratterizzata dai tetti di tegole di due sepolture, diventava uno studio/laboratorio di utopie e distopie del presente. Fra le sculture, in particolare, una *Città di spine* (2010), interpretava una comunità ingabbiata dal suo chiudersi a riccio verso l'esterno, mentre una città di rametti di quercia con galle, al contrario, inglobava processi animali e vegetali (*Senza Titolo-Città di gal-*

le, 2010). Le galle, “perle di legno” sviluppate dalle piante in presenza di parassiti, che in queste escrescenze abnormi trovano un habitat perfetto per concludere il loro ciclo vitale, sono centrali anche in *Saudade do futuro* (2016). In questa installazione *site specific*, realizzata con elementi raccolti nel parco cittadino per il Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso di Amarante, Portogallo, le galle in rete divenivano costellazione di mondi, galassia interconnessa. Le pareti accoglievano invece due pannelli di *azulejos* realizzati con ricami in rafia su cartone con un motivo di spoglie di muta di cicale. Eco di antiche leggende che associano questi insetti -caratterizzati da una lunghissima vita larvale sotterranea, prima di acquisire le ali con la mutazione finale- ai misteri della metamorfosi e della resurrezione e augurio di speranza nella crisi economica. In decenni di rivolgimenti e tensioni strutturali, economiche, sociali, ambientali, climatiche, evidenti ormai anche per l'Occidente, le popolazioni si adattano, reagis-

scono, dislocano. La propensione al viaggio mi sembrava connaturata all'umanità, così come lo sono gli spostamenti verso habitat ed ecosistemi migliori delle specie vegetali e animali, siano essi via acqua, via terra o via aria. Il Mediterraneo era ed è solcato da rotte di morte e speranze, di cui da bianchi privilegiati per lo più vediamo solo immagini mediate, e ancor meno abbiamo esperienza e percezione delle decine di milioni di persone in moto e in cerca di una casa negli altri continenti. Molti miei coetanei erano sballottati fra continui traslochi e spostamenti da Paese a Paese, o da continente e continente, generalmente mai veramente definitivi e stabili, ma desiderabili a prescin-

dere, in un tempo in cui venivamo spesso caldamente invitati all'espatrio da parenti e conoscenti. Nel 2014, anch'io sentivo confusamente un certo sradicamento e una certa volontà di abbandonare una dimensione geografica in cui non mi riconoscevo, verso un Oltre in cui realizzarmi, che non riuscivo a individuare e che in altre condizioni probabilmente non avrei vagheggiato. *Flotta di sogni* (2014-16) nasce allora come uno stormo di barche realizzate con penne di muta di vari uccelli, del colore del cielo e del mare, delle nuvole e degli abissi. E' un volo, un comune viaggio nel vuoto su esili vascelli. Non ci sono porti, mappe o orizzonti. Non ci sono timonieri, remi, vele o motori, ma solo la forza e la tenacia delle proprie speranze e delle proprie visioni.



Giulia Berra, *Flotta di sogni*, legno, colla, penne e piume di muta, 2014-16

Note

1. S. Mancuso, A. Viola, *Verde Brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Giunti, Prato 2013.
2. B. Holldobler, E. O. Wilson, *Il Superorganismo. Bellezza, eleganza e stranezza delle società degli insetti*, Biblioteca Scientifica Adelphi Edizioni, Lavis 2011.

Il codice del bosco: tra cinema, scienza e ascolto del vivente

Un film di Alessandro Bernard e Paolo Ceretto

di Massimo Arvat

The article reflects on the creative process behind *The Forest Code*, a documentary that explores the encounter between human technology and the intelligence of the living world. The film unfolds like a philosophical experiment: cables intertwine with roots, circuits attempt to translate the silent logic of trees. What if intelligence were not a human monopoly, but a property of the biosphere itself? When a wounded forest becomes a laboratory of communication between species, science begins to resemble a form of listening rather than control. Against the backdrop of ecological collapse, the film turns technology into a mirror reflecting our distance from nature—and our longing to reconnect. It suggests that innovation might arise not from domination, but from cooperation with the non-human world. Blending poetic imagery and scientific inquiry, it envisions a future where science and ancestral knowledge can help us imagine a better world.



Alessandro Bernard e Paolo Ceretto, *Il codice del bosco*, frame dal film prodotto da Massimo Arvat per Zenit Arti Audiovisive, 2025

Il codice de bosco è un lungometraggio documentario scritto e diretto da Alessandro Bernard e Paolo Ceretto, prodotto da Massimo Arvat per Zenit Arti Audiovisive. Il film è stato presentato in anteprima al Trento Film Festival 2025 ed è attualmente distribuito in sala da Open DDB. L'idea del film è nata da una visita al “Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale”

dell’Università di Firenze di Stefano Mancuso. Passeggiando tra serre e laboratori, un’immagine ci ha colpiti particolarmente: una pianta da cui sbucava, quasi fosse la sua naturale prosecuzione, un cavo collegato a un computer. Un’immagine semplice che racconta più di mille parole la possibilità con cui i due mondi possono entrare in contatto.

Quella intuizione è pian piano diventata un progetto per un film visionario sulla scienza delle piante, o meglio, sull’incontro tra due intelligenze, quella umana e quella vegetale. In un mondo sempre più segnato dall’intelligenza artificiale, ovvero da un’intelligenza costruita a nostra immagine e somiglianza, la riscoperta di una possibile intelligenza *altra*, ci restituisce la possibilità di un radicale cambio di prospettiva. Come in un nuovo sogno di Keplero, che immaginando la terra vista dalla luna aprì la strada alla rivoluzione copernicana, ripensare alla natura come una superintelligenza con cui entrare in relazione di ascolto, invece che come pura materia su cui applicare il paradigma estrattivo, può muoverci verso l’apertura di un possibile orizzonte dell’immaginario al di là dell’antropocene. *Il codice del bosco* racconta un esperimento scientifico fuori dagli schemi condotto da due scienziati visionari, che si è tenuto nel cuore ferito della Val di Fiemme, devastata dall’uragano Vaia nel 2018.

Qui il fisico Alessandro Chiolerio, uno scienziato che a tratti può sembrare un’alchimista, ha avviato un esperimento di *unconventional computing*, installando nel bosco un dispositivo da lui inventato, il Cybertree, una chimera in cui cavi e dispositivi elettronici si innestano su radici e tronchi.

La sua ricerca di un “incontro ravvicinato del terzo tipo” con la presunta intelligenza che si nasconde nell’intricato sistema comunicativo del bosco è guidata da una visione di una scienza post-antropocentrica, in cui siano le stesse piante a collaborare con la tecnologia e magari ci aiutino a capire che strada prendere. Gli stessi organismi biologici possono svolgere operazioni di calcolo e l’intelligenza della natura, insieme a quella umana, potrebbe condurre l’evoluzione tecnologica verso la sostenibilità e una nuova capacità di problem solving. Il film ha stimolato la nascita di questo esperimento e ha iniziato a seguire questo processo di scienza in atto, con le sue ipotesi, le sue difficoltà, le sue metafore e i suoi scenari possibili. Lungo questo percorso è emersa la seconda protagonista della nostra storia, Monica Gagliano, con la sua visione scientifica mediata dall’esperienza diretta di lavoro con le piante intrapreso con gli aborigeni australiani e gli

sciamani andini. Il suo approccio scientifico “non convenzionale” ha arricchito il nostro racconto di una nuova prospettiva, al femminile, interrogando l’approccio scientifico tradizionale alla ricerca di un nuovo paradigma. La sua partecipazione ha spinto la ricerca di Alessandro Chiolerio oltre i limiti dell’*unconventional computing*, verso ipotesi di fisica quantistica che aprirebbero a nuovi orizzonti interpretativi. Ma la cosa più interessante e inaspettata è avvenuta quando in questa traiettoria segnata dall’esperimento scientifico si è inserita una svolta imprevista: un minuscolo insetto ha iniziato ad impadronirsi dell’ecosistema, rendendosi visibile attraverso misteriosi segni simili a geroglifici lasciati sotto la corteccia degli alberi. L’azione irrefrenabile del bostrico ha progressivamente invaso i boschi dell’esperimento, continuando l’azione devastatrice dell’uragano Vaia. Il piccolo insetto ha infatti determinato l’imporsi di uno scenario progressivo di apparente morte e distruzione del patrimonio boschivo che ha causato nel giro di poche stagioni uno shock sul paesaggio e sulla comunità che lo abita. L’emergere di questo elemento drammatico ha reindirizzato ulteriormente la nostra storia: il filo rosso dell’esperimento scientifico ha cominciato così ad intrecciarsi con la riflessione sui destini del luogo e della Magnifica Comunità della Val di Fiemme, che da secoli vive in simbiosi con questo ecosistema, apportando al film una dimensione ancora più profonda e simbolica. Ecco allora che un bosco martoriato da un uragano è diventato una nuova frontiera di conoscenza, da esplorare come un pianeta sconosciuto, come un paesaggio post-apocalittico che ci obbliga a riflettere sui nostri limiti, alla ricerca di un contatto perduto con il mondo vegetale che forse ha qualcosa da insegnarci: a patto che ci riappropriamo della capacità di metterci in ascolto, come ci suggeriscono le conoscenze e le pratiche ancestrali dei nativi.

Gli esperimenti di Alessandro Chiolerio e Monica Gagliano non sono allora soltanto esempi originali perché rappresentano settori di avanguardia della scienza. Essi costituiscono l’inizio di una possibile nuova visione in cui teorie avanzate nel campo della scienza e delle tecnologie possono iniziare a dialogare con forme di conoscenza legate ad altre culture, a saperi ancestrali custoditi dalle popolazioni indigene, per cercare nuove risposte alle nuove sfide del nostro tempo. La capacità di fare dialogare mondi apparentemente distanti diventa allora una sfida concreta che rivitalizza l’auten-



Alessandro Bernard e Paolo Ceretto, *Il codice del bosco*,
frames dal film prodotto da Massimo Arvat per Zenit Arti Audiovisive, 2025

tico spirito scientifico, come dimensione di ricerca dell’ignoto, piuttosto che come paradigma rassicurante di una presunta verità oggettiva. Questa prospettiva sembra aver dato i suoi frutti coronando l’esperimento e il film con un finale inatteso, in cui il *genius loci* del bosco ha risposto all’esperimento scientifico in modo sorprendente, prevedendo un’eclisse molte ore prima che accadesse. I dettagli sono raccolti in un articolo pubblicato sul *Royal Society Open Science Journal* che ha suscitato vivo dibattito scientifico.

Dal punto di vista del percorso artistico *Il codice del bosco* rimette al centro l’idea di un cinema del reale che affonda le sue radici non tanto in un’idea autoriale a priori, ma nella capacità di ascolto e di fiducia nel processo di interazione con la realtà che si disvela durante il processo creativo. Quello che ci ha guidato è stata la fiducia che ha preso progressivamente la forma di un viaggio immersivo e cinematografico, a tratti poetico e sperimentale, che nel seguire passo a passo l’avventura di questi scienziati è approdato a risultati inattesi e per questo ancora più interessanti. Un’esperienza che risuona con il tema *Save the world – Connecting cultures* per le possibili domande che apre: che cosa significa “salvare il mondo” in un’epoca in cui la natura stessa

sembra ribellarsi ai nostri modelli di sviluppo? È davvero compito dell’uomo “salvare” la natura, o piuttosto il nostro compito è reimparare ad ascoltarla e lasciarci guidare da essa, nella consapevolezza che siamo un tutt’uno, unito da un destino di co-creazione? La tecnologia può essere un’alleata della rigenerazione ecologica o rischia di diventare l’ennesimo strumento di dominio? Come trasformare crisi e catastrofi in opportunità di apprendimento collettivo e non solo in perdite da rimpiangere? E a proposito di *Connecting Cultures*: come possono dialogare il sapere scientifico occidentale e le conoscenze indigene per creare nuovi paradigmi comuni? In che modo le comunità locali possono incontrare reti globali di scienziati, artisti e cittadini per immaginare insieme un futuro sostenibile? È possibile pensare a una “cittadinanza ecologica” che includa non solo gli esseri umani ma anche le piante, gli insetti, i fiumi, i monti? Queste sono alcune domande che ci hanno accompagnato. Sono temi emergenti che attraversano ormai diversi ambiti culturali e scientifici e risuonano sempre più negli spazi aperti alle contaminazioni transdisciplinari e al crossover di pratiche convergenti. Ascoltare, accogliere e tessere i fili tra questi segnali è la sfida del nostro tempo. Stiamo iniziando a sognare il nuovo sogno di Keplero, prepariamoci ad una nuova rivoluzione copernicana che ci permetta di varcare l’orizzonte dell’Antropocene.

Sitografia

Riferimenti al film:

<https://openddb.it/film/il-codice-del-bosco/>

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2025/04/29/il-codice-del-bosco-dal-trento-film-festival-unopera-eco-filosofica-affascinante-misteriosa-e-visionaria/7969127/>

Riferimenti all’esperimento scientifico:

<https://royalsocietypublishing.org/doi/full/10.1098/rsos.241786>

<https://www.focus.it/ambiente/natura/gli-alberi-comunicano-prima-delle-eclissi>

Bird

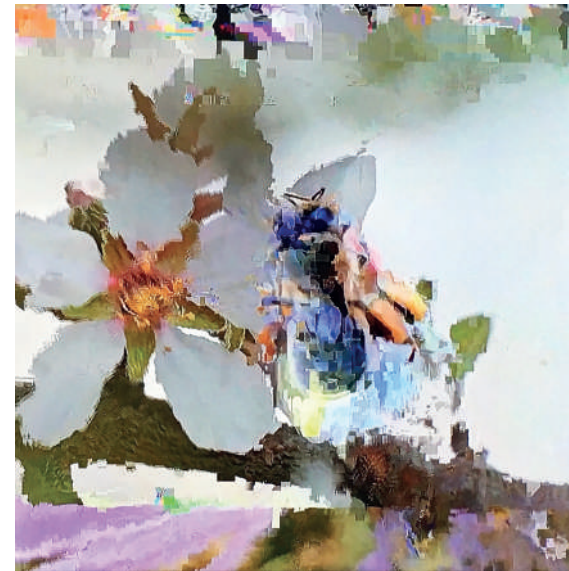
di Paola Mongelli



Paola Mongelli, *Bird*, fotografia ai pigmenti, 2024

Telling the bees

di Daria Caverzasio Hug



Daria Caverzasio Hug, *Telling the bees*, stampa a getto d'inchiostro su carta Hahnemühle Photo Rag 308 gr, 2023

Sullo schermo difettoso di un televisore le immagini si disfano e si ricreano a ritmo irregolare. Trattano di api che bottinano, che si prendono cura dell'alveare.

Nella serie fotografica ad esse legata la bellezza intrinseca al mondo naturale si manifesta, ostinata, nonostante la visione deformata e scompaginata dal guasto tecnologico.

Alle api è legata una mitologia molteplice e universale relativa all'ordine sociale e cosmico, costruita attraverso modelli la cui carica simbolica è sempre attiva nel tessuto complesso e delicato della nostra psiche.

Uno di questi è legato alla sparizione invernale delle api e al loro ritorno in primavera. Un ciclo di morte e rinascita che le collega al mondo ctonio di cui sono messaggere presso gli uomini.

Le fotografie, nelle quali si fissa la dinamica di smembramento e ricomposizione a cui l'immagine delle api è stata sottoposta, sembrano incar-

nare l'equilibrio delicato sull'orlo del quale si gioca il rapporto fra l'uomo e la natura.

All'impegno per la sopravvivenza fisica di questi insetti, da cui dipende in parte anche la nostra, è necessario affiancare modi per coltivare la loro dimensione simbolica e per riattualizzare il loro posto nel nostro bagaglio archetipico. Perché un rapporto rispettoso con la natura passa anche dalla consapevolezza che la nostra coscienza è parte della sua stessa intima essenza.

Nel folclore di molti paesi nordici "telling the bees" è una tradizione legata agli eventi che modellano la vita familiare. Si racconta alle api delle partenze, dei ritorni, dei matrimoni, delle malattie, delle nascite e delle morti. In questo ultimo caso la visita all'alveare, dove si sussurra o si canta sottovoce alle api la notizia della sparizione di un membro della famiglia, è uno degli elementi dell'elaborazione del lutto.

Salvare la caducità, tra epifania ed espiazione. L'arte è piccola genesi?

di Loredana Müller

Parlare di diritti, di pace,
di coinvolgimento delle arti...

Quali delicati rapporti tra l'emulazione del comunicare, e l'incomunicabilità, cosa si innesta nel tentare collaborazione. Quali comprensioni, da quel prendere a sé, quel riconoscere altro da sé, quel generare dialogo con il mistero, o un destino partecipato. Scelto, ricercato, attraversato come campo comune, come possibile riva? Più che confine delicato argine.

“Vivere significa, fin dall'inizio, essere costretti ad interpretarla la nostra vita.”

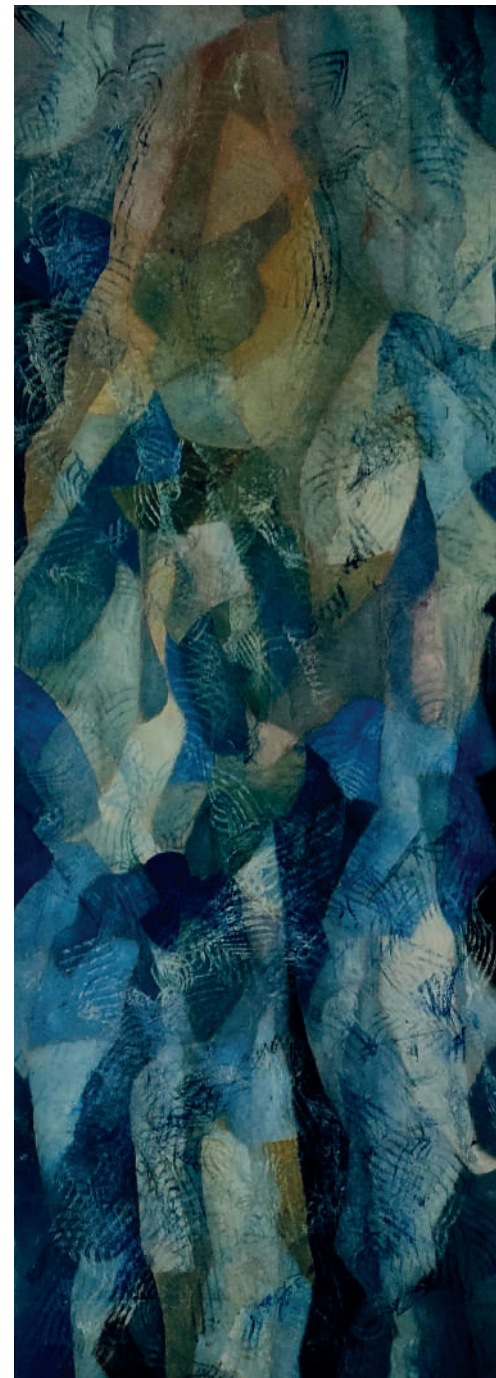
José Ortega y Gasset

E dove inserire il desiderio, accettare le energie, trasformarle e renderle unicamente e unitamente, segno-suono colore?

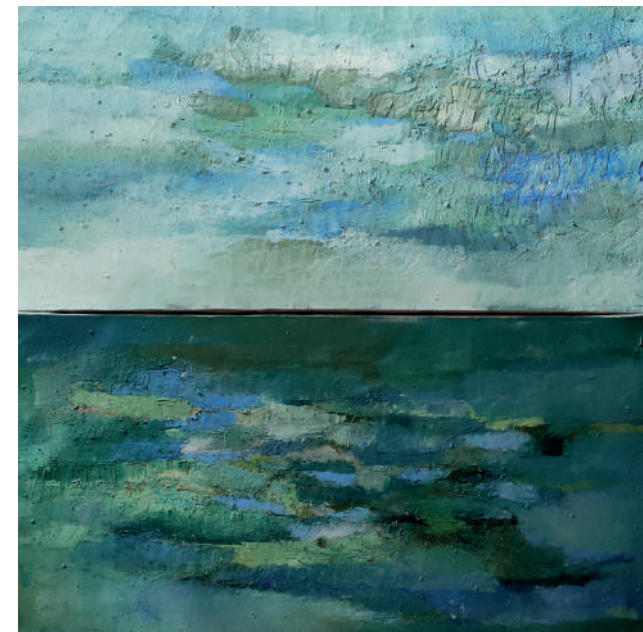
Disvelando verità, riconosciamo caducità, nasce e rinasce in noi coscienza, intesa come approdo d'ogni rivelazione, quel conoscere-nascere con ...il risuono unico e individuale che ci caratterizza. L'addentrarsi, l'ascolto come variante del silenzio. L'approdo come fermata. Nessuna rivendicazione, ma compresenza continua di variabili. Armonici, disarmonici... visione di segni.

Ed è rumore, intercalato da momenti di pace, è tensione, in dialogo con momenti risolutivi, è caos, o ordine complesso, moti indicibili, provocabili, ma mai esaustivi. Solo la lotta con sé stessi, genera danza e movimenti interpretati, svolti come itinerari possibili, per perdersi e non... interiorizzare e accettare vento oltre sé. Diviene respiro, respirante; totalizzante e tentato, sempre.

Tutto e nulla capita, succede, si accede, avviene e tende, ma non diviene, né pretende... costituisce visione nel procedere, nel processo, accende



Loredana Müller, *Voce minerale*, cotone antico, azzurrite, titanio, olio, lino e noce, 2025



Loredana Müller, *Passaggio - Oltre i venti*, due tele unite, tecnica ad olio e affresco, 2022



Loredana Müller, *Notturmo creatura*, tempera all'uovo su tavola, 1999

sguardo, si ritrova come prova del sentire e non mentire. Accetta la menzogna liberata dall'apparenza, la assume e si ritrova come continua pelle impossibilitata a non assumersi “verità” non dimenticate.

Ogni processo nel fare creativo è tentativo di rigenerare tessuti interiori da non perdere, il loro nesso appartiene allo sguardo, alla visione quanto alla memoria cellulare, al sentire tempo come continuo atto accorto, tentato perché svolto... e non perso, dispiegato; tentato verso fuori-esternato... dialogo interno esterno, come un nastro di Moebius... accettata ambigua visione.

Certo il pensiero, i contenuti, l'orientare, e in quel andare seguendo tracce e segni “inaspettati” o “riconosciuti” dove emergono situazioni, e sembrano risposte, poste in attesa per condurre, portarti, farti essere null'altro che qualcosa d'altro, per l'incontrare... quell'arare e amare parola, suono, danza (gravidanza).

Altro da sé... Il fatto creativo, nasce per un'urgenza, non ci sarebbe, se non lo adempiamo come fatto, scelta di segni tra segni.

L'incomunicabilità, eppure esistono altri codici, ruotano attorno a piacere e dolore, desiderio e paura, l'abbandono come impossibilità e rivelazione, privazione e accettazione... Riconoscenza, è quel fluire sempre tra coscienza e conoscenza che per essere deve divenire esperienza. Espiare, per incontrare stati, stadi, direzioni, varianti ed infiniti, sempre fatti-atti senza fine, sempre da tentare, aprire come dimensione verso l'altro. Ascolto accolto. Genesi generata.

L'atto creativo è atto d'amore impossibilitato, è costanza nel volere dare a questa dimensione un argine diverso, sempre un superamento di confini omologati, non confinante nei limiti dell'ego. Oltre Spazio-visione-oltre il quanto-campo, tra materia e spirito.

Allora tutto è onda, ma anche bara-onda, baratro o bara di un ulteriore silenzio necessario, inteso come tensione ricercata, agita pietra angolare, e costante fatto necessario.

Concreazione minerale.
Siamo una manciata di minerali e 75% d'acqua.

Nuvole nelle ferite di questo mondo

di Laura Valle



Laura Valle, *Summer clouds*,
stampa su carta Hahnemühle Fine Arts,
pittura acrilica e collage, 2025

Una pietra (naturale) lavorata ad arte (artificiale)
crepata dal calpestio e dal tempo
aperture che sono ferite
e nascondono la Terra
o, al contrario, rivelano finestre di Cielo
visto dal basso in un’oziosa giornata d’estate
delizioso gioco di nubi in formazione e dissolvimento
aperture di cielo azzurro e di speranza
chiusure di grigio fumo e di bianco
ma
improvvisi nuvole verticali dal basso differenti
non lievi cirri ma compatti cumulonembi

nuvole naturali, nuvole artificiali
un giorno qualsiasi dell’estate 2025.

Radicarsi per r-esistere

di Andrea Rebecca Mancuso

The article reflects on the value of rooting, both symbolically and practically, as a necessary condition for resisting the alienation produced by contemporary capitalism, which fragments sensibility, perception, and beauty, reducing them to commodities of marketing. Beauty, in this context, is not understood as a traditional aesthetic category but as the expression of living relationality, the continuous interweaving of body, world, and otherness. This perspective calls for a bodily re-centering that restores to aesthetic experience its everyday and relational dimension, laying the groundwork for a renewed ethical and political responsibility. Through the testimony of three young urban gardeners from Turin, the text illustrates how the care of the earth can become an act of resistance and awareness: cultivation thus turns into an educational gesture and a critical stance against a system that flattens sensibility. The vegetable garden, therefore, emerges as a political and aesthetic space in which the body, reconnected to the world, transforms care into a form of freedom.

Siamo disposti o no ad ammetterlo,
noi siamo piante che debbono crescere radicate nella terra,
se vogliono fiorire nell’etere e dare i loro frutti.

J. P. Hebel

In un mondo in cui il sentire, la percezione e la bellezza sono frammentati, diluiti nell’ondeggiare dannoso del capitalismo, ma allo stesso tempo personaggi principali sotto il riflettore del marketing che abbaglia così tanto da impedire la vista, ci si chiede come restituire loro il giusto spazio. La bellezza di cui si parla, tuttavia, non è quella tradizionalmente intesa, ridotta a oggetto di studio dell’estetica. Occorre, invece, spostare l’attenzione su ciò che veramente è bello: la relazione in sé. Quindi, il bello risiede in quelle pieghe del visibile dove si nasconde l’invisibile, che emerge dalla sua latenza diventando evento che si manifesta. L’esperienza estetica, allora, può essere vissuta ogni giorno, in ogni dove, con chiunque. La bellezza del quotidiano è la bellezza della relazione costante, del continuo intrecciarsi delle parti, del sentire che permette di cogliere dettagli che si incastrano indelebilmente in ognuno. La reversibilità è la condizione di possibilità per rendersi conto di quanto sia importante il mio punto di vista, il quale non è l’unico

perché parte di molteplici prospettive capaci di rovesciare la posizione da cui guardo. Questo libera lo sguardo dal soggettivismo sterile, permettendo un ri-centrare e un ri-centrarsi a partire dal corpo, quella soglia, quel confine che consente di riconoscere sé e gli altri. Il corpo si comprende a partire dal mondo, nel quale è necessario che si radichi: è proprio qui che si rende possibile la comunicazione educativa, grazie alla quale la soggettività non rimane chiusa in se stessa. Il mondo che abitiamo con la nostra presenza è un campo di possibilità entro cui prendiamo decisioni che determinano le nostre scelte. Ecco perché è così importante assumersi la responsabilità delle azioni che si compiono: il rispetto, per gli altri e per se stessi, è in stretta relazione con la responsabilità, perché la consapevolezza di essere liberi porta a rendere l’individuo responsabile. In questo modo, egli deve rispondere di sé e di tutto ciò in cui è implicato davanti agli altri, ampliando il proprio essere ad un livello tale da assumere una valenza sociale e politica. Ci sono molti modi per perseguire questo obiettivo di cura del mondo, di se stessi e della rela-



Uno dei raccolti dell'orto, fotografia di Dario Antinoro, 2025

zione con l'Altro. Uno, in particolare, è la strada che stanno percorrendo Dario, Alessio e Luca. Questi tre ragazzi hanno deciso di canalizzare le loro energie in una sfida che racchiude quella interconnessione tra corpo, mondo e dimensione sociale. In un piccolo appezzamento di terreno, parte degli Orti Generali situati nella zona di Mirafiori Sud di Torino, uniscono il sapere tecnico, per coltivare nelle corrette modalità e rispetto del suolo, a quella dimensione carica di empatia che è insita nella cooperazione necessaria per far sì che, letteralmente, il terreno restituisca un raccolto rigoglioso. Questa scelta non è banale: quasi nessuno conosce l'origine di un prodotto di consumo in generale, a maggior ragione si ignora la provenienza di un ortaggio. Nel conoscere il processo di come esso abbia origine, l'acquisizione di questo sapere contribuisce ad un'educazione alla sensibilità che permette di guardare diversamente ogni bene che ci passa inosservato tra le mani, nutrendo quell'aspetto del carattere multipotenziale che il sistema cerca di appiattire. Ormai anche gli elementi più basilari delle nostre diete, quando scorriamo tra le corsie dei supermercati, si palesano ai nostri occhi imbustati uno ad uno, con un conseguente uso smisurato di plastica e, purtroppo, spesso di scarso sapore. Nell'atto di coltivare, ci si rimpossessa sia del proprio corpo, il quale è lì presente a *sentire* l'umido del terreno, il vento che soffia sul viso,

gli odori e i sapori di una realtà quasi arcaica, ma anche della cosapevolezza di come l'ultimo stadio, vale a dire quello del frutto da gustare, racchiuda in sé un mondo pieno di significati. Ci si rieduca alla riscoperta di quei rimandi insiti nel prodotto finale e, così facendo, la meraviglia, che appartiene spesso solo agli occhi di un bambino, riappare magicamente. Un aspetto emerge preponderante dai racconti dei tre ragazzi ortolani: il bisogno di riacquisire una manualità che si opponga al solito contatto con le superfici fredde e piatte degli schermi. Un po' per distaccarsi dalla tecnologia in una visione distopica che lo scenario mondiale, tra guerre e pandemie, sta sempre più concretizzando e, quindi, in una prospettiva che alleni le competenze in virtù di una possibile necessaria autosufficienza. Un po' per riappropriarsi di quel tempo non occupato e di quella libertà di movimento che spezzi il concatenamento imposto dal sistema, che se non ti tiene incollato a mansioni ripetitive giornaliere, ti induce a rimanere bloccato a *scrollare* ossessivamente, senza restituirti nulla in cambio. Insomma, la consapevolezza allontana sempre di più l'assoggettamento perché chi conosce il processo, chi guarda all'urbanizzazione come spazi ridotti immaginando di convertirli in aree coltivate, non

accetta passivamente qualsiasi imposizione, spesso invisibile, del potere. Ecco che, allora, l'orto si fa atto politico: conoscendo cosa sto portando nel mio piatto, il mio senso critico mi permette di confrontare l'azione che

sto per compiere con altre altrettante azioni, per potermi assumere la responsabilità di quello che sto per fare, nel rispetto di me stesso, degli altri e dell'ambiente, senza che sia un gesto automatico guidato da un'apatia non riconosciuta.



Una delle attività organizzate dai tre ragazzi ortolani - cura della food forest, fotografia di Andrea Rebecca Mancuso, 2025

Bibliografia

- P. Bertolini, *Fenomenologia e pedagogia*, Giuseppe Malipiero, Bologna 1958.
 G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* [2001], trad. it. T. Griffero, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010.
 U. Galimberti, *Il corpo* [1987], Feltrinelli, Milano 2018.
 M. Heidegger, *Essere e tempo* [1927], trad. it. P. Chiodi rivista da F. Volpi, Longanesi, Milano 2008.
 Id., *La questione della tecnica in Saggi e discorsi* [1957], a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, pp. 5-28.
 Id., *L'abbandono* [1959], trad. it. di A. Fabris, il melangolo, Genova 1983.
 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [1945], trad. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.

Gli abitanti

di Anne Boscher



Anne Boscher, *Le coeur piseenlit*, pigmenti, tuorlo d'uovo, fili di cotone su carta 100% riciclata, 2017

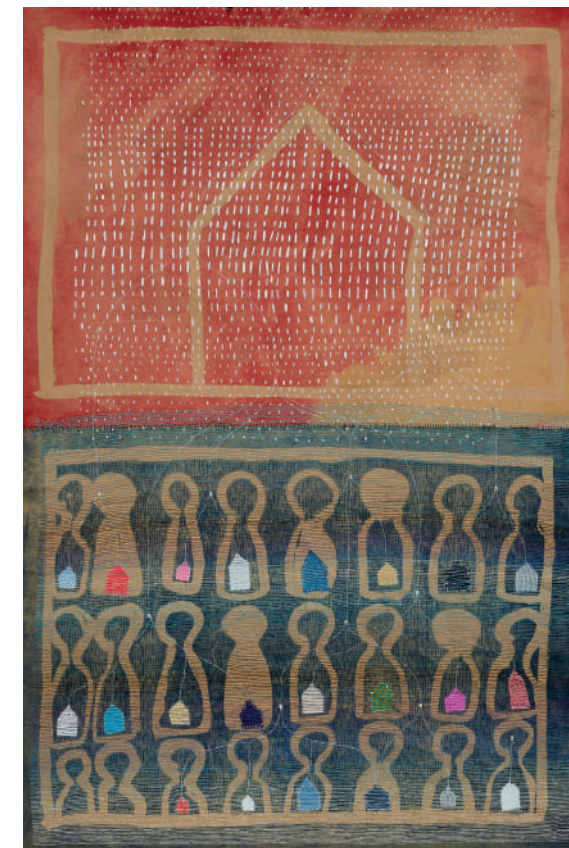
Gli abitanti è una serie di creazioni ricamate e dipinte che esplorano l'umanità e le domande esistenziali. Attraverso elementi simbolici come la casa, il cuore, il sesso e le stelle, queste opere tessono storie sia personali che universali. Le figure rappresentate, collegate da fili invisibili, interrogano i legami umani e le connessioni invisibili che ci uniscono. Affrontano temi profondi legati alla nostra storia, alle nostre relazioni e al nostro posto nel mondo. Queste opere invitano a riflettere su ciò che ci definisce e su ciò che ci lega gli uni agli altri.



Anne Boscher, *Olympe*, pigmenti, tuorlo d'uovo, fili di cotone su carta 100% riciclata, 2016



Anne Boscher, *Les Histoires*, pigmenti, tuorlo d'uovo, fili di cotone su carta 100% riciclata, 2017



Anne Boscher, *Cycles*, pigmenti, tuorlo d'uovo, fili di cotone su carta 100% riciclata, 2017

Ciò che resta

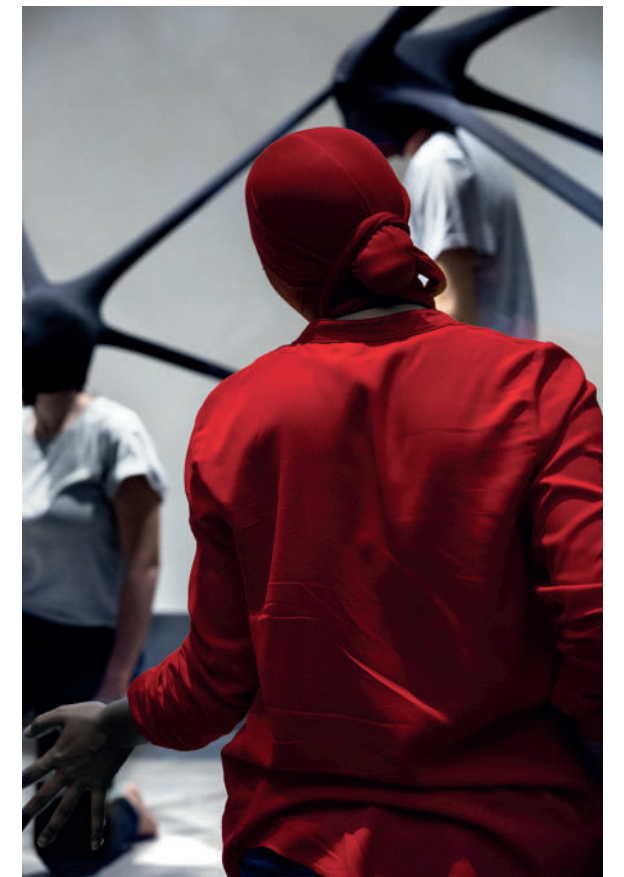
di Paolo Grassino



Paolo Grassino, *Ciò che resta*, tubo corrugato e ferro, fotografia di Jessica Quadrelli, 2013



Paolo Grassino, *Deriva*, spugna sintetica su resina, cartone e legno, dimensioni variabili, fotografia di Jessica Quadrelli, 2007–11



Paolo Grassino, *Controllo del corpo*, performance, fotografie di Max Zarri, 2018

Materia abietta.

Spazzatura ed estetiche alla fine del Mondo

Spunti per una rilettura del problema

di Chiara Caforio

The article outlines selected insights from the thesis *Abject Matter. Garbage and Aesthetics at the End of the World*, framing waste as a hyperobject that destabilizes modern binaries such as nature/culture, human/world, subject/object. Far from disappearing, waste infiltrates the biosphere, persists across deep temporal scales, and reveals our radical entanglement within the Earth system. Against dominant environmental narratives that moralize waste while concealing systemic overproduction, the article proposes alternative frameworks to engage with matter otherwise. An ecological future, it argues, requires not erasing waste but transforming abjection into care.

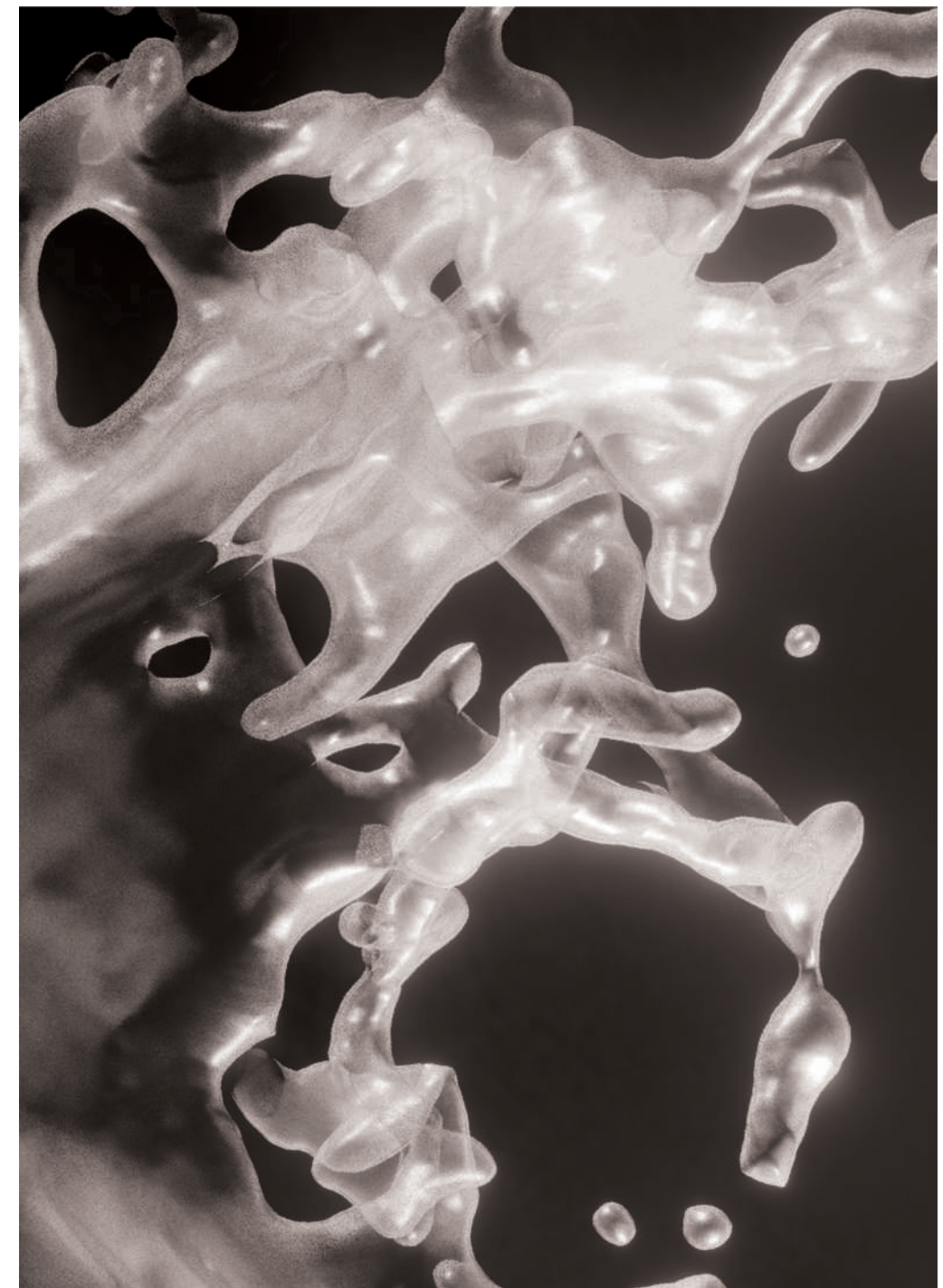
Libertà/infestazione: due lati della stessa esperienza.
Evocando un futuro pieno di passati, una libertà carica di fantasmi
è sia un modo per andare avanti sia un modo per ricordare.

Anna L. Tsing

Nel panorama della riflessione contemporanea sulla materialità e sull'ecologia, la spazzatura emerge come un elemento chiave per comprendere il nostro rapporto con il *mondo*. Se l'idea stessa di rifiuto implica un atto di separazione — e, il più delle volte, la presunzione che esso cessi di esistere una volta rimosso dalla nostra vista — le enormi isole di plastica negli oceani, le microplastiche in circolo nel nostro sangue e gli scarti radioattivi destinati a perdurare per millenni, ci dimostrano che non esiste un *altrove* in cui confinare ciò che scartiamo. La spazzatura non scompare; al contrario, si insinua nel tessuto del mondo, interagisce con la biosfera e si ripresenta sotto forme impreviste e inquietanti. Essa si costituisce, perciò, come una delle grandi sfide del nostro tempo, un problema complesso che attraversa discipline e interseca saperi apparentemente lontani. Nel tessuto di questa riflessione collettiva, emerge la necessità di adottare nuove cornici interpretative del fenomeno, e di immaginare e sperimentare forme di relazione con la materia di scarto che traducano l'*abiezione* in *cura*.

Illusione dei binarismi

La modernità occidentale rappresenta la natura come un'entità passiva e armoniosa — simbolo di purezza incontaminata — e l'essere umano come una creatura eccezionale, una forza dominante che emerge dalla natura con il potere di trasformarla, preservarla o distruggerla. Si delinea così l'idea di una distinzione netta tra cultura e natura, tra umano e ambiente, tra *soggetto attivo* e *oggetto passivo*: una rappresentazione che cristallizza categorie e attributi, oscurandone l'ibrida reciprocità. In questo racconto antropocentrico del mondo, la natura si fa principio astratto e assoluto, anziché sistema di relazioni di cui l'essere umano e il suo agire sono parti integranti. Tale prospettiva — che esclude l'*agency* della materia e del non-umano e riduce la porosità del reale a un sistema dicotomico — finisce per idealizzarla come un'entità trascendente, ignorandone l'intreccio con la materialità e i corpi.



Chiara Caforio, *Dripping: Mucilage*, 3D modeling (Blender) and digital post-processing (Photoshop), 2024

Spazzatura capro espiatorio

Lo stesso binarismo riaffiora nei discorsi sulla spazzatura, e le narrazioni ambientali mainstream contribuiscono a rafforzarlo adottando una cornice morale che demonizza lo scarto, piuttosto che il sistema che lo determina. La natura, nel ruolo di vittima, e l’umano, in quello di carnefice, sono letti come poli opposti della crisi, mentre il rifiuto, elemento ibrido-contaminante, deve essere *espulso* per ristabilire l’ordine e l’integrità di ciascuna categoria. In quest’ottica, il *male* è attribuito all’oggetto che contamina la purezza, piuttosto che alla relazione che intratteniamo con esso e con la materia in generale¹. In questo scenario, il problema sistemico della sovrapproduzione di scarti si traduce in una questione etica individuale e civica: la responsabilità del danno ambientale si sposta dalle industrie alle case dei consumatori, riducendo la spazzatura a un dilemma di gestione postuma più che di origine produttiva. Una narrazione strategica della problematica utile a mantenere intatto il sistema economico che ne è all’origine — che si accompagna a infrastrutture le quali, se ben funzionanti, nascondono la spazzatura dallo sguardo dei centri per allontanarla verso i margini.

Narrazioni performative

Le immagini di fiumi avvelenati o discariche immense, utilizzate da certi discorsi pseudo-ambientalisti per spronarci all’azione, finiscono spesso per rinforzare tale logica dualistica. Così, dopo un primo momento, l’indignazione si traduce in impotente smarrimento e angosciosa paralisi. Se l’impatto negativo dell’attività umana appare così ineluttabile, perché provare a opporvisi? Tanto vale rassegnarsi e continuare a consumare. Come osserva Gay Hawkins², queste narrazioni sono performative: modellano gli immaginari collettivi e naturalizzano gli schemi che regolano il nostro rapporto con la materia, limitando la nostra capacità di immaginare nuovi modi di rapportarci al problema. Se tali prospettive semplificano

la complessità del rifiuto e lo colpevolizzano per la contaminazione tra *cultura* e *natura*, quale tipo di cambiamento politico propongono? Quali strategie etico-politiche delineano per salvare l’umanità e il mondo naturale?

La fine del mondo e la scoperta di molti mondi

La crisi ecologica, la diffusione di agenti inquinanti, il riscaldamento climatico non sono semplicemente problemi da risolvere: sono espressioni di un mondo che non è più trattabile come *subordinato* e *distinto* dall’umano. Questa consapevolezza mette in crisi lo stesso concetto di *mondo*, inteso nella tradizione occidentale come un’unità coerente, un sistema chiuso, familiare e armonico di fenomeni, il fondale stabile su cui va in scena la vita³. La spazzatura — l’ibrido inquietante che dissolve i margini tra materia e cultura — rende evidente come sono tutte le cose su questa Terra: porose, causali, interdipendenti. Siamo invischianti all’interno di una rete di rapporti in cui ogni entità si dà innanzitutto come molteplicità. Così, nel contatto con lo scarto, sperimentiamo sulla nostra pelle che questo confine, come tutti gli altri confini, è qualcosa di puramente immaginario, una costruzione ideologica che prova a dare forma alla realtà. La *natura* non è l’ideale astratto di un equilibrio perduto, ma un’entità vibrante, segnata da disordine e conflitto, dall’ibridazione tra organico, inorganico e tecnologico, tra vita, non-vita e decadimento. È la trama stessa del reale. In questo scenario, il ruolo dell’umano si configura come una delle tante forze che modellano la vita sul pianeta, in una relazione di scambio e influenza reciproca con ciò che lo circonda: la *fine del mondo* coincide, così, con la scoperta di una *molteplicità* di mondi. La classica domanda «cosa bisogna *fare* per iniziare davvero a essere ecologici?» è come un pozzo gravitazionale in cui il pensiero ecologico rischia di restare intrappolato — scrive Morton⁴. Non abbiamo bisogno di fare cose straordinarie per *diventare* ecologici, lo siamo già: siamo esseri simbiotici, intrecciati con altri esseri simbiotici. Parafrasando Tsing — siamo circondati da molteplici modi di fare mondo, dobbiamo solo riorientare la nostra attenzione: *ragionare con la spazzatura* non ci salverà, ma potrebbe aprire la nostra immaginazione⁵. Come cambierebbe il *nostro mondo* se permettessimo a sempre più cose di esercitare un potere su di noi?

E come cambieremmo *noi*, se ci riconoscessimo oggetti intrecciati nella complessità — attivi, passivi, in relazione — in un mondo quasi interamente composto *non da noi*?

Spazzatura ecologica

La spazzatura — melmosa, vibrante, colorata, persistente, tossica — apre squarci nel tempo e nello spazio e ci fa colare addosso un sacco di inconsapevolezze. Ragionare sugli scarti in termini ecologici, significa, prima di tutto, accettare che essi si costituiscono come una componente essenziale del nostro vivere, e del vivere sulla Terra: un futuro ecologico non è un futuro senza spazzatura. Non è possibile pretendere un mondo in cui

non siano prodotti scarti — ma è possibile cambiare il tipo di scarti che produciamo, la scala e i modi in cui lo facciamo, i significati che vi attribuiamo. La protagonista di questa storia non è né buona né malvagia: è il prodotto di specifiche relazioni con il mondo. Nascondere la spazzatura in piena vista e, al bisogno, incolparla dell’inquinamento ambientale significa occultare la nostra agency dentro questa rete, significa negare la possibilità di stabilire una relazione *generativa* con essa. Come ci insegnano i *discard studies*⁶, sono le modalità di produzione e gestione dello scarto a dirci qualcosa del mondo che li ha prodotti. Un’infinità di modi di produrre scarti, determina un’infinità di modi diversi di fare mondi, e viceversa.

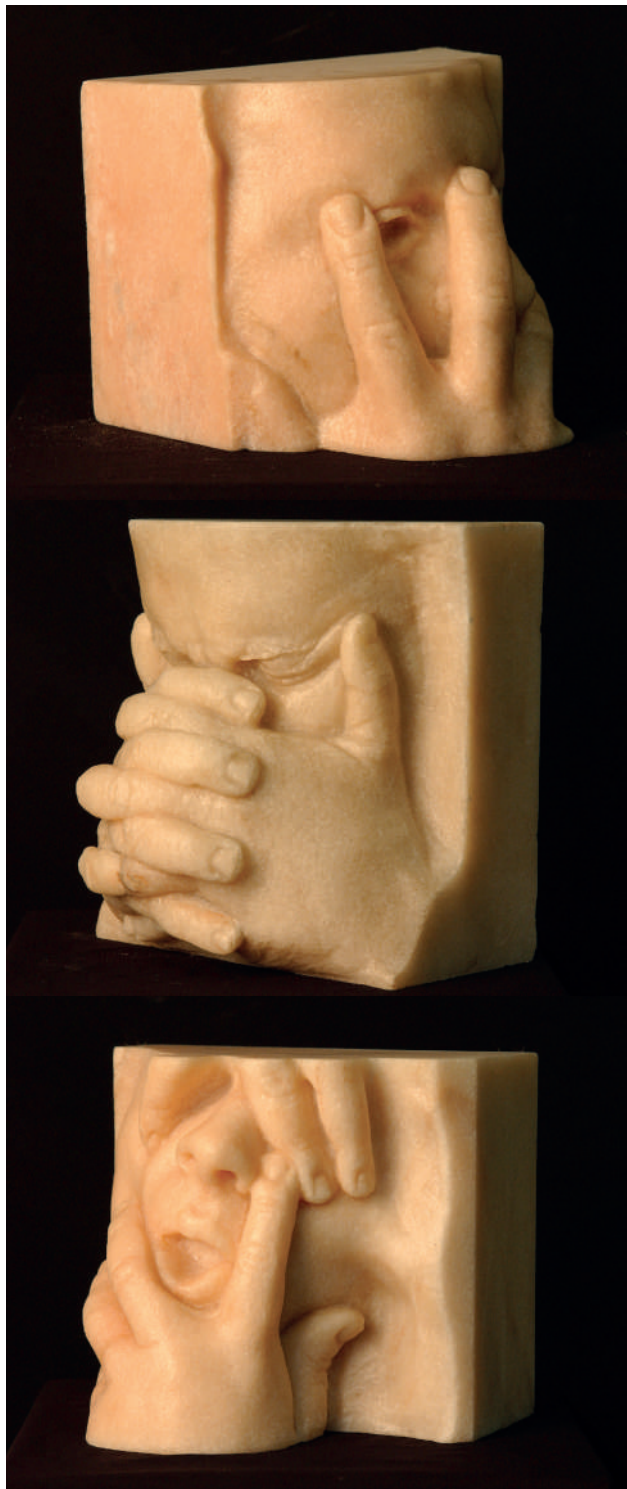
L’articolo sintetizza alcuni concetti chiave della tesi di laurea magistrale in Nuove Tecnologie dell’arte *Materia abietta. Spazzatura ed estetiche alla fine del Mondo*, relatore Andrea Giomi, Accademia Albertina di Belle Arti, Torino, 2025.

Note

1. Cfr. G. Hawkins, *The Ethics of Waste. How We Relate to Rubbish*, University of New South Wales Press, Sidney 2006.
2. *Ibidem*.
3. Cfr. T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018.
4. Cfr. Id., *All Art is Ecological*, Penguin Books, UK 2021.
5. «*It is time to pay attention to mushroom picking. Not that this will save us—but it might open our imaginations*». Cfr. L. Tsing Anna, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015. Nel testo — tra etnografia, antropologia ed ecologia — Tsing segue le tracce del matsutake, uno dei funghi commestibili più pregiati in Asia, il cui commercio coinvolge l’economia informale di comunità di raccoglitori nomadi in diverse aree dell’emisfero boreale. Si racconta che, dopo la caduta della bomba atomica, la prima forma di vita a riaffiorare a Hiroshima sia stato proprio un matsutake: un fungo raro e prezioso, che accompagna l’autrice nella riflessione sulle possibilità del vivere tra le macerie del capitalismo.
6. I discard studies sono un campo di ricerca interdisciplinare delle scienze sociali e umanistiche che studia lo scarto come fenomeno materiale, sociale e politico. I discard studies considerano che sistemi sociali, politici ed economici mantengono il potere scartando determinate persone, luoghi e cose. Per questo, piuttosto che concentrarsi sui rifiuti materiali come oggetto primario di studio, esplorano le maniere in cui risorse, pratiche, aree geografiche e persone vengono valutate o svalutate, divenendo dominanti o sacrificabili. Cfr. M. Liboiron, J. Lepawsky, *Discard Studies. Wasting, Systems and Power*, MIT Press, Cambridge 2022.

Condizione di stallo

di Gabriele Garbolino



Gabriele Garbolino, *Capitelli*, marmo rosa del Portogallo, Collezione Daniela Balzaretti, 2012



Gabriele Garbolino, *Gasoline*, ceramica, 2010



Gabriele Garbolino, *Stallo*, terracotta, 2013



Scenografia territoriale e rural set

di Elisabetta Ajani

con il contributo visionario di Giacomo Stendardo

In this period of economic hardship in film production, young directors are reclaiming the rural properties abandoned by their grandparents. Farms, ruined houses, and decaying buildings are being used as ready-made rural sets. This approach is both cost-effective and creative. Already in the 1990s, directors and set designers began venturing into old abandoned factories to use them as film sets. Today, many of these factories have been renovated. The atmosphere and the lingering sense of abandonment provided unique, scenographically inspiring settings. The use of abandoned industrial spaces has led to remarkable examples — one of the most notable being *Full Metal Jacket* by Kubrick. The set design for *Full Metal Jacket* used locations in the United Kingdom to recreate the battlefields of Vietnam. But now, the new art of the rural set has emerged out of low-budget necessity, giving rise to a new approach to set design. As abandoned factories have gradually been restored, cinema has shifted to rural settings — in southern Italy as well as in the countryside of Piedmont.

From southern farmhouses — such as in the short film by Giacomo Stendardo — we see an abandoned house full of scenographic details left behind by time: damaged but elegant floors, and a naturally scenic rural environment. Nothing is artificial anymore, but rather a kind of pre-existing neo-realist set built into the landscape.



Elisabetta Ajani, parametrizzazione tra location e scenografia per il cinema rural set, location vuota e arredata, 2025

La scenografia territoriale (o urbana) è l'applicazione dei principi della scenografia allo spazio urbano e territoriale, estendendo l'idea di spazio — ambiente ad includere l'atmosfera, gli elementi ambientali (luce, suono, tempo atmosferico) e la percezione sensoriale delle persone. Si tratta di un approccio che utilizza la scenografia come pratica critica e artistica per ripensare lo spazio della scenografia partecipata, coinvolgendo gli spettatori in un atto di co-creazione e immaginando nuovi modi di concepire e vivere l'ambiente.

Il set si insedia nel territorio e gli abitanti collabo-

rano all'evento della produzione del film, tramite la loro presenza attiva: partecipazione al set, contributi di prestito di elementi di arredo delle loro abitazioni e location pubbliche.

In tempi di difficoltà economica per la produzione di film, i giovani registi recuperano il territorio dei loro nonni, gli ambienti abbandonati di masserie, cascine, ruderi inattivi, per creare un *rural set* che caratterizza l'ambiente del loro progetto. Questo ha un doppio effetto, produrre in low budget e reinventare attraverso il recupero di spazi abban-



Giacomo Stendardo, scenografia territoriale per il cortometraggio *Oedipus Circle*, La stanza del trono, Presicce (LE), 2025

donati un nuovo assetto della scenografia tra rural set e ready made dell'ambiente: la location fortemente caratterizzata dal territorio e dal suo popolo assume il ruolo di scenografia. Già a partire dagli anni '90 registi e scenografi si avventurano in vecchie fabbriche abbandonate, per utilizzarle come set.

Le atmosfere e il respiro del tempo dell'abbandono fornivano ambientazioni di particolare di ispirazione scenografica.

Lo spazio di ambienti industriali abbandonati ha esempi pregevoli: uno per tutti: *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick (1987). Concentrando tutte le riprese in un raggio di 30 miglia, Kubrick riuscì a mantenere un controllo preciso sulla produzione, creando un ambiente realistico e dettagliato, soprattutto per le sequenze urbane devastate dal conflitto. La scenografia di *Full Metal Jacket* ha sfruttato luoghi nel Regno Unito per creare il campo di addestramento di Parris Island e i campi di battaglia del Vietnam, tra cui una ex fabbrica di gas a Beckton, trasformata in paesaggio urbano distrutto, e la zona delle North Norfolk Broads per altre scene. L'area delle città distrutte di Da Nang, Fubai e Hue, così come la giungla e le rovine, è stata ricreata utilizzando i siti di Beckton Gasworks e la zona dell'Isle of Dogs a Lon-

dra, così realizzando un effetto di efficienza del realismo tipico della scenografia territoriale.

Ma ora la nuova arte del *rural set* nasce per motivi di low budget, nella difficoltà si è così imposta una nuova modalità di set: le fabbriche abbandonate sono man mano state ristrutturate e il cinema si sposta su set rurali, al Sud Italia, come nelle campagne del Piemonte, in ambienti naturalmente scenografati. Dalle masserie del Meridione - di cui citiamo l'esempio del cortometraggio di Giacomo Stendardo: una casa abbandonata, ricca di dettagli scenografici depositati dal tempo, pavimenti distrutti ma pregiati - all'ambiente rurale naturalmente spettacolare nelle campagne del Piemonte. Lo scenografo si trova a vivere il territorio di campagna utilizzando macchine agricole come elementi d'arredo espressivo del set: trattori, peschiere, strumenti del lavoro artigiano, nulla è più posticcio, ma una sorta di scenografia neo-realista pre-esistente sul territorio.

Le storie dei personaggi trasudano dagli ambienti di un set territoriale che incrocia la narrazione con le zolle di terra. A volte questi registi nascono dal mondo del documentario: esercizio di stile di cinema partecipato, per poi deviare su vere e proprie fiction. Ne nasce un dialogo tra territorio, spazio e luoghi dei diversi popoli: lo spettatore non è un semplice osservatore, ma partecipante attivo nella formazione delle atmosfere scenografiche.

Risignificare gli oggetti attraverso il cinema

di Matilde Martinez

Cinema is imagining *something else*. This is its primary driving force. Through the expressive medium of the Seventh art, things reveal themselves as containers of meaningful universes; even the most familiar objects that populate our domestic horizon signify something beyond themselves, acting as symbols of cultural relations and emblems of an anthropology of living. The material space of a cinematic work can become a pedagogical instrument that prompts a reconsideration of our world and our everyday practices. It is on the screen that our surroundings is transformed into a network of resemblances, resonances, recollections, viewpoints and contrasts, and it is here that we can find impetus toward an alternative vision of the world.

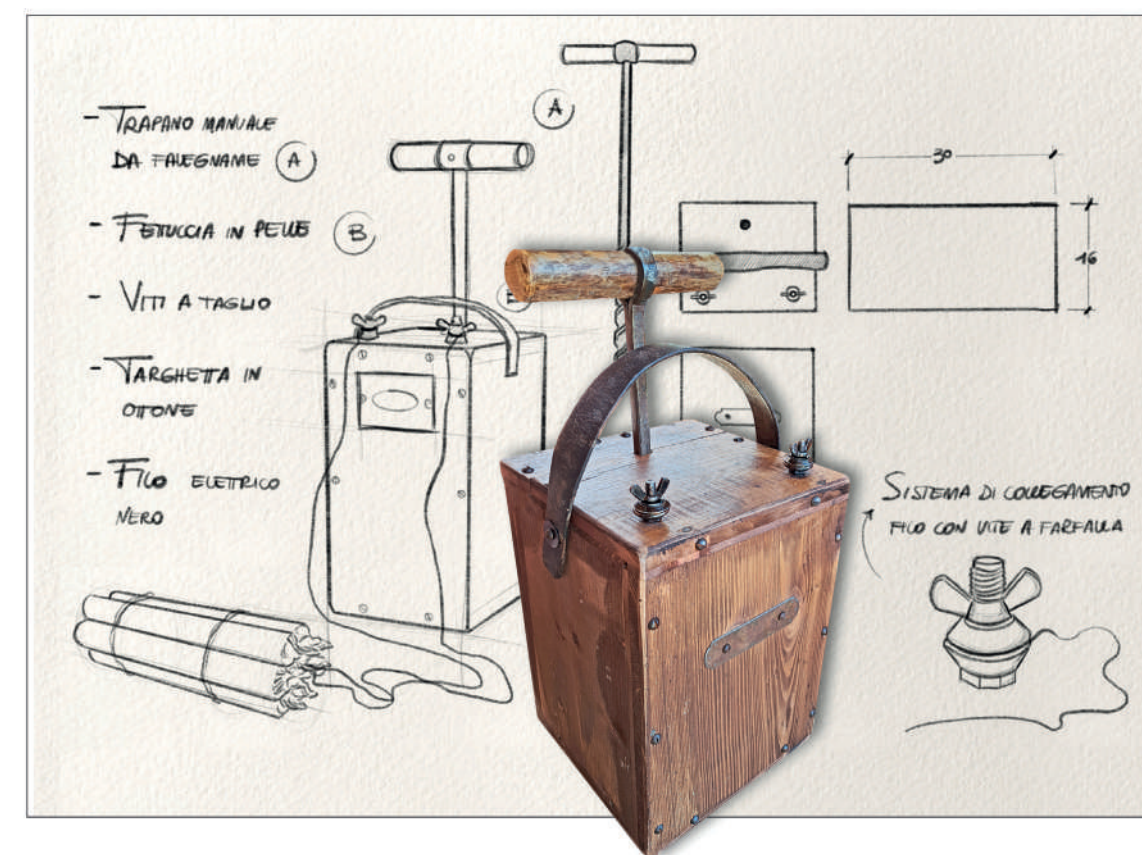
Il cinema è immaginare *altro*. Oltre il sogno, realizza l'irreale, concretizza, senza porsi il limite di ciò che potrebbe o non potrebbe essere. Questa è la sua grande forza motrice. Fare cinema è anche generare cambiamento. In un mondo caratterizzato da un consumismo portato ben oltre i limiti delle necessità e lacerato dal materialismo più sfrenato, l'opera cinematografica offre agli oggetti un significato ulteriore e pregnante. La macchina da presa li rende veicolo di messaggi che trascendono la pura matericità; ha il potere di risignificare e trasformare in simboli anche gli elementi più comuni. Tramite questa forma espressiva, ogni oggetto si rivela oltre la mera funzionalità che lo isola a elemento di contorno, diventando vero e proprio protagonista che, con la sua presenza, assume un valore narrativo fondamentale. Nell'arte della scenografia gli oggetti di scena ricoprono un ruolo determinante, insieme ai personaggi e alle azioni. E in una società ormai sommersa da prodotti diventati sinonimo di consumo fine a se stesso, in cui non si presta più attenzione al dettaglio, in cui gli unici valori sono la quantità e la novità, ecco allora che l'occhio filmico può proporci un'altra prospettiva. Attraverso il mezzo espressivo della settima arte è possibile invertire la dinamica di possesso secondo la quale vediamo le cose che ci circondano: davanti alla cinepresa le persone non si limitano a possedere un oggetto, ma questo le definisce, racconta qualcosa di loro. Nell'accumulo di prodotti che perpetriamo durante la nostra vita, raramente agiamo filtrando la nostra

scelta attraverso questa consapevolezza: li classifichiamo in base alla loro entità materiale e spesso li priviamo di ogni riferimento all'individuo che ne fa uso. Ma nel momento in cui un oggetto deve essere filmato per raccontare una storia, la scelta si fa più consapevole. In quest'ottica, non siamo più di fronte a semplici accessori, ma ad elementi necessari di un racconto che si articola attraverso lo spazio, il tempo e l'interazione con i personaggi, aggiungendo alle immagini una dimensione storica, sociale e culturale che si intreccia al tessuto narrativo del film. Le cose si rivelano nel loro essere contenitori di universi significanti; anche quelle più immediate che popolano il nostro orizzonte domestico rappresentano qualcosa di *altro*, sono simbolo di correlazioni culturali, emblemi di un'antropologia del vivere. L'occhio filmico ha il potere di mostrarle non solo nella loro utilità, ma anche come alfabeto visivo di un sottotesto che racconta di mondi immaginari e di chi li abita. I personaggi di un film costruiscono la loro identità anche attraverso l'interazione con gli elementi materiali che li circondano. Prendendo consapevolezza di questa dinamica, nel nostro quotidiano potremmo riscoprire il valore di ciò che consumiamo e che, in modalità sempre più estemporanee, attraversa la nostra esistenza. Lo spazio materiale di un'opera cinematografica, raccontandoci i dettagli della vita quotidiana,

dei costumi, delle tradizioni e dei comportamenti di un'epoca tra ricostruzione e fantasia, può diventare mezzo pedagogico che ci porta a una riconsiderazione del nostro mondo e delle nostre pratiche quotidiane. Il linguaggio del cinema ci aiuta a comprendere e interpretare più profondamente la realtà, è capace di evocare altre dimensioni e ha il potere di rappresentare idee di difficile espressione in maniera più accessibile; può fornire una chiave di lettura metaforica della condizione umana che lascia spazio all'interpretazione e all'elaborazione personale. È evidente quindi come il suo fascino si collochi ben oltre la mera attrattiva visuale e verbale: la molteplicità di possibili letture e la stratificazione di significati rendono infatti la fruizione di un film un'avventura che ci può segnare profondamente.

Con mezzi ogni volta diversi, il fine è sempre lo stesso: evocare un'idea, un concetto che esiste già nella memoria e che il significante non fa altro che richiamare.

La trama può svolgersi in qualsiasi epoca e a qualsiasi latitudine, ma sempre mette in atto un modo di "fare storia" assolutamente originale, in cui gli oggetti possono rivivere. Se diventati obsoleti perché superati dalla tecnica odierna, e quindi considerati inutili nel mondo reale, in quello filmico ritrovano un loro scopo: raccontare tramite l'azione. La finzione scenica infatti li mostra in azione, siano essi i più modesti, di uso quotidiano, o i più bizzarri, arrivando a quelli che, mai esistiti, trovano qui la loro ideazione e realizzazione. È proprio in questa dinamica che avviene la magia. Le storie umane e quelle delle cose si informano a vicenda, in quanto i contesti storici modellano le une e le altre.



Matilde Martinez in collaborazione con Sofia Bonin, *Detonatore*, ricostruzione a stantuffo con candelotti di dinamite, progettata come *prop* di scena per una sequenza della serie TV *Fuochi d'artificio* in cui i partigiani sabotano un ponte per bloccare il passaggio dei mezzi tedeschi, 2025

Nello scambio di significati, nella stretta relazione della storia umana con gli oggetti, il cinema trova una chiave narrativa che permette di spaziare ben oltre il sensibile. Le cose, infatti, non solo accumulano storie, ma hanno anche la capacità di cambiare significato in base alle persone con cui entrano in relazione, e cambiarle a loro volta. Sono strumento di autodefinizione e si intrecciano con le esperienze personali di ciascuno di noi. Anche un elemento apparentemente insignificante può essere il motore di una storia, anche la storia più comune può essere motore di cambiamento. Il cinema mostra questi paesaggi con sguardo nuovo e insolito. Ci permette di risemantizzare il conosciuto. Ci aiuta ad andare oltre il confine del puro scopo d'uso, dell'esclusivo valore di *merce* che siamo abituati ad attribuire agli oggetti, trasportandoci verso una più profonda sensibilità concettuale. Gli oggetti di scena fanno parte di un universo narrativo in cui si fondono ricerca storica, antropologica e simbolica. Sul grande schermo essi rendono sensibile un preciso contesto storico, una classe sociale, un contesto culturale, una posizione nel mondo, un'idea. Possono favorire rievocazioni e riconsiderazioni del passato, e in

tal modo divenire strumenti di un cambiamento che non necessariamente significa crescita, ma che piuttosto può trovare nella decrescita un'alternativa più sostenibile. Possono essere immaginari, mappe di un futuro alternativo, spunti per realtà altre.

È questo il potere generatore che l'arte affida loro. Qualsiasi cosa può diventare simbolo, feticcio, elemento portatore di significati. Lo sguardo filmico è in grado di conferire agli oggetti una forza evocativa unica, rendendo ogni scena un'esperienza immersiva che può agire con grande intensità sullo spettatore. Anche l'oggetto più ordinario può rappresentare un portale verso infiniti mondi e possibilità.

È sullo schermo che la nostra prospettiva su ciò che ci circonda si trasforma in una rete di similitudini, assonanze, rimembranze, prospettive, contrasti, ed è qui che possiamo trovare una spinta verso una visione diversa del mondo. La forza motrice del cinema ci dice che nulla è impossibile: se si può immaginare, può essere realizzato.

Che accadrebbe se ci facessimo contaminare da questo spirito anche fuori dalla sala?

Estratto e rielaborato dalla tesi magistrale in Scenografia per il cinema e la televisione, *The Props Tale – narrare attraverso gli oggetti* di Matilde Martinez, relatrice Elisabetta Ajani, Accademia Albertina di Belle Arti, 2025.

Infrangere il Cemento

di Gianluca Caputo



Gianluca Caputo, *Infrangere il Cemento*, graphic novel, 2025

Infrangere il Cemento è un progetto che trae ispirazione dall'haiku "Gaia scienza / cemento avanza / resilienza", esplorando il tema del conflitto tra l'artificio tecnologico e la forza vitale della natura.

Education for All

Intervista a Satyam Roychowdhury

a cura di **Andrea Rebecca Mancuso**

In this interview, Satyam Roychowdhury, the founder of Techno India Group and Sister Nivedita University, reflects on the transformative power of education, culture, and the arts in today's complex world. Education, he argues, is the most powerful catalyst for social change, fostering critical thinking, empathy, and civic responsibility. Drawing inspiration from Tagore, Gandhi, and Mother Teresa, he emphasizes compassion, nonviolence, and universalism as timeless values for peaceful coexistence. Innovation and technology, when rooted in ethics and inclusivity, can democratize learning and empower future generations. Equally, culture serves as a universal language that bridges communities, with local traditions, such as the vibrancy of Bengali culture, acting as conduits of dialogue and mutual respect. Finally, he highlights the essential role of the arts in times of crisis: as instruments of resistance, beauty, and hope that transcend borders, unite humanity, and sustain our collective consciousness.

In occasione della seconda edizione dell'IPAF, International Performance Art Festival, evento itinerante sulla ricerca e la sperimentazione nelle arti performative (un progetto dell'Accademia Albertina e della Facoltà di Belle Arti di Cetinje, FLU del Montenegro), incontriamo Satyam Roychowdhury, ospite dell'Accademia Albertina, fondatore della Techno India Group e dell'Università Sister Nivedita di Calcutta. Lei ha creato un grande gruppo educativo in India con il motto "Education for All". Secondo lei, come può l'educazione aiutare le persone a diventare più attive, solidali e consapevoli in un mondo così complesso?

SR – L'istruzione è il catalizzatore più potente per trasformare sia gli individui che le società.



Live performance dell'IPAF – International Performance Art Festival, Mao Torino, fotografia di Alessandro Orlando, 2025

Quando abbiamo fondato il Techno India Group, il nostro obiettivo era democratizzare l'accesso a un'istruzione di qualità, assicurandoci che nessun talento venisse lasciato indietro a causa di barriere sociali o economiche. In un mondo in rapido cambiamento, l'istruzione deve andare oltre i libri di testo; deve stimolare il pensiero critico, coltivare l'empatia e instillare un profondo senso di responsabilità. Dotando gli studenti di conoscenze e valori, li prepariamo a diventare cittadini responsabili, solidali gli uni con gli altri e pronti ad affrontare ogni complessità e sfida.

Ha scritto libri su grandi figure come Tagore, Gandhi e Madre Teresa.

Cosa possiamo imparare da loro oggi per costruire un mondo più umano, pacifico e rispettoso dei diritti di tutte e di tutti?

SR – Le vite e gli insegnamenti di Tagore, Gandhi e Madre Teresa offrono indicazioni senza tempo per costruire un mondo fondato sulla compassione e sulla giustizia. L'universalismo di Tagore ci invita a celebrare la diversità e a cercare l'armonia oltre i confini. Il cammino di non violenza e coraggio morale tracciato da Mahatma Gandhi ci insegna il potere invincibile della verità e dell'autodisciplina. La dedizione di una vita di Madre Teresa verso gli emarginati ci ri-

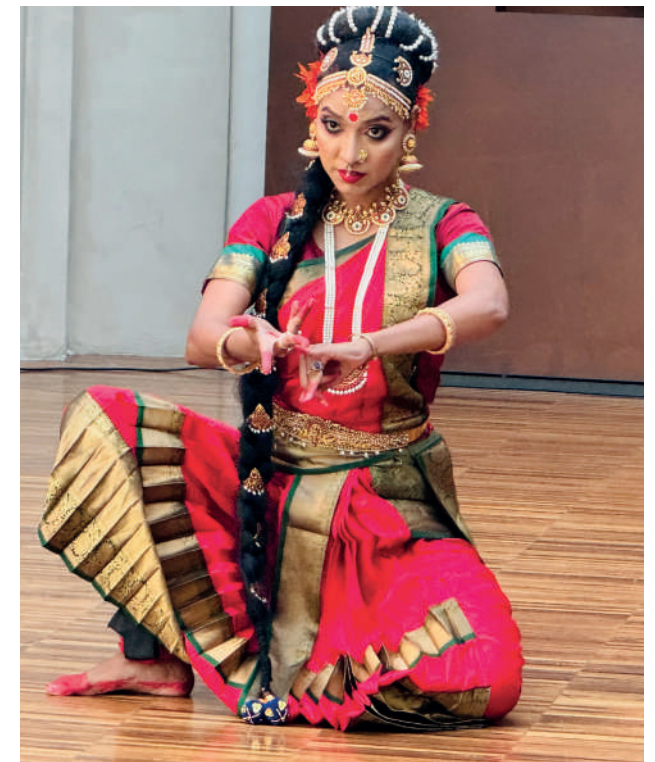
corda che l'amore è lo strumento più potente per guarire il mondo. La loro saggezza collettiva ci esorta a difendere i diritti umani, a promuovere il dialogo e ad agire con empatia: questi sono i valori fondamentali per una pacifica convivenza nel mondo.

Come imprenditore nel campo dell'educazione e della cultura, come riesce a unire innovazione, tecnologia e valori etici nel suo lavoro quotidiano?

SR – L'innovazione e la tecnologia sono indispensabili nell'educazione moderna, ma il loro vero impatto dipende dall'essere radicati nei valori etici e in uno scopo umano. Al Techno India Group e alla Sister Nivedita University integriamo le tecnologie più avanzate – aule digitali, laboratori di ricerca, collaborazioni internazionali – assicurandoci che ogni nostra azione sia guidata da integrità, inclusività e responsabilità sociale. L'impegno della nostra fondazione verso gli studenti svantaggiati e la nostra attenzione alla sostenibilità incarnano questo equilibrio fondamentale. Coltivando una cultura dell'innovazione con uno scopo umano, permettiamo agli studenti non solo di costruire carriere di successo, ma anche di condurre vite significative e socialmente consapevoli.

Lei è tra i principali promotori della cultura bengalese nel mondo, tra installazioni pubbliche, festival e recital. Come possono le culture locali diventare ponti per unire persone di paesi e tradizioni diverse?

SR – La cultura, con la sua ricchezza intrinseca, è un linguaggio universale. Attraverso festival, installazioni artistiche e recital internazionali, abbiamo cercato di mostrare la vivacità della cultura bengalese, creando innumerevoli spazi in cui artisti e pubblico di diverse origini possano incontrarsi. Quando le culture locali vengono celebrate e condivise, diventano ponti potenti, capaci di coltivare rispetto reciproco, sfidare gli stereotipi e costruire connessioni significative tra i popoli. Il nostro impegno costante nei forum internazionali, e negli incontri sulla diaspora indiana, dimostra che la cultura ha un'immensa capacità di unire le persone da



Live performance dell'IPAF – International Performance Art Festival, Mao Torino, fotografia di Alessandro Orlando, 2025

ogni parte del mondo, in quest'epoca globalmente connessa. Personalmente, mi sono sempre dedicato con passione a riaffermare l'arte e la cultura bengalese nel panorama globale.

Lei è un promotore attivo di iniziative artistiche e culturali, oltre che autore e poeta. Qual è, secondo lei, il ruolo delle arti visive, performative, letterarie, nella costruzione di una coscienza collettiva capace di generare resistenza, bellezza e speranza in tempi di crisi?

SR – Le arti, che siano visive, performative o letterarie, sono l'anima della civiltà umana. In tempi di crisi, esse si trasformano in potenti forze di resistenza, portatrici di bellezza e scintille di speranza. Come autore e poeta, ho potuto vedere come l'espressione artistica possa unire le comunità, amplificare le voci degli emarginati e accendere grandi movimenti di cambiamento. L'arte possiede il potere unico di superare i confini, risvegliare l'empatia nelle persone e riaffermare la nostra umanità condivisa. In un mondo segnato da incertezze e sconvolgimenti continui, sostenere le arti non è solo una responsabilità culturale, ma un profondo dovere sociale.

Quando ciò che va ripensato è il paradigma. Su Jakarta Biennale 2024

di Paola Pietronave e Berto Tukan

In 2022, the Indonesian collective *ruangrupa* introduced *lumbung* to Europe through Documenta Fifteen, redefining curatorial paradigms toward collective and horizontal practices. Rooted in an agrarian model of shared surplus, *lumbung* became a method for co-making and solidarity among 1,500 artists and collectives. Jakarta Biennale 2024 adapts this approach through Majelis Jakarta, a self-organized assembly based on *lumbung* and *gotong royong* (mutual cooperation). After years of institutional instability, it reemerged as a “collective of collectives”, fostering decentralized governance and shared authorship. The Biennale thus rethinks cultural organization as a living ecosystem, where process and collaboration replace hierarchy, inviting us to ask anew how we want to live together.



TrotoArt, *Prakarsa Rupa Jakarta*, acrilico su tela, fotografia di Jakarta Biennale Archive, 2024

Nel 2022 il termine “Lumbung” è entrato nel vocabolario dell’arte in Europa, segnando un momento cruciale nel discorso artistico e curatoriale contemporaneo. Il 2022 è stato infatti l’anno in cui *ruangrupa*, un collettivo di artisti nato nel 2000 a Jakarta, è stato nominato Direttore Artistico della quindicesima edizione

della mostra d’arte quinquennale tedesca. Documenta si è posizionata sin dalla sua prima edizione del 1955 come una mostra non incentrata esclusivamente sul mercato dell’arte, ma bensì dedicata alla ricerca e alle pratiche artistiche socialmente impegnate. Per la prima volta nel 2022, la Dire-



Puji Lestari/Gunungkidul, Yogyakarta x Alyakha Art Center/Sentani, Papua, *Tom dan Regi*, legno lingua, fossile di ironwood, corteccia e pittura acrilica, fotografia di Jakarta Biennale Archive, 2024

zione Artistica è stata affidata a un collettivo di artisti, e per la prima volta ha visto la partecipazione di artisti indonesiani. *ruangrupa* ha presentato a Kassel il proprio metodo, chiamato “lumbung”. Affonda le sue radici nella tradizionale pratica agraria indonesiana di conservare il surplus di riso raccolto in un granaio comune, al fine di ridistribuirlo tra le famiglie in base alle necessità, attraverso un processo decisionale comunitario. Questa metafora agraria è stata applicata dal collettivo al campo dell’arte e della cultura contemporanea, diventando il metodo per la co-creazione processuale di un’infrastruttura rizomatica e orizzontale, strutturata in nodi interconnessi tra loro. Questa “struttura di strutture” ha raccolto più di 1.500 artisti e collettivi durante i 100 giorni della mostra. Riunendosi attraverso i “Majelis” (assemblee) per collaborare e organizzarsi insieme, le artisti partecipanti, il team artistico e curatoriale, si sono concentrati in particolare sulla creazione di una rete di solidarietà “Sud-Sud”, “ancorandola”¹ “all’ecosistema locale”² di Kassel e aprendo al contempo connessioni con

vari artisti e collettivi europei. Charles Esche ha definito *documenta fifteen* “la prima mostra del XXI secolo”³, ma nel contesto italiano l’impatto e la rilevanza di questa mostra hanno iniziato solo recentemente a essere compresi e riconosciuti. La Biennale di Jakarta del 2024 (Jakarta Biennale 2024) è un caso interessante per comprendere come questa metodologia possa ispirare anche artisti, curatori e operatori culturali attivi nel contesto italiano, offrendo un esempio pratico di organizzazione, gestione e pratica curatoriale comunitaria. Avviata nel 1974 da un gruppo di artisti attraverso il Dewan Kesenian Jakarta (Consiglio delle Arti di Jakarta), Jakarta Biennale ha avuto un percorso travagliato a causa del sostegno economico instabile da parte delle istituzioni e delle difficoltà nel ricevere un adeguato riconoscimento. Annullata in diverse occasioni, nel 2024 ha finalmente assunto una forma organizzativa più indipendente e flessibile⁴. Le discussioni intorno al suo cinquantesimo anniversario hanno favorito il ritorno allo spirito iniziale della mostra, concepita come spazio per artisti, e portando alla costituzione del “Majelis Jakarta”. Il concetto di “majelis” è strettamente legato al concetto di “lumbung”⁵.

Come affermato in *In The Process of Becoming: Reflections from The Innards of Jakarta Biennale 2024*⁶:

“Il significato o l’essenza di un majelis (assemblea) non è chi è presente, ma la dinamica della conversazione e del processo decisionale collettivo. Ciò significa che dobbiamo considerare il ‘majelis’ *prima di tutto* come un verbo e non come un sostantivo. Quindi, ciò che conta *in secondo luogo* è la dinamica della conversazione e la dinamica del processo decisionale congiunto, non quali entità partecipano o sono membri dell’assemblea, come se fosse un sostantivo. Naturalmente, ancora una volta, il *processo* e chi ne fa parte non possono essere separati. Ciò che intendo dire è che l’attenzione deve essere posta al primo posto nel processo. Il mio sospetto è che, considerando il ‘majelis’ come un verbo, lo stiamo lentamente affinando come ‘metodo’; considerandolo come un sostantivo, lo stiamo lentamente riducendo a una merce”. Majelis Jakarta è stato formato da collettivi artistici con diversi background ma uniti

dalla volontà di sperimentare il metodo lumbung e forme di partecipazione equa, ispirate dalla pratica del *gotong royong*⁷. La “struttura di strutture” generata dal metodo lumbung e dal majelis come forma assembleare, è aperta a molteplici letture e interpretazioni. Come affermato in *In The Process of Becoming: Reflections from The Innards of Jakarta Biennale 2024*⁸:

Si potrebbe sostenere che sia il primo passo in un processo di collaborazione tra questi collettivi che fanno parte del Majelis Jakarta. Questo processo è descritto da Ibrahim Soetomo come “...la formazione di un supercollettivo, un grande collettivo che contiene collettivi, all’interno del quale ci sono anche collettivi che contengono collettivi, ad esempio Gudskul Ekosistem. Collettivo, che contiene collettivo, che contiene collettivo”⁹. Preferisco chiamare questo fenomeno meta-collettivo¹⁰. I meta-collettivi, come affermano Martin Suryajaya *et al.*, esistono a causa della “...

necessità di consolidare la diversità degli spazi alternativi in una piattaforma di collaborazione”¹¹. Inoltre, Suryajaya *et al.* sottolineano che il processo di diventare un meta-collettivo è una necessità per il percorso dell’ecosistema artistico che chiamiamo “collettivo”. È la conseguenza di un modello di collaborazione, un modello di cooperazione reciproca, al fine di raggiungere un obiettivo ‘comune’¹². Jakarta Biennale rappresenta l’esempio

pratico di una biennale che, attraverso un processo di risignificazione e riorganizzazione collettiva, è riuscita a riposizionarsi nel discorso artistico contemporaneo come spazio di possibilità e collaborazione. È il paradigma che deve essere ripensato. Soltanto dopo l’apertura di nuovi *playground* per pratiche di condivisione, le forme di “lumbung”, di co-making e co-creazione potranno iniziare a germogliare nuove parole in grado di rispondere alla domanda: “Come vogliamo vivere insieme?”.



L’atmosfera degli incontri preparatori del Majelis Jakarta, fotografia di Jakarta Biennale Archive, 2024

Note

1. Per un breve approfondimento su questo e altri Lumbung Values: <https://documenta-fifteen.de/en/glossary/>.
2. Come riportato nella sezione Glossary del sito web di *documenta fifteen*: «Ekosistem è il termine indonesiano che indica l’ecosistema, sviluppato in riferimento al concetto ecologico di ecosistema, ma non sinonimo di esso. “Ekosistem” o “ecosistema” descrive strutture di rete collaborative attraverso le quali vengono condivisi e collegati conoscenze, risorse, idee e programmi».
3. C. Esche, *The First Exhibition of the Twenty-First Century—Lumbung 1 (Documenta Fifteen), What Happened, and What It Might Mean Two Years On*, in «Australian and New Zealand Journal of Art» 24, no. 1, 2024.
4. B. Tukan, *In the Process of Becoming: Reflections from The Innards of Jakarta Biennale 2024*, in *Curatography. The Study of Curatorial Culture*, ISSUE 8 ISSUE 14 Curating and Re-public / Re-commons, 2025.
5. E. Kent, *Contemporary Jakarta: A Tale of Two Art Events*, in «Art and Australia», 59, No. 2, 2025.
6. B. Tukan, *In the Process of Becoming...*, Op. cit.
7. «Il termine “gotong royong”, familiare agli indonesiani, è usato in giavanese per tradurre “gotong” (sollevare) e “royong” (insieme). Ciò significa sollevare qualcosa insieme, lavorare insieme e prendere o concordare collettivamente una decisione.» S. Naema Sipa, *Gotong Royong*, https://esi.kemdikbud.go.id/wiki/Gotong_Royong, (08/01/2025).
8. B. Tukan, *In the Process of Becoming...*, Op. cit.
9. I. Soetomo, *Jakarta Biennale 2024: Pemaknaan Seni dan Kolektif yang Memancing Tanda Tanya*, 2025, whiteboardjournal.com.
10. B. Tukan, *In the Same Soil-Water, Different Seasons: The Emergence of Art Collectives in the Discussion of FIXER 2021, in Spelling FIXER 2021: Readings of Indonesian Art Collectives in the Last Ten Years*, ed. Bagus Purwoadi, Yayasan Gudskul Studi Kolektif, Jakarta 2021.
11. M. Suryajaya, N. Ina Raseuki, A. Zahrawan, *Kolektif dan Menjadi Kolektif: Evolusi Wacana Kolektif Seni Rupa di Jakarta*, in «Jurnal Masyarakat dan Budaya», Volume 25, No. 1, 2023.
12. B. Tukan, *In the Process of Becoming...*, Op. cit.

Abitare la complessità

Educazione, arte, tecnologie e gioco come connessioni tra mondi

di Silvia Carbotti

Educational technologies can serve as tools for cultural mediation and knowledge building. Inspired by the ideas of Seymour Papert and Edgar Morin, educators reimagine the classroom as a “workshop of lived complexity,” where learning moves beyond the transmission of information to become a creative and communal experience. Digital tools and interactive objects connect imagination with responsibility, play with technique, and shape knowledge both inside and outside the mind. Papert reinterprets Piaget’s constructivism as constructionism, while Morin advances a pedagogy of complexity; together, they outline an educational horizon that equips citizens to navigate uncertainty and foster collective intelligence. Artistic and educational practices create networks that link bodies, cultures, and languages, nurturing digital and creative citizenship. In this perspective, Saving the World, means caring for it through shared learning processes and everyday acts of responsibility.

Immagina un’aula. Non quella che conosci da sempre, con file di banchi in ordine geometrico e la lavagna come confine. Questa è un’altra stanza. I tavoli sono stati spinti verso i lati, al centro restano computer portatili, fili colorati che serpeggiano sul pavimento, frutta collegata a sensori, resti di oggetti che sembrano recuperati da un altro tempo e che ora, contro ogni previsione, tornano a vivere. Un bambino sfiora una fragola e nell’aria si alza un suono, come se il frutto avesse conservato un piccolo segreto musicale dentro di sé. Più in là altri ragazzi muovono delle sagome nello spazio, che prendono vita anche sullo schermo come creature convocate da un incantesimo digitale. Ridono, sbagliano, riprovano. A chi guarda dall’esterno potrebbe sembrare un gioco, e lo è. Ma è anche qualcos’altro: un laboratorio di possibilità. Qui l’educazione smette di essere una sequenza di nozioni e diventa un esperimento collettivo in cui la tecnologia non è mai il fine, ma uno strumento di mediazione culturale (Buckingham, 2003, p.3), tra idee e gesti, tra immaginazione e materia, tra la solitudine del singolo e la comunità che prende forma attorno a lui. Seymour Papert lo aveva intuito. “I computer – scriveva – possono (non lo sono in assoluto) diventare oggetti con cui pensare.” (Papert, 1984, p.21). Da scatole fredde, possono essere usati per dare forma alle idee,

per inventare mondi, per raccontarsi. Ogni bambino che costruisce qualcosa non sta soltanto imparando, per esempio, a programmare; sta piuttosto, trasformando il pensiero in materia, sta intrecciando immaginazione e responsabilità, tecnica e gioco. Già Edgar Morin ci aveva ricordato che il compito dell’educazione è insegnare la complessità: “la missione dell’educare e dell’insegnamento è trasmettere non del puro sapere, ma una cultura che permetta di comprendere la nostra condizione e di aiutarci a vivere” (Morin, 2000, p.3).

La nozione, dunque, non è la chiave di volta secondo Morin, “l’educazione può aiutare a diventare migliori e, se non più felici, ci insegna ad accettare la parte prosaica e a vivere la parte poetica delle nostre vite”.

Dobbiamo insegnare a comprendere l’altro e la condizione umana, dobbiamo rendere le donne e gli uomini di domani degli esperti nel fronteggiare l’incertezza. E non a caso Morin si esprime anche sulle innovazioni tecnologiche che portano con sé nuove connessioni e fragilità, nuove trame di rapporti che cambiano il modo di vivere. La tecnologia non è un oggetto neutro: è parte del tessuto che lega, oggi, natura, società e cultura.



Naima, *The maker girls*, Midjourney + editing, 2025

Papert e Morin sembrano incontrarsi (non sappiamo se sia successo davvero): il primo mostra come costruire con la tecnologia significhi imparare facendo, il secondo sottolinea che imparare davvero significa sapersi orientare nell’incertezza e nelle interdipendenze del mondo. Ciò che accade nel microcosmo dell’aula diventa allora una metafora del macrocosmo: imparare a costruire e a connettere non serve solo a risolvere problemi circoscritti, ma prepara i futuri cittadini ad affrontare le sfide planetarie. Insieme, indicano una via: le aule e

i laboratori possono diventare “officine di complessità vissuta”, spazi in cui bambini e ragazzi scoprono che ogni gesto tecnico è anche un gesto sociale, estetico, etico. Papert e Morin, in modi diversi, raccolgono l’eredità di Piaget, ciascuno a modo suo. Papert, che fu suo allievo, trasformò il costruttivismo piagetiano nel costruzionismo: la conoscenza si costruisce non solo nella mente, ma prende forma anche fuori di sé, in oggetti, strumenti e linguaggi che si fanno supporti del pensiero. Morin, dal canto suo, riconobbe più volte a Piaget il merito di aver mostrato come lo sviluppo della conoscenza sia un processo

di costruzione e riorganizzazione continua e in costante dialogo con il mondo. In tempi come quelli che stiamo vivendo, dove i venti di guerra riempiono le tv, le radio, i giornali e non ultimi i social network (tra un fit-check, un balletto, un “rilassante” video ASMR e improbabili trend) la domanda che sorge è semplice, ma al contempo vertiginosa: la costruzione condivisa di saperi e legami può aiutarci a salvare il mondo? Forse sì, se pensiamo a “salvare” non certo come gesto eroico, ma come la paziente tessitura di legami quotidiani: una classe che trasforma materiali poveri in un’opera condivisa, un progetto artistico che attraversa confini, un laboratorio che diventa officina di comunità planetaria. L’educazione diventa allora il luogo in cui allenarsi a restare “connessi”: non (solo) tecnologicamente parlando, ma anche dal vivo con gli altri, con le culture, con l’ambiente (de Kerckhove, 1996, pp.213-234). Le tecnologie, se usate come *fili* e non come *catene*, offrono occasioni per costruire esperienze che uniscono immaginazione e responsabilità. Ma non basta: occorre una scintilla

di attivismo ovvero il coraggio di tradurre ciò che si apprende in azioni concrete al fine di alimentare un’intelligenza collettiva che nasce quando le persone mettono in comune saperi, pratiche ed esperienze. Ecco allora che il tema *Save the World – Connecting Cultures* acquista concretezza: salvare il mondo significa restare connessi, e restare connessi significa prendersi cura del mondo. Non con atti grandiosi, ma attraverso reti di pratiche educative, artistiche e tecnologiche che intrecciano immaginazione e responsabilità. Ogni gesto educativo che unisce corpi, culture e linguaggi è già un seme di futuro: un futuro che non promette perfezione, ma apre spazi di cittadinanza digitale e creativa. *Digitale*, perché richiede la capacità di abitare le tecnologie come strumenti di relazione, collaborazione e partecipazione. *Creativa*, perché chiama a trasformare l’apprendimento in invenzione, a narrare il mondo con linguaggi nuovi e immaginare possibilità inedite.

Appunto critico per un lavoro sul presente iperconnesso

di Gian Alberto Farinella

Digitalization has radically transformed human perception and experience in general, dissolving the boundaries between the real and the virtual and establishing an integrated system dominated by technocapitalist logics. This intertwining has produced a pervasive regime of surveillance, based on uninterrupted communication, which reduces language, the body, and human relationships to data from which profit can be extracted. Concrete reality has been emptied of its qualitative contents, behaviors have become uniform, and dissent has changed its meaning. So much so that art, far from being liberating and libertarian, often takes part in legitimizing the system. In this hyperconnected scenario, life tends to survive itself in a continuous media exposure that rejects death and finitude. The author, following the philosopher Giorgio Agamben, invites us to shift the question from “what to do?” to “how to do?”, proposing a time of the “meanwhile” as a poetic and vital space to reactivate thought, relationship, and freedom beyond the grip of usefulness.

Ebbene sì, la digitalizzazione dell’esperienza è diventata pervasiva. La costante e inarrestabile evoluzione tecnologica ha modificato profondamente la sfera percettiva, le abitudini, i modi di vivere e ogni nostro rapporto con il mondo. Istantaneità, rapidità, ma anche sensazionalismo, negazionismo, spettacolarizzazione, iperconsumo, sono alcune delle caratteristiche di una realtà che si è ormai impastata con la virtualità digitale, generando un unico sistema integrato che tiene insieme due ordini non più separabili, dove l’uno non è la semplice copia dell’altro, ma insieme costituiscono la struttura dell’esperienza stessa. Non è qui il luogo e il momento di articolare esempi. Tuttavia, il fatto di trovarsi in una stanza, non escludendo di essere potenzialmente connessi con il resto del pianeta, è la prova provata che ciò che chiamiamo *realtà* non è più la stessa da diversi decenni. A ben vedere, essa ci appare segnata dall’immaterialità, frutto di un’attività artificiale, tecnologica, attribuibile al virtuale, opposta solo per consuetudine, per pigrizia categoriale, alla realtà fisica, naturale, ma che nei fatti è già superata. Da una parte siamo affascinati da questa trasformazione, dall’altra sentiamo il bisogno di difendere l’umano dalla tecnica che lo prevarica, di dover, cioè, stabilire dei confini invalicabili

tra ciò che è artificiale e ciò che è naturale. Eppure, condizionati da un sapere scientifico che sostituisce il concreto con l’astratto, il tangibile con il numerico, perdiamo di vista l’esperienza vissuta, il contatto diretto con gli altri e le cose, sprofondando in una vertigine di senso. Un’oscillazione dissociativa, allora, ci afferra davanti al mondo della tecnica: dall’esausta e disperata dichiarazione del «non c’è più niente da fare», all’ottimismo risolutivo di chi ripete il mantra «la scienza e la tecnica sono solo strumenti nelle nostre mani, il futuro dipende dall’uso che ne facciamo». Ma, è proprio il modello di razionalità strumentale, innestato nel sistema capitalistico, che ha portato allo sfruttamento senza freni della natura e degli esseri umani, così bene occultato nei prodotti che consumiamo a cuor leggero, basta che siano accompagnati dalla dicitura «bio» e dalla narrazione della sostenibilità. Poco importa poi che il «principio speranza», esplorato da Ernst Bloch, che salvaguardava la potenza dell’utopia e la libertà dell’ideale, abbia ormai ceduto da decenni il passo a quello molto più operativo di «sorveglianza» del nuovo capitalismo. Quest’ultimo, infatti, attraverso i vari dispositivi informatizzati, non solo controlla e monitorizza le idee, le azioni, i comportamenti e impone stili di vita, ma prosciuga la riserva di possibilità di cambiare rotta, di promuovere reali iniziative politiche per ristabilire giustizia sociale ed equità economica. Isolati

Bibliografia

- D. Buckingham, *Media Education. Literacy, Learning and Contemporary Culture*, Polity Press, Cambridge 2003, p. 3.
D. de Kerckhove, *La pelle della cultura. Un’indagine sulla nuova realtà elettronica*, Anabasi, Milano 1996, pp. 213–234.
E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell’insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 3.
S. Papert, *Mindstorms. Bambini, computer e creatività*, Emme Edizioni, Milano 1984, p. 21.

gli uni dagli altri, ma sempre soggetti al mondo della comunicazione, in breve, cellularizzati (nella doppia accezione del termine «cellulare», che si riferisce sia allo *smatphone*, che al veicolo usato per il trasporto dei detenuti), gli individui della «società eccitata» sono esposti a una continua stimolazione che genera inquietudine, ansie e paure di vario genere, tanto che il «rischio», ha cessato di essere un evento incerto, più o meno positivo, della vita, per divenire l'orizzonte globale entro cui ci muoviamo. Basti pensare alle derive autoritarie delle democrazie, allo sgretolamento delle istituzioni, all'emergenza climatica o alla distruzione degli *habitat* naturali, che hanno portato e porteranno nuove pandemie, o, ancora, allo sterminio sistematico dei civili nelle guerre combattute sotto la minaccia del nucleare. Inoltre, difficile è negare che non siamo più in contatto con le propaggini più estese della percezione, con il silenzio della meditazione o con i sogni, che, infatti, spesso vengono interrotti da sonniferi, sostituiti dalla televisione e dalle immagini sintetiche degli schermi portatili, oppure anestetizzati dall'alcool o dalle droghe. Anche la nostra relazione con ciò che per definizione viene chiamata «natura» si riduce alla frequentazione in termini turistici, sponsorizzata per il “benessere” da una applicazione informatica. Del resto, oggi non si dice «c'è un'*App* per tutto»? Dando così per scontato che qualsiasi cosa che facciamo durante la nostra vita quotidiana sia già di per sé predisposta ad essere assorbita nella rarefazione numerica del digitale, nelle maglie strette del sistema binario. Quanto all'intelligenza, poi, non è detta *artificiale*? Niente di più *naturale* ci sembra questa attribuzione che separa l'intelligenza della macchina dalla nostra. Eppure, stiamo accettando di buon grado che la sua intelligenza sia implicitamente assimilabile, per giunta con un grado di potenza maggiore, a quella *naturale*, senza chiederci minimamente in che cosa consiste questa *naturalità* dell'intelligenza che nel confronto risulta oltretutto data come perdente. L'intelligenza della macchina è artificiale proprio in quanto è soggetta, letteralmente, alla produzione, nel senso del *pro-ducere*, condotta fuori dalla sua naturalità e offerta come merce immateriale, che guarda caso necessita, quando la si vuole usare nel suo massimo dispiegamento delle sue funzionalità, di una sottoscrizione di un canone di abbonamento predisposto da una industria dell'*high-tech*. D'altro canto, anche l'intelligenza umana viene

trattata come una cosa misurabile, è ridotta a attività neuronale del cervello, la cui caratteristica essenziale sarebbe la sua capacità calcolatoria. Quando invece l'intelligenza, se è vera intelligenza, cioè pensiero, è libera e sfugge a uno schema esatto, a un rapporto deterministico di causa e effetto. L'interazione tra capitalismo e tecnologia non detta solo le leggi dell'economia, ma disegna lo spazio vitale, qualitativo e concreto, delle nostre esistenze. L'inseparabilità dei flussi d'informazioni e la circolazione di denaro, la loro simbiosi, crea una mappa del mondo che orienta i comportamenti, mostra ciò che deve essere visto e detto e lascia fuori ciò che giudica non conforme. Non comparire nella luce radiosa e accattivante dei *monitor* su cui il capitale cognitivo gioca la sua odierna partita con l'umano, significa non esistere e non avere alcun *valore*. Ciò che conta è la sola visualizzazione, che, pur galleggiando nel nulla, ha una consistenza ontologica che risulta fatale. La consistenza del reale cede totalmente alla simulazione della rappresentazione immateriale. Si tratta di un processo reale di svuotamento del concreto che, nel sovradeterminare la visibilità della superficie, dissimula le conseguenze della globalizzazione tecnocapitalistica nel prescrivere a tutti, senza esclusione, di accettare la naturalizzazione delle regole del mercato¹. Con sempre più velocità e inesorabilmente, la configurazione dell'esperienza percettiva, in tutti i suoi aspetti (corporei e simbolici), declina verso logiche sistemiche che si impongono come modelli universali. Basti pensare al fenomeno di massa del tatuaggio che omologa i corpi con segni standardizzati privi di vissuti reali, o alla pratica narcisistica del *selfie* quale risultato dell'apoteosi della potenza estraniante che «vetrinizza» l'esistenza e separa gli individui da uno spazio sociale condiviso che non sia di tipo virtuale²; o, ancora, all'esaltazione della pratica della «comunicazione»³ che diventa l'unico modello di riferimento non solo per la diffusione di idee e di saperi, ma anche per testimoniare la vita di ciascuno. Estesa ad ogni livello della società, la comunicazione ha, via via, sciolto tutte le relazioni umane qualitative in quantità da programmare e da gestire sulla base di obiettivi prefissati ed è servita

ad annacquare ogni dissenso nella saturazione della chiacchiera massmediatica, dal momento che non si riesce più a distinguere una voce dall'altra. Se nei regimi totalitari le voci del dissenso vengono con ogni evidenza represses, perché una sola voce deve parlare; un po' meno evidente è il fatto che, nella società della comunicazione globale, tutti possono parlare, a patto, però, che tutti dicano la stessa cosa e che parlino la stessa lingua: l'inglese del *marketing* e dell'informatica. Vale a dire, il codice linguistico che induce a scegliere oggetti, a subire suggerimenti e consigli per gli acquisti, ma anche a definire comportamenti e relazioni umane, istituzioni e scelte politiche. Le compagnie di telecomunicazione e le grandi aziende informatiche con i loro smisurati fatturati sono l'altra faccia della medaglia di questa realtà dissimulata: guadagnano sul nostro bisogno di relazionarci con gli altri e con il mondo, mentre la facoltà di linguaggio, la parola, quale bene comune gratuito di cui tutti noi disponiamo, si è tramutata in merce di scambio, messa al lavoro dal capitale. A ciò si deve aggiungere, che grazie all'innovazione tecnologica e al calcolo computerizzato che quantifica economicamente i comportamenti con precisione, anche tutte le altre azioni quotidiane, apparentemente comuni e insignificanti, sono diventate oggetto di monitoraggio e di formazione di valore. Non a caso i così detti *Big Data*, le tracce digitali che lasciamo a nostra insaputa, sono stati definiti il petrolio del nuovo millennio. Un giacimento enorme su cui strutturare affari e studiare strategie geopolitiche per orientare consensi e consumi⁴. Sicché, non deve sorprendere se, nel sovraccarico comunicativo, il deserto iper-affollato della miseria contemporanea avanza. In nome della trasparenza, si delineano «profili» che altro non sono che una schedatura così dettagliata che nessuna polizia segreta è mai riuscita a ottenere. Mappature complete ed esaustive che non lasciano fuori nulla, che s'insinuano anche nei più remoti anfratti del desiderio e del corpo, con l'unanime consenso e partecipazione di coloro che allegramente e compulsivamente si scambiano “solo” fotografie e messaggi, e posizionano «like» e «cuoricini» a dei «post». Mentre in gioco c'è ben altro. Una nuova definizione, strategica

e disciplinare, di ciò che va visto, detto, pensato e desiderato. Le condizioni di produzione, di trasmissione, di amministrazione e di consumo delle informazioni e delle immagini si situano, in questo modo, all'interno di strategie di potere e di sapere, che si concretizzano in un regime scopico, pervasivo e capillare, di sorveglianza (reciproca) senza precedenti nella storia dell'umanità, a cui non sfugge nemmeno quel territorio multiforme e variegato dell'arte, che, del resto, concorre a sostenere e a propagandare in una forma o in un'altra, come già sosteneva George Orwell che di totalitarismi e profezie se ne intendeva⁵. Infatti, se a ridosso della fine del secondo millennio, secondo la critica, l'arte visiva si rivolgeva alle nuove frontiere del *post-human* e del *cyberspazio*, alle procedure ricostruttive del corpo, all'alterazione dell'identità biologica, alla bioingegneria e alla robotica, come tentativi positivi di superamento della natura umana, come forze di liberazione, atti di affermazione del desiderio, attraverso l'immagine e la valutazione estetica della vita⁶, in realtà tali formule tradivano ancora una lettura romantica dell'arte in lotta contro la società, mentre questa non stava che assolvendo alla sua funzione ideologica. Detto con il gergo del settore, il *cyberpunk* non faceva altro che prestare il fianco al mainstream dell'*Artworld*⁷. Preparava, insieme al cinema di fantascienza (uno per tutti, *Blade Runner*⁸), il terreno di coltura per educare l'occhio a un modello che crea l'effetto della sua credibilità sul finto disfacimento del progetto razionale capitalista. Quindi, niente a che vedere con la coltivazione utopica e anarchica di armonizzare i sensi e di arricchire le potenze vitali mediante la socializzazione della cultura in vista una scomposizione critica di quella dominante. Piuttosto, si faceva avanti l'idea di una umanità postuma che ha esaurito il possibile come tale. Che dice continuamente «non si può più», ma che nel farlo non smette mai di giungere veramente alla fine: è infaticabile nel suo essere «esausta»⁹. Sul campo rimane ora una società esangue, integralmente anestetizzata e dei soggetti, a detta di Zygmunt Bauman, «liquidi»¹⁰. Nessuna meraviglia, perciò, se gli attuali comportamenti privilegiano visualizzazioni e «call» da remoto, sollecitati da «faccine» dai riverberi emozionali, piuttosto che incontri *vis-à-vis* e «in presenza». Così come non può stupire se il sexting ha preso il posto degli autentici rapporti carnali, e il *ghosting* risulta essere il modo più frequentato per sparire dalla circolazione e non farsi

più “vedere”. Tuttavia, l’abbandono della scena mediatica risulta essere difficile per tutti; e, d’altronde, non è detto che si voglia per forza uscire dalla sua trasparente «gabbia d’acciaio»¹¹, allorché neanche la morte si sottrae ad essa. Che cos’è infatti *Facebook* (il cui nome nel giro di qualche tempo potrebbe non dirci più nulla, a favore di altri sempre nuovi *social*), se non anche un gigantesco futuro cimitero con le sue lapidi, dove la vita e la morte si confondono? Per aprire la porta dell’eterno firmamento è sufficiente non chiudere il “profilo” dopo la triste dipartita. *Et voilà*, il gioco è fatto. La fortuna che prima premiava solo i divi del cinema e della televisione di vivere per sempre, simili agli eroi dei miti antichi, ora è democraticamente accessibile a chiunque. Ciò che già era stato reso possibile dalla diffusione della fotografia d’immortalare dei momenti della vita, si è potenziato ed esteso fino ad inglobarne ogni istante. In ogni dove, infatti, c’è un occhio di vetro che ci vede e registra le nostre “indimenticabili” *res gestae*. Tuttavia, il prezzo da pagare è alto. Fino a quando la morte è stata quell’evento che ci faceva raggiungere la nostra fine, gli uomini apparivano e sparivano nel mondo come qualsiasi altra cosa. La morte era parte della vita, rientrava nell’ordine simbolico, nella concatenazione ciclica dell’inizio e della fine. Ma dal momento che il sistema della comunicazione globale rifugge la morte con la nostra complicità, la vita si riduce a mera illusione, a una mera sopravvivenza che perpetua se stessa artificialmente¹². Si pensi all’abuso della chirurgia plastica a cui ricorrono le donne fin dalla prima giovinezza o alla possibilità di clonare organi con stampanti 3D. Sicché, quando Andy Warhol pronunciò cinquant’anni fa la nota battuta «in futuro tutti saranno famosi per 15 minuti», fu, con il senno di poi, paradossalmente un pessimista¹³. Pur nella sua lungimiranza, l’intuizione di Warhol prevedeva ancora una zona d’ombra che sfuggiva alle luci dell’astrazione reale. Il quarto d’ora riservato per il futuro non si risolveva ancora nella positività totale senza residui che oggi conosciamo. La celebrità era ancora un’illusione ideologica degna di racconto a cui si contrapponeva qualcosa di esterno da cui evadere, un sogno ad occhi aperti nella landa arida del quotidiano, somministrato a milioni di persone. Ora invece il successo a loro riservato è un eccesso del reale, il *reality*, che deve solo più sopravvivere, senza più alcuna immaginazione. Ora, se questo è lo scenario odierno, «che fare?». O, me-

glio, «come fare?»; visto che il «che» del «che fare?», come Giorgio Agamben ha evidenziato, paralizza e inchioda¹⁴. Sottintende, cioè, la risposta alla domanda «che cos’è?» ovvero ci imprigiona in quella «sostanza», con la quale la tradizione millenaria occidentale ha creduto di poter afferrare l’«essere», il sostrato fondamentale e originario alla base di tutti gli aspetti dell’esistente che, in ultima analisi, ha coinciso con la struttura matematica del mondo; e, dunque, ha permesso di perpetuare il dominio sulla natura e di sviluppare la diffusione della scienza e della tecnologia, le quali, oltre agli indubbi benefici, hanno procurato enormi danni, molti di essi fatali, per la sopravvivenza del genere umano. Perciò, al contrario della fatidica domanda «che fare?», la quale sembra far leva sull’agire, ma *sostanzialmente* (è il caso di dirlo) lascia tutto così com’«è», il «*come fare?*» è invece realmente dinamico: apre una via d’uscita, una possibilità ancorata al tempo, ristabilendo la speranza di un altrove non codificato, tale da far spiccare nuovamente il volo al pensiero, liberandolo dallo stringente condizionamento del profitto e dell’utile, dall’essere come sostanza che immobilizza. Quindi, nel «come fare?» in gioco non vi è certo il tempo ordinario dell’orologio, della fuga astratta e ansiosa dei fuggevoli istanti, misurati dalla pendola della produzione capitalistica (il tempo, si sa, è denaro, quando la vita intera è messa a valore), bensì vi è il tempo reclamato dal «come». In particolare dalla modalità del «mentre» che, nel designare un «frattempo», cioè una simultaneità tra due azioni o due tempi, pone in essere un luogo d’appartenenza diversamente connotato dalla stessa relazione temporale. Il montaggio alternato, di uso frequente nel cinema, ne è un esempio. Quando è ben usato, esso crea la possibilità di far crescere linee narrative diverse in modo tale da intersecare in un tempo condiviso personaggi e storie altrimenti astrattamente isolate. Anche la poesia (è ancora Agamben a ricordarlo) custodisce questo tempo simultaneo, che tiene insieme elementi eterogenei in una concreta configurazione topologica. In questo caso l’avverbio temporale «mentre» si associa a quello strano modo verbale che è il gerundio, sotteso, per esempio, in Dante, quando Vir-

gilio gli dice: «però pur va e in andando ascolta»; o in Pascoli dove nella *Romagna* si legge: “il paese ove, andando, ci accompagna / l’azzurra vision di S. Marino”. Si tratta, in conclusione, di un tempo che si può dire solo attraverso un avverbio e un gerundio o simulare con immagini in movimento acco-

state artificialmente. Un intervallo di tempo di per sé non quantificabile, ma che, nel dar forma a un luogo altrimenti invisibile, delimita il nostro breve soggiorno sulla Terra che condividiamo con altri. Il «come» lo scopriremo nel «mentre», cioè, come dice una nota canzone di Lucio Battisti, solo «vivendo».

Note

1. Sul tema della globalizzazione si veda U. Beck, *Che cos’è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria* [1997], trad. it. di E. Cafagna, Carocci, Roma 1999; J. Osterhammel e N. P. Petersson, *Storia della globalizzazione* [2001], trad. it. di F. Ferraresi, il Mulino, Bologna 2005; P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale* [2005], trad. it. di S. Rodeschini, Meltemi, Roma 2006.
2. Cfr. F. Vercellone, *Filosofia del tatuaggio. Il corpo tra autenticità e contaminazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2023; L. Di Gregorio, *La società dei selfie. Narcisismo e sentimento di sé nell’epoca dello smartphone*, Franco Angeli, Milano 2017; V. Codeluppi, *Vetrinizzazione. Individui e società in scena*, Bollati Boringhieri, Torino 2021.
3. Si veda M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004 e Id., *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino 2009.
4. Cfr. D. Gambetta (a cura di), *Datacrazia. Politica, cultura algoritmica e conflitti al tempo dei big*, D Editore, Roma 2018; B-C. Han, *Infocrazia. Le nostre vite manipolate dalla rete* [2021], trad. it. di F. Buongiorno, Einaudi, Torino 2023.
5. «La propaganda è in agguato in ogni libro, [...] ogni opera d’arte ha un significato e un fine - un fine politico, sociale e religioso - e [...] le nostre valutazioni estetiche sono sempre influenzate dai nostri pregiudizi e dalle nostre convinzioni» (G. Orwell, *Romanzi e saggi*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bulla, Mondadori, Milano 2000, p. 1380).
6. Così scriveva Francesca Alfano Miglietti nel 1997 di questa stagione artistica: «Arte soprattutto della contaminazione, non più chiusa e “protetta” in luoghi separati [...] che ha la capacità di costruire schermi mentali su cui proiettare desideri e le trasformazioni di neorganismi, di nuove situazioni cognitive, di nuove estensioni del corpo, una dimensione dell’arte [...] delle nuove categorie di umano, transumano, postumano» (F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri della contaminazione contemporanea*, Costa & Nolan, Genova 1997, p.17). Si veda anche T. Macri, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova 1996; A. Caronia, *Il cyborg. Saggio sull’uomo artificiale*, Shake Edizioni, Milano 2008; ricordiamo inoltre la mostra *Post Human*, a cura di Jeffrey Deitch, al Castello di Rivoli-Torino, Museo d’Arte Contemporanea del 1992.
7. *Artworld* («mondo dell’arte»), come è noto, è il titolo di un articolo di Arthur C. Danto dedicato alla celebre mostra del 1964 in cui Andy Warhol espose le sue Brillo Box, ossia la riproduzione delle scatole di spugnette abrasive che si potevano trovare in ogni supermercato statunitense (cfr. A. C. Danto, *The Artworld*, in «The Journal of Philosophy», Oct. 15, 1964, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584). L’espressione è poi diventata canonica nel lessico dell’estetica, prima in quella di orientamento analitico, cioè di lingua inglese, poi anche in territorio europeo. A proposito si veda «Rivista di Estetica», n. 35, (2/2007), anno XLVII, *Artworld & Artwork*. Arthur C. Danto e l’ontologia dell’arte, a cura di T. Andina e A. Lancieri, Rosenberg & Sellier, Torino 2007.
8. *Blade Runner*, Ridley Scott (USA, 1982).
9. Cfr. G. Deleuze, *L’esausto* [1992], trad. it. a cura di G. Bompiani, con un testo di G. Agamben, Nottetempo, Roma 2015.
10. Z. Bauman, *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi* [2003], trad. it. S. Minucci, Laterza, Roma-Bari 2018.
11. «Gabbia d’acciaio» è la celebre espressione che Max Weber riservò al capitalismo, rispetto alla sua capacità di determinare la costrizione dello «stile di vita di ogni individuo». Cfr. M. Weber, *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo* [1905], trad. it. di P. Burrelli, Sansoni, Firenze 1989.
12. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* [1976], trad. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano 2015.
13. Cfr. A. Mecacci, *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l’estetica diffusa*, Donzelli, Roma 2017 e A. Lolli, *Storia della fama. Genesi di otto miliardi di celebrità*, Effequ, Firenze 2025.
14. Cfr. <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-mentre> (14/03/2024).

Disconnessioni e Riconessioni

di Carlo Galfione

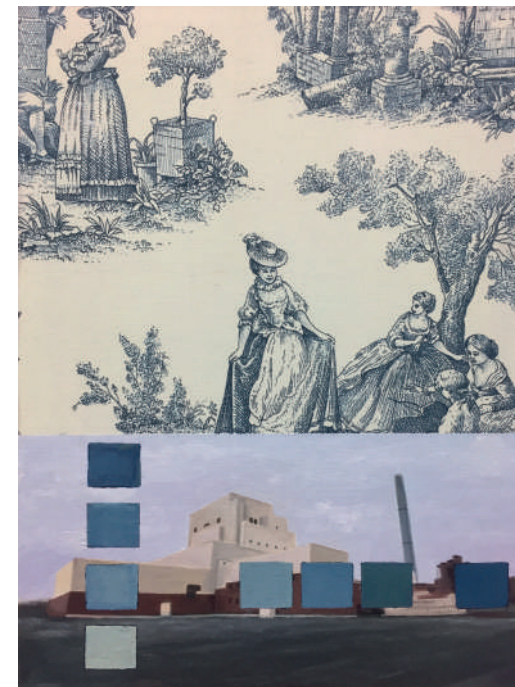


Carlo Galfione, *Unconventional*, olio e gessetto su carta da parati, 2023

A supporto delle mie opere utilizzo tessuti e carte da parati: stilizzazioni e pattern guidano la riflessione sulle percezioni estetiche e sociali.

“Soprattutto quando interviene su architetture esistenti [...] Galfione lavora sui cicli decorativi dell’edificio, creando spazi vuoti, inserendosi nei vuoti esistenti, operando fratture e disconnessioni. Così facendo, mette in evidenza le lacune, denuncia le numerose omissioni, il salto temporale o semantico e l’incertezza di una riconnessione, l’impossibilità definitiva di un continuum. In sintesi: il destino disceto e frammentario del nostro presente. Dunque, dalla pittura di Carlo Galfione deriva qui una distopia visuale che interroga lo spettatore. Gli chiede: conosci davvero le immagini che pensi di riconoscere? Cosa stai guardando? Cosa fai esattamente quando guardi?”

Domenico Maria Papa



Carlo Galfione, *Stories from Anthropocene #2*, acrilico su tessuto stampato, 2021



Carlo Galfione, *Venere del Silos*, acrilico su carta da parati intelata, 2023



Carlo Galfione, *Fake Tales #2*, acrilico su carta da parati intelata, 2022

Connessioni antagoniste

di Ezio Albrile

The text explores the connection between the existentialist thought of Kierkegaard, the father of modern existentialism, and the ancient Manichaean myth, based on an absolute dualism between light and darkness. While Kierkegaard anticipated the modern human crisis through concepts such as anxiety and choice, Manichaeism offers a worldview in which good and evil are eternal opposing forces, and salvation comes not through faith but through knowledge. This worldview has often been misunderstood and oversimplified in political and cultural contexts, as seen in Nazism and contemporary rhetoric. The text also reflects on how capitalism and mass culture have marginalized forms of knowledge deemed useless, like Manichaeism itself, yet paradoxically inherited some of its strategies through subversive movements such as Situationism, which aimed to undermine the system from within using its own communicative tools.

È noto – ma forse oggi meno grazie all’incipiente deculturazione – che la paternità di ogni moderno esistenzialismo è ascrivibile al grande filosofo danese Søren Kierkegaard (1813-1855), personaggio isolato e incompreso in vita, ma profondamente rivalutato quando se ne colsero le tematiche anticipatrici e capaci di ben interpretare la crisi dell’uomo novecentesco: è infatti dall’opera kierkegaardiana che il moderno esistenzialismo prese il largo, elaborando concetti come possibilità, angoscia, finitezza, singolarità, scelta e via scorrendo. In tal senso, attraverso le formulazioni kierkegaardiane, non è difficile comprendere che la filosofia esistenzialista poteva essere interpretata come uno degli esiti della dissoluzione dell’hegelismo, dissoluzione alla quale Kierkegaard aveva grandemente contribuito col mettere in luce i limiti radicali delle ‘sparate’ di Hegel, anzi, per meglio dire, la sua totale, inconsistente «ridicolaggine». Dove andiamo? Da dove proveniamo? Chi siamo? Siamo liberi solo a metà? Sono alcune delle domande che si pongono gli esistenzialisti. Ogni cultura ha prodotto le sue cosmologie e i suoi miti. Ogni gruppo ha avuto la sua storia delle origini, invocando tane sotterranee o montagne sacre da cui scendevano i fiumi della vita. Le domande sono rimaste le stesse, ma le risposte hanno preso altre strade: senza una direzione, senza scopo. Una soluzione a tale dilemma la troviamo nel mito manicheo, un mito secondo il quale la creazione ha come unica finalità il recupero della scintilla lumino-

sa intrappolata nelle tenebre. Condizione quindi antitetica al sentire ebraico-cristiano, che vede la demiurgia quale compimento di un piano divino e «antropico»: in ciò il manicheismo si rifà ad una mentalità arcaica, definibile come indo-iranico-gnostica, in cui due principi combattono per la supremazia sul tutto. Col manicheismo¹ un nuovo umanesimo si diffuse per larga parte del continente euroasiatico, soprattutto sulle vie di comunicazione e dei commerci, nelle metropoli e negli empori, tra intellettuali e mercanti. Nel manicheismo le civiltà del mondo antico, dall’Occidente greco e romano all’Oriente vicino e medio, all’Asia centrale e alla Cina, s’incontrano scambiandosi stimoli e idee alla luce di una spiegazione ultima intesa a svelare l’essenza del tutto, nella speranza della redenzione dal male, sia degli individui che dell’intera umanità. Il manicheismo considera le tenebre un principio essenzialmente, esistenzialmente e originariamente indipendente dalla luce. Tuttavia, aggredendola, le tenebre si mescolano alla luce nella vita presente e nell’essere umano, come pure in tutta la creazione². Il mondo attuale è pertanto un miscuglio dei due principi, della luce e delle tenebre, a cui proprio la creazione deve porre fine ripristinando gradualmente la loro originaria separatezza, in condizioni tali però, che rendano impossibile un nuovo miscuglio.

I due principi, o «radici», non sono generati e non hanno nulla in comune: essi sono irriducibilmente contrapposti in ogni manifestazione. La luce è buona e identificata con Dio, le tenebre sono malvagie e identificate con la Materia, la Hylē. Dal momento che essi sono coevi e coeterni, il problema dell’origine del male viene risolto nel modo più estremo. La sua esistenza non può essere negata: è dappertutto e può essere sconfitto soltanto dalla conoscenza, la *gnōsis* che porta alla salvezza attraverso il discernimento da parte dell’uomo di ciò che in lui è estraneo e superiore all’essere contingente, corporeo, condizionato dai suoi legami materiali, temporali e ambientali. In questo consiste la «separazione» (greco *chōrismos*, medio-persiano *wizārišn*) della luce dalle tenebre. Il manicheismo è dunque una «gnosi dualistica»³, un dualismo radicale e assoluto. I due principi hanno nature antitetivamente distinte: la saggezza per la luce e l’ignoranza per le tenebre. La loro contrapposizione ha uno sviluppo dinamico in tre tempi: uno antecedente, dove la luce e le tenebre sono ancora separate l’una dalle altre; uno attuale o mediano, in cui le tenebre invadono la luce dando luogo allo stato di «miscuglio»; ed uno futuro, in cui esse si trovano nuovamente e definitivamente separate. Questa dottrina è variamente attestata nelle fonti, dal *Compendio* cinese a sant’Agostino – *initium, medium et finis* –, e scandisce la vicenda dell’anima caduta nella materia e liberata dal suo *Nous*, l’Intelletto di luce, mediante la conoscenza e l’anamnesi. L’uomo – e qui è l’essenza dell’universalismo manicheo – può quindi contribuire in misura determinante ad accelerare il processo naturale della separazione dei due principi grazie all’azione salvifica della gnosi, che è nello stesso tempo consapevolezza dello stato di miscuglio, riconoscimento dell’ordine cosmico e sforzo costante per ottenere la liberazione della luce dalle tenebre. È la conoscenza, non la fede, che salva: “l’uomo non deve credere finché non ha visto con i propri occhi”⁴. Nell’individuo la gnosi è conoscenza di sé e di Dio e nello stesso tempo riconoscimento dell’origine celeste del proprio io luminoso. L’anima umana è parte dell’Anima universale, frazione o particella della luce divina. Perciò nel manicheismo di espressione iranica l’Uomo Primigenio, il protagonista del dramma dell’esistenza dapprima caduto preda delle tenebre e poi da esse liberato, porta il nome di Ohrmazd, che nello zoroastrismo compete al

Dio trascendente e creatore. Le tragiche vicissitudini dell’Uomo Primigenio sono centrali nello sviluppo del mito manicheo: la strategia adottata dal mondo della luce prevede che egli si consegni volontariamente in preda ai demoni dell’oscurità, affinché la luce sia letale alle tenebre, come chi volendo annientare il proprio nemico «mescolasse in un dolce un potente veleno». Lacerato nei penetrali della tenebra, l’Uomo primigenio innalza una preghiera al mondo del Padre luminoso, anelando alla salvezza; essa si concretizza nella figura dello Spirito Vivente, il quale con un «grido» demiurgico desta l’Uomo primigenio dal sonno di tenebra. La cosmogonia nel manicheismo è frutto dello smembramento degli Arconti: lo Spirito Vivente utilizza la pelle ed i corpi dei demoni per fabbricare il mondo. Nel loro corpo è intrappolata la luce, che solo attraverso la cosmogonia può essere restituita alla condizione di purità iniziale. La Luna ed il Sole hanno una parte centrale nel processo di salvezza della luce intrappolata nel mondo, poiché rappresentano le «ruote» di un meraviglioso meccanismo attraverso cui la sostanza luminosa ritorna nel mondo del Padre della Grandezza. Nel sentire comune il termine «manicheo» è rozzamente interpretato da tanti pennaruli e politici da strapazzo, secondo cui non esisterebbe spazio intermedio tra una sloganistica vuota e l’azione esemplare. Una contrapposizione tra «rosso» e «nero», cibo per una più vasta platea di parolai, di “cartoonists” e di mentecatti dell’informazione intesi a tradurre il tema della lotta partitica in fonte di reddito ed esercizi di ruolo. È il trattatista di gusto sociologico a godere di questa dicotomia, più che mai convinto che le forze dell’antistato siano almeno in parte una creazione dell’industria culturale; che abbiano cioè un peso direttamente proporzionale alla frequenza degli strali lanciati sui social-media, vera nettezza culturale. In punto di morte, nel 1923, Dietrich Eckart, uno dei fondatori del Partito Nazional-socialista, pare abbia detto: “Seguite Hitler! È lui che balla, ma sono io che ho scritto la musica!”⁵. Apocrifo o meno, l’aneddoto fu riportato più volte, perché Eckart fu una delle prime e più importanti figure che

condizionarono Hitler, nonché un modello per i futuri gerarchi nazisti. Eckart era fermamente convinto del potere della religione e della mitologia come strumenti ideologici. Nelle sue prime conversazioni con Hitler, si richiamò spesso al ruolo dualistico, manicheo, di bene e male, Dio e demonio (ebreo), in una forma di gnosticismo semipagano tipico dell'ariosofia e in seguito dell'approccio nazista alla religione. È forse da questo alveo che il termine «manicheo» s'è fatto strada nei sentieri della retorica politica, a discapito del «rosso vince sull'esperto» di uno zelante Mao Zedong, futuro sterminatore culturale & non. Dietrich Eckart sosteneva che il «popolo indoeuropeo», di razza superiore, fosse stato corrotto dallo «spirito arido degli ebrei» incarnato dal cristianesimo ufficiale. «Diametralmente opposta» al cristianesimo c'era la «sapienza indiana», che trascendeva la natura riconoscendo l'intima connessione fra ogni cosa e «l'anima del mondo». Eckart fornì quindi a Hitler un corso accelerato di misticismo indoariano e religione *völkisch*-esoterica. Quindi il manicheismo, quello vero, quello antico, non interessa più a nessuno, tranne a un esclusivo sacello d'intellettuali, di filologi e storici di religiosità smarrite. Anni fa, un maestro di queste discipline, Ilya Gershevitch (1914-2001), sommo filologo iranico e vate manicheo, fu costretto a far le valige dalla sua cattedra all'Università di Cambridge grazie allo zelo della megera Margaret Thatcher (1925-2013), il primo ministro fermamente convinto che l'iranistica e il manicheismo non servissero a nulla, una pura erudizione sacrificabile, come i minatori dello Yorkshire. Un evento già profetizzato nelle teoresi di Herbert Marcuse (1898-1979): il capitalismo, nella propria azione "digestiva", dopo aver manducato l'operaio-merce ha spostato le proprie attenzioni all'invisibile, all'erudizione ritenuta fine a se stessa e non fruibile dal sistema mercantile. Ma la triste vicenda dell'Uomo Primordiale, offertosi come cibo alle tenebre per avvelenarle, evoca una sottile tecnica omicida sviluppata dal pensiero antagonista contemporaneo. Un pensiero che trova l'espressione più compiuta nel «movimento situazionista», un movimento a base anarco-marxista (legato alle avanguardie artistiche d'inizio Novecento) nato nel 1957, e giunto alla notorietà nel 1968 grazie al determinante apporto agli eventi contestatari del «Maggio francese»; overossia il

mondo ribelle dal quale proviene la famosa esclamazione «l'immaginazione al potere!», un urlo creativo che segnò profondamente l'allora asfittico universo culturale. Il progetto centrale del situazionismo era infatti l'ideazione di molteplici «situazioni creative» atte a disarticolare il sistema dal suo 'interno', cioè nel cuore stesso del 'potere'; un programma già chiaramente espresso dal francese Guy Debord (1931-1994) ne *La Société du spectacle* (1967)⁶ e dal belga Raoul Vaneigem (1934-) nel *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967)⁷. Centrale nella pratica situazionista era infatti il *détournement*, cioè la decostruzione del dispotismo culturale a partire dai materiali che fondavano il potere stesso. Le arti, la letteratura, il cinema, il fumetto e tutti gli strumenti della comunicazione di massa, erano gli ingredienti prediletti per una «deriva» che partendo da un'idea critica giungeva a modificare oggetti estetici preesistenti (testi, immagini, suoni). Un esempio classico è quello di una scena di un fumetto nelle cui nuvolette gli originari dialoghi erano sostituiti con frasi o testi di contestazione al sistema, sovversivi verso uno specifico stile di vita: i materiali messi a disposizione dalla «società dello spettacolo» diventavano gli strumenti del suo stesso annientamento. Quindi un soggetto apparentemente neutro o innocuo poteva trasformarsi in un potente strumento di guerra culturale, inoculando nel sistema l'idea che un semplice fumetto oppure un romanzo potessero essere fonte non solo d'intrattenimento ma anche di profonde verità, che un mondo dominato da 'poteri forti' era impegnato a nascondere. Era di fatto nato il complottismo contemporaneo, uno «strumento» (e qui sta il nesso marxista-leninista) per disintegrare il sistema nutrendolo con il suo stesso veleno. L'informazione e la comunicazione mediatica sono di fatto i veicoli prediletti di una manipolazione che può agire sia in senso passivo, dove il soggetto è vittima della menzogna, sia in senso attivo, dove lo stesso individuo può diventare protagonista di una strategia disinformativa in cui l'inganno può diventare una via verso l'autocoscienza.



Francesco Feltri, *Modulo – Composizione variabile* (dettaglio), monotipo, inchiostro tipografico stampato su tessuto, 2025

Note

1. Gh. Gnoli, *Introduzione generale*, in Id. (a cura di), *Il manicheismo, I. Mani e il manicheismo*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 2003, pp. XII ss.
2. M. Tardieu, *Il manicheismo*, trad. it. cur. G. Sfameni Gasparro, Lionello Giordano, Cosenza 1996, pp. 110-111; E. Albrile, *Alessandro di Licopoli e il manicheismo*, in «Teresianum», 48 (1997), pp. 737-759; Id., *Signaculum sinus. La gnosi manichea tra ascetismo ed erotismo*, in «Laurentianum», 41 (2000), pp. 335-351.
3. H. J. Polotsky, s.v. *Manichäismus*, in *PWRE*, Supp. IV, Alfred Druckenmüller, Stuttgart 1935, col. 265 (trad. it. *Il manicheismo. Gnosi di salvezza tra Egitto e Cina*, cur. C. Leurini-A. Panaino-A. Piras, Il Cerchio, Rimini 1996).
4. *Keph.* CXLII, cit. in H.-Ch. Puech, *Le manichéisme. Son fondateur, sa doctrine* (Publications du Musée Guimet. Bibliothèque de diffusion, 56), Civilisation du Sud, Paris 1949, p. 157, n. 281; Gnoli, *Introduzione generale*, Op. cit., p. XLII.
5. E. Kurlander, *I mostri di Hitler. La storia soprannaturale del Terzo Reich* [2017], trad. it. Ch. Rizzo & R. Serrai, Mondadori, Milano 2018, pp. 92-93.
6. G. Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo* (I saggi, 89), trad. it. P. Salvadori-F. Vasarri, a cura di C. Freccero-D. Strumia, Baldini & Castoldi, Milano 1997 (prima ed. italiana Stampa Alternativa, Roma 1967).
7. *Trattato del saper vivere ad uso delle giovani Generazioni* (Saggi Vallecchi, 5), trad. it. P. Salvadori, Vallecchi, Firenze 1973.

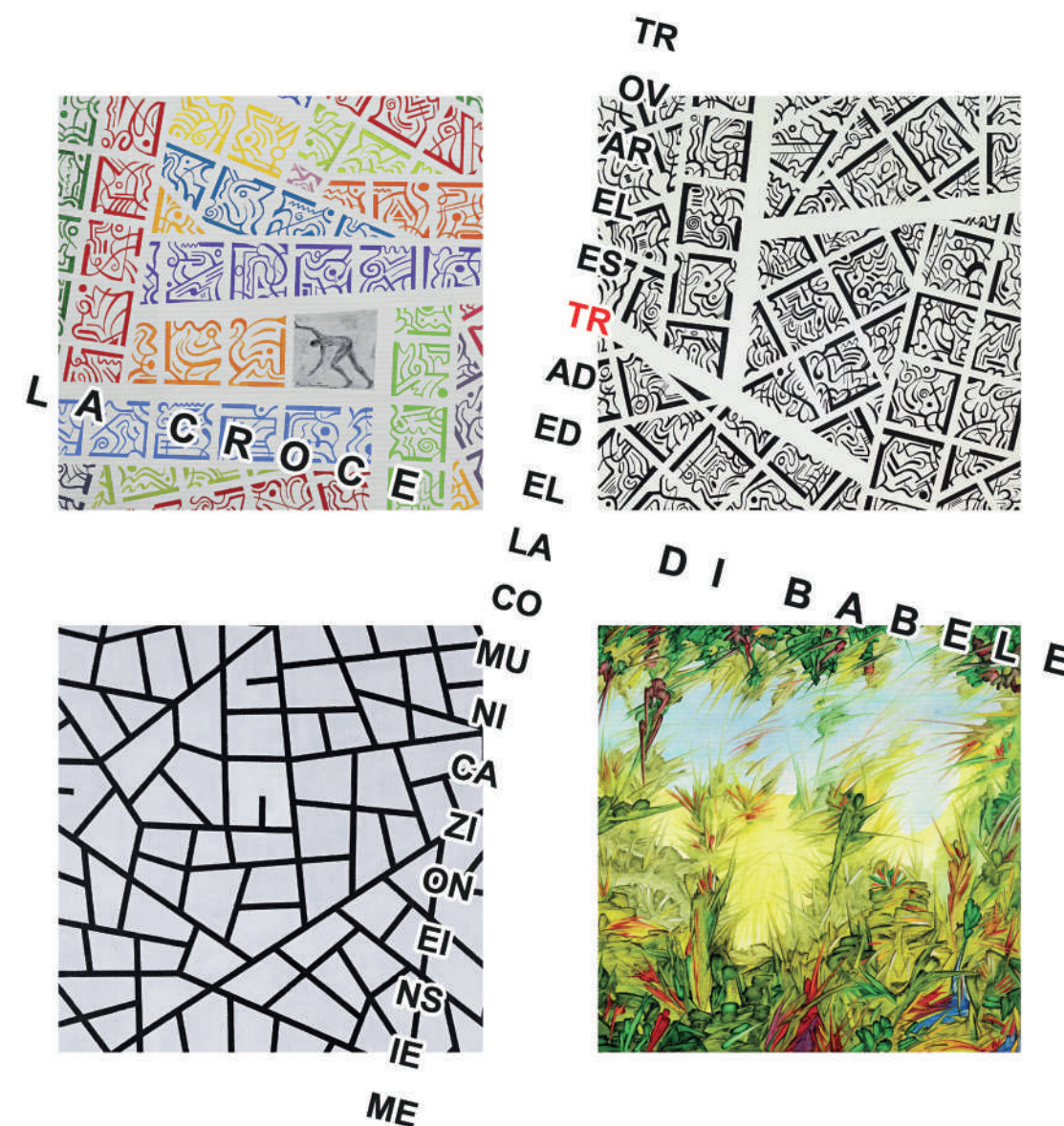
La Croce di Babele

di Gianni Maria Tessari

The Cross of Babel, the arduous and at times violent challenge of living side by side, hinders communication among humans, giving rise to misunderstandings and wars. If we manage to overcome our fear of fear itself, that Cross may become a crossroads for mutual encounter, where empathy and sympathy enrich communication and deepen our understanding of others.

Le parole di BABELE furono pronunciate da persone che portavano il peso, non solo cristiano, della faticosa e scorticante CROCE del lavoro necessario alla costruzione di BABELE. I costruttori erano individui, ognuno differente dall'altro; tra loro simili, somiglianti, analoghi: sinonimi dalle potenti varianti elaborate da menti costrette in un solipsistico gioco (è possibile interagire diversamente?). Queste persone, proferirono parole ora non più comprensibili agli altri; vano fu (ed è) ogni loro tentativo di rintracciarne il significato condiviso. E viene il dubbio che non siano mai state l'un l'altro capite, pur se con pesi diversi, in nessuna delle epoche comprendenti e comprese dagli umani. Le parole che "spiegavano" il mondo erano state (ap)percepite e subito rase al suolo da eterogenei significati. I molti racconti, le parole messe ordinatamente in fila dai costruttori di BABELE, all'improvviso si confusero: cessò la comunicazione. Forse fu un castigo scagliato loro addosso da un adirato Dio, un Dio "esternalizzato" nella trascendenza, buttato fuori dal nostro essere e dalla nostra materia così immanente. Inevitabilmente immanente. Forse. Nelle sequenze del Tempo, l'incapacità degli esseri umani di percepire interamente la propria complessa interiorità fermò il

racconto. I diversi linguaggi persero non solo il "senso" ma anche il "con-senso". Non più "veramente" comunicanti, si incancrenirono nell'essere solo attigui e rumorosi, anche urlati. Giunti sulla cima dell'edificio di BABELE, i costruttori furono presi da violente vertigini, dovute non alla distanza dal suolo, ma alla distanza infinita che ancora li separava dal Cielo. La reazione all'Immenso, accanto all'impossibile partecipazione comunicativa, generò caos, guerra, scorrere di sangue fuori dal corpo, dolore: tutto ciò per coprire l'*horror vacui* del proprio esistere; anche l'*horror pleni*. Insomma: orrori perfetti a giustificare l'annebbiamento dei molti cervelli, che persero la "vista" e la consapevolezza di sé nel mondo e nell'intero universo. Ora rimane una via per accogliere con coraggio l'universale senso di noi stessi e degli altri: affrontare la paura, l'eccesso di paura, causato dal nostro vivere dentro la morte intrinsecamente vivi, costruendo infiniti crocevia che formino una rete di empatica comunicazione, funzionale al principio dei vasi comunicanti. Trasfusioni emozionali di "sangue" e pensiero.



Gianni Maria Tessari, *In-croce*, opera digitale, 2025

Di comune Sostanza

di Giovanni Ferrario

This essay begins with the premise that the human community can—and must—continuously reflect on the anthropic, social, and cultural meaning of the collective, as well as on its relationship with the bio-environment to which it inherently belongs. Such reflection calls for attention to the awareness of the individual “cells” that compose the collective body, and to the organic form it takes. The article proposes a shift from Spinoza’s notion of the “strong individual” to that of a “strong community”: a community capable of cultivating a renewed sense of nature, animated by civic and civil commitment, and accountable for the care and understanding of nature itself. From this collective awareness, it becomes possible to rethink community practices—practices through which human beings may learn to inhabit both themselves and the natural world in a more virtuous and responsible way.

Considera spesso la concatenazione
di tutte le cose dell’universo
e il loro reciproco rapporto

Marco Aurelio

La vita di un filosofo è inscindibile dal suo pensiero. Si potrebbe dire, più precisamente, che la vita di contemplazione è la contemplazione della vita, ossia l’espressione più limpida attraverso la quale l’osservatore di questa vita termina finalmente di pensare e vive pienamente la sua umanità. In fondo, ogni grande indagine filosofica, una volta avviata, cerca di seguire un desiderio inesausto di conoscenza e vitalità e di pervenire ad una vita serena, auspicabilmente condivisa con una comunità. Allora chi è l’uomo di cultura? Colui il quale, come ricordava Spinoza, pensa a tutto fuorché alla morte perché la filosofia deve essere sempre e con fermezza una meditazione di vita. Se lo è, tale meditazione si rivela impossibile senza un’autentica riforma della stessa vita, senza che vi si esprima cioè la metafora concreta di una ricerca di verità. Dunque, se tale verità è filosofica è anche verità di vita.

Nel testo dal titolo *Breve ma veridica vita di Benedetto Spinoza* scritto dal teologo tedesco Johannes Colerus si racconta la vita del noto filosofo olandese. La biografia descrive i rapporti umani del filosofo come pacifici e cordiali, amichevoli e familiari. Spinoza era una persona

riservata e gentile che sapeva temperare straordinariamente le sue passioni e che tendeva a perfezionare la comprensione della natura. In queste pagine, ricche di aneddoti e curiosi episodi, compare un singolare racconto di vita: “Quando (Spinoza) era in casa non era di peso a nessuno e stava la più parte del tempo tranquillo in camera sua. Tuttavia, stanco delle speculazioni, scendeva a chiacchierare con i castigliani di tutto ciò che capitava, anche di frivolezze. Oltre a ciò prendeva piacere a fumare tabacco con la pipa. Un altro passatempo era cercare ragni e farli combattere l’uno con l’altro o prendere delle mosche e gettarle nella tela del ragno: assisteva con grande soddisfazione a queste battaglie, fino a riderne. Usava poi il microscopio per osservare le più piccole mosche o zanzare e ne ragionava.” (Colerus, 2015, pp.77-78)

Peculiare è il passo in cui si menziona del suo passatempo da entomologo. Quasi fosse un fanciullo che osserva con consapevolezza e distacco la natura che si compie inevitabile davanti ai suoi occhi. Quella stessa



Tony Cragg, *RIOT*, frammenti di plastica, cm 235x1570x7, (dettaglio), 1987. Courtesy l’artista e galleria Tucci Russo; Torre Pellice e Torino, fotografia di Paola Mongelli, in occasione del 50° anniversario della galleria 1975-2025

natura che porta le creature a divorarsi e a lottare, a soccorrere e a persistere nel loro essere. I ragni, le mosche e gli esseri umani sono, nel sistema spinoziano, modi concreti attraverso i quali la Sostanza si manifesta. Sono corpi che si mescolano in una vita che si agita e che mostrano il ritmo di una sola Sostanza che eternamente si autoproduce e si trasforma. Perciò, in questo essere Sostanza, anche una mosca o un ragno è Dio. Così anche gli esseri umani, singolari e modali, fanno parte di questa Sostanza panteisticamente intesa, in quanto concrete potenzialità vibranti della vita. Viviamo quindi senza poter sfuggire alla nostra stessa natura, senza poter fuggire da Dio.

Ora, se noi siamo Natura e quindi modi concreti d’essere di Dio, se volessimo comprendere cos’è l’essere umano la prima

cosa che è opportuno indagare è proprio la Natura, ossia Dio. Se questa nostra analisi vuole essere lucida e critica è necessario che si muova dalla prospettiva dell’eternità, che non ha relazione alcuna col tempo o la durata. Le cose, in quest’ottica, vengono percepite attraverso le loro essenze formali e nel loro giusto ordine intellettuale, nelle loro relazioni vere ed eterne. Ecco perché il filosofo, in quanto persona libera, considera le cose che potranno accadere in futuro con lo stesso affetto con cui considera quelle che risultano presenti. Dunque, cosa può considerarsi necessario alla natura e quindi alla natura umana? E ancora, come possiamo comprendere tale necessità, come possiamo capire noi stessi, la Natura e quindi Dio? È proprio a partire da questo desiderio di comprensione che si muove l’invito del filosofo. Comprendere ciò che si è già mentre diveniamo, ecco uno dei grandi inviti della filosofia.



Tony Cragg, *RIOT*, frammenti di plastica, cm 235x1570x7, (dettaglio), 1987. Courtesy l'artista e galleria Tucci Russo; Torre Pellice e Torino, fotografia di Paola Mongelli, in occasione del 50° anniversario della galleria 1975-2025

Questo significa cercare di capire se stessi, ossia la propria natura, ovvero l'essere umano come modo sostanziale. Comprendere quindi la sua etica, la potenza e i limiti della ragione e delle sue affezioni. Significa cercare di diventare, per quanto possibile, un essere umano libero e forte. Per raggiungere questa forza e libertà è importante tendere a una comprensione chiara e distinta degli affetti del proprio corpo e della propria ragione. Tale conoscenza rappresenta un notevole incremento della potenza della mente e dona all'esperienza umana gioia e letizia. Spinoza scrive a proposito dell'uomo forte:

“Un uomo guidato dalla ragione non obbedisce per paura ma, in quanto si sforzi di conservare il proprio essere secondo il dettame della ragione, ossia in quanto si sforzi di vivere liberamente, desidera d'osservare la regola della vita

e dell'utilità comuni (...). Ma non ritengo che valga la pena di mostrare qui in dettaglio tutte le proprietà della forza di carattere, ed ancor meno di come un uomo di carattere forte non abbia in odio nessuno, non s'adiri con nessuno, non nutra invidia per nessuno, non s'indigni con nessuno, non disprezzi nessuno, e non ceda affatto alla superbia (...) e di come l'odio debba venir vinto contraccambiandolo con l'amore, e come chi sia guidato dalla ragione desideri anche per tutti gli altri il bene che desidera per sé.” (Spinoza 2009, p.251)

Il processo di liberazione di cui l'uomo forte si fa portatore è reso quindi possibile dalla coscienza di sé che l'uomo possiede e in forza della quale può riflettere sulla natura e sulla vita, in modo da giungere a concepirle

adeguatamente. Libertà significa autodeterminazione, ossia agire, pensare e desiderare consapevolmente in base alla propria natura, cioè al proprio *conatus*. Si tratta di riflettere sull'umana limitatezza e sulle nostre fragilità, facendone non motivo di odio o di guerra ma di amore e ricchezza. Spinoza ricorda che l'opposto della libertà non è determinazione o necessità, ma costrizione o impulso da parte di una potenza esterna.

Tra le coraggiose proposte celate nell'idea di uomo libero vi è quella di portare la sua personale crescita etica verso la costruzione di una comunità forte ed emancipata. Quanto più gli individui sono inconsapevoli, invidiosi e mossi dall'odio tanto più la comunità sarà debole e impaurita dalle superstizioni. La sfida a cui siamo costantemente chiamati, in quanto esseri umani, è quella di costruire delle pratiche di vita comunitaria che rendano consapevoli le generazioni future, stabilendo dei rapporti virtuosi con l'ambiente di cui si è parte integrante e sostanziale.

La persona libera produce una comunità libera mossa dalla *pietas*, ossia dalla benevolenza attiva. Una società è libera quando è capace di dialogare e accogliere con generosità, senso di giustizia e carità gli esseri umani che risentono maggiormente dell'influenza di passioni dannose. Partendo da un principio di imitazione attiva, vedere praticare diffusamente la gentilezza, essere virtuosi e desiderare la conoscenza spingerà i singoli individui della comunità ad amare e desiderare maggiormente la virtù e la conoscenza.

Di questo sforzo individuale è chiamata a farne parte l'intera comunità. Sarà, infatti, nell'interesse dei singoli individui trattare il prossimo in modo giusto e caritatevole, aiutarlo a prosperare, aiutandosi a comprendere le ragioni delle passioni e i limiti della ragione. Gli esseri umani che si uniscono per cercare di autocomprendersi tendono quindi alla libertà. La comunità libera e forte è dunque la base per poter costruire un mondo libero e una vita forte, in questa costante tensione verso la ricerca di quell'unica Sostanza che da sempre siamo e che eternamente abitiamo.

Bibliografia

- J. Colerus, *Breve ma veridica vita di Benedetto Spinoza*, in J. Colerus, J.-M. Lucas, *Le vite di Spinoza* [1994], a cura di R. Bordoli, pref. G. Agamben, intro. di F. Mignini, Quodlibet, Macerata 2015.
B. Spinoza, *Etica* [1677], a cura di S. Landucci, Laterza, Roma-Bari 2009.

Umanità che R-esiste

di Salma Hilmi

Ricchi di povertà

Ricchi di povertà,
gente che va avanti con il minimo,
rimanendo sempre sorridente.
Che strana la specie umana:
è riuscita a dividere l'atomo,
ma non ha ancora imparato
a dividere il pane.

Ifrane, Marocco, 2023

L'umanità che resiste

Eppure, tra le macerie,
la vita continua in salita,
come gradini di una stessa casa.
La gente si aiuta,
la luce trova la sua via
anche tra le rovine.
Dalle ferite nasce una forza silenziosa,
l'umanità che resiste,
che ricostruisce,
che abbraccia.

Fez, Marocco, 2023

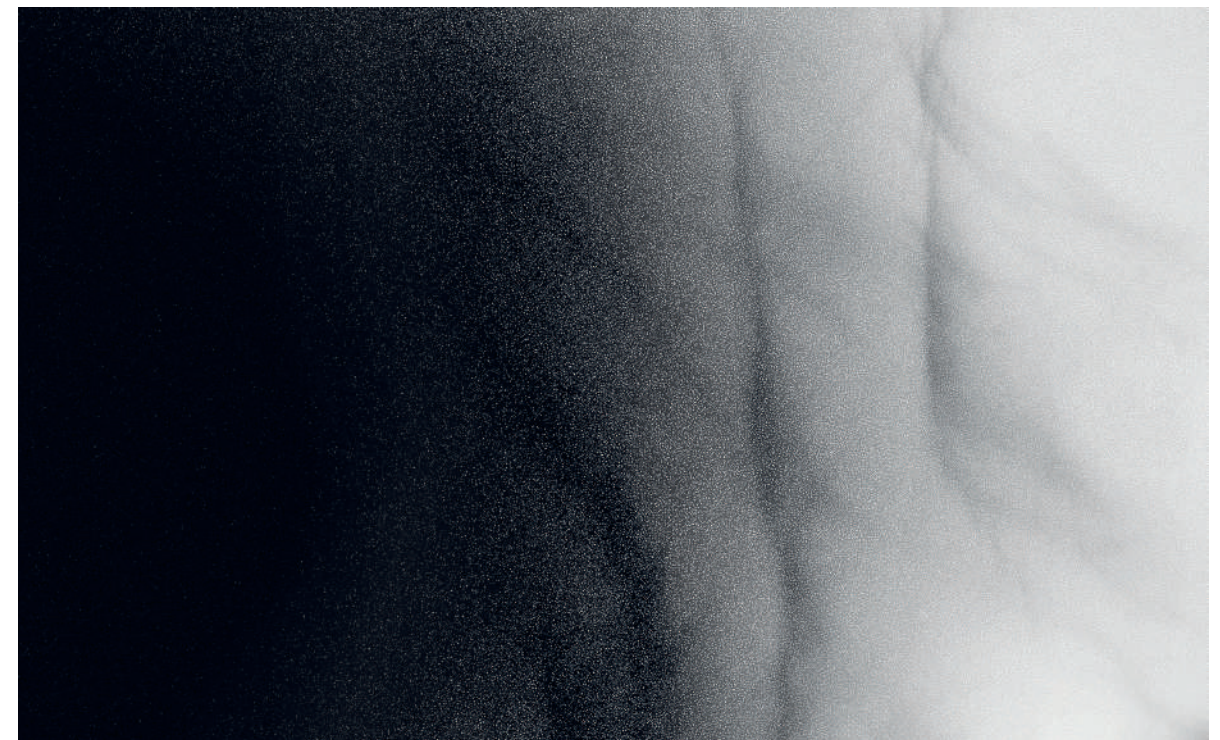
In uno specchio di luce

Sii te stesso.
Accogli le opportunità,
i riflessi, le cose a caso, la vita.
Sii te stessa.
Siate anime
in un mondo pieno di amore e di luce.
Riflettete, riflettetevi
in uno specchio di luce.

Torino, Italia, 2023



Salma Hilmi, *Ricchi di povertà*, fotografia, Ifrane (Marocco), 2023



Salma Hilmi, *L'umanità che resiste – In uno specchio di luce*, opera digitale (scanner art), 2023

Territori dell’Essere

di Angelo Mistrangelo

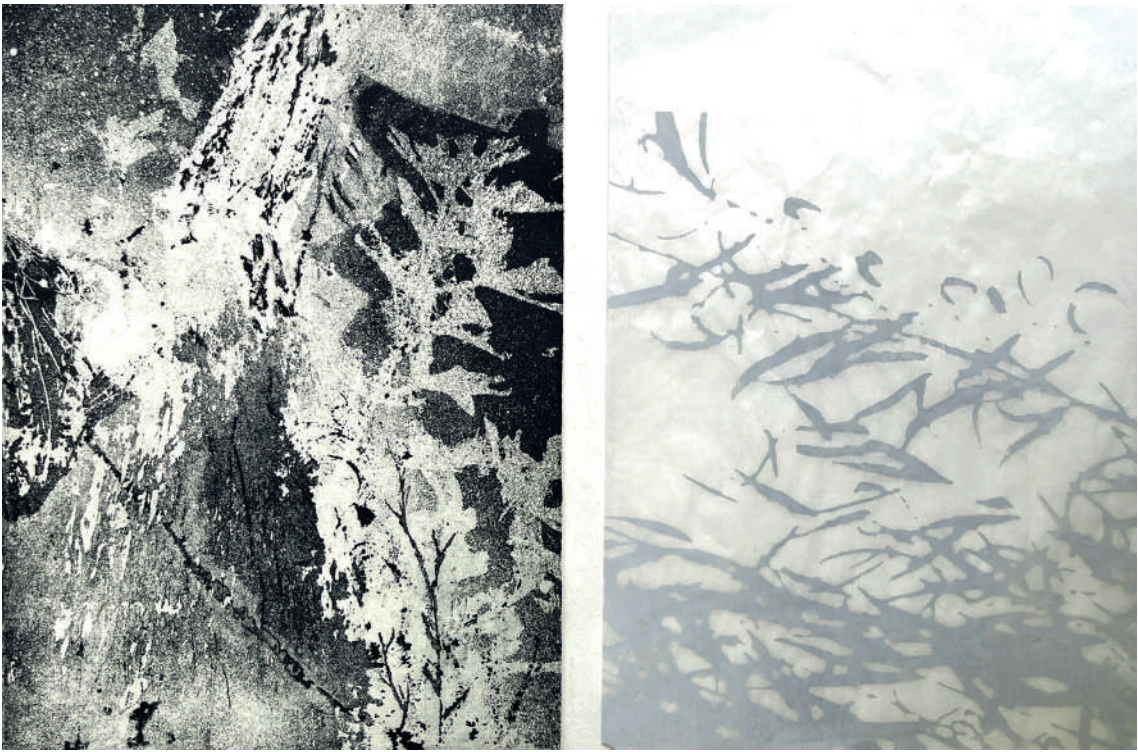
Ritrovare segnali in un tempo
di tecnologiche innovazioni
di sofferte trasformazioni sociali
di silenzi e sfide ambientali

Segnali di una stagione di conflitti
di irriducibili contrapposizioni
di fratture tragicamente insanabili
di memorie lacerate e mortificate

E il fluire inesausto del linguaggio
riannoda presenze e profondissimi sguardi
riapre pagine di interiori visioni
ricostruisce legami storie connessioni

e attraversa, ostinato e solitario, i
confini e territori dell’essere e appartenere.

Torino, *Dialoghi*, 5 settembre 2025



Sofia Pezzo, *Dettaglio*, acquaforte, acquatinta, serigrafia su carta Hahnemühle 300 g e carta velina bianca 20 g, 2025

IDENTITY_NOT_FOUND

di Dragana Ilievska



Dragana Ilievska, *IDENTITY_NOT_FOUND*, stampa digitale, 2025

Il progetto indaga la rappresentazione dell’identità femminile nel contesto contemporaneo, mettendo in evidenza come la donna venga ancora spesso ridotta a ruoli sociali prestabiliti. Attraverso l’estetica dei sistemi di riconoscimento automatizzato, l’opera simula l’interfaccia di un software di object detection che non individua la soggettività della figura ritratta, ma la traduce in etichette quali Mother, Wife, Daughter. La scelta mette in luce il modo in cui cultura e tecnologia continuino a riprodurre schemi e aspettative di genere, mostrando come anche gli algoritmi finiscano per riflettere e amplificare i bias della società che li ha generati.

Unheard

di Martina Parisi



Martina Parisi, *Unheard*, digital painting, 2025

Unheard nasce da una riflessione sulla contraddizione della nostra epoca: siamo costantemente connessi, ma raramente ci sentiamo davvero ascoltati. Le mani che affondano nel cuscino, il volto nascosto e il corpo in tensione diventano la metafora di una comunicazione strozzata. Ciò che viene represso non scompare: pesa, distorce, lascia tracce. Salvare il mondo significa anche restituire spazio alle voci soffocate, ricostruire legami e creare una cultura che sappia connettere davvero.

Dal grido primordiale a una nuova coralità

di Antonia Ricciardi

The article aims to analyze the voice as a primordial cry that precedes speech, becoming pure sound, becoming phoné. It is conceived as an element capable of transcending cultural boundaries and acting as a unifying factor of the human experience. Particular attention is given to the context of mourning, where the fractured voice and the collective mourn acquire the value of authenticity, memory, and belonging. In this perspective, the phoné emerges as a living legacy. It is the very breath of humanity which, from the first cry to its contemporary echo, invites us to recognize ourselves as part of a common voice that shapes both present and future.

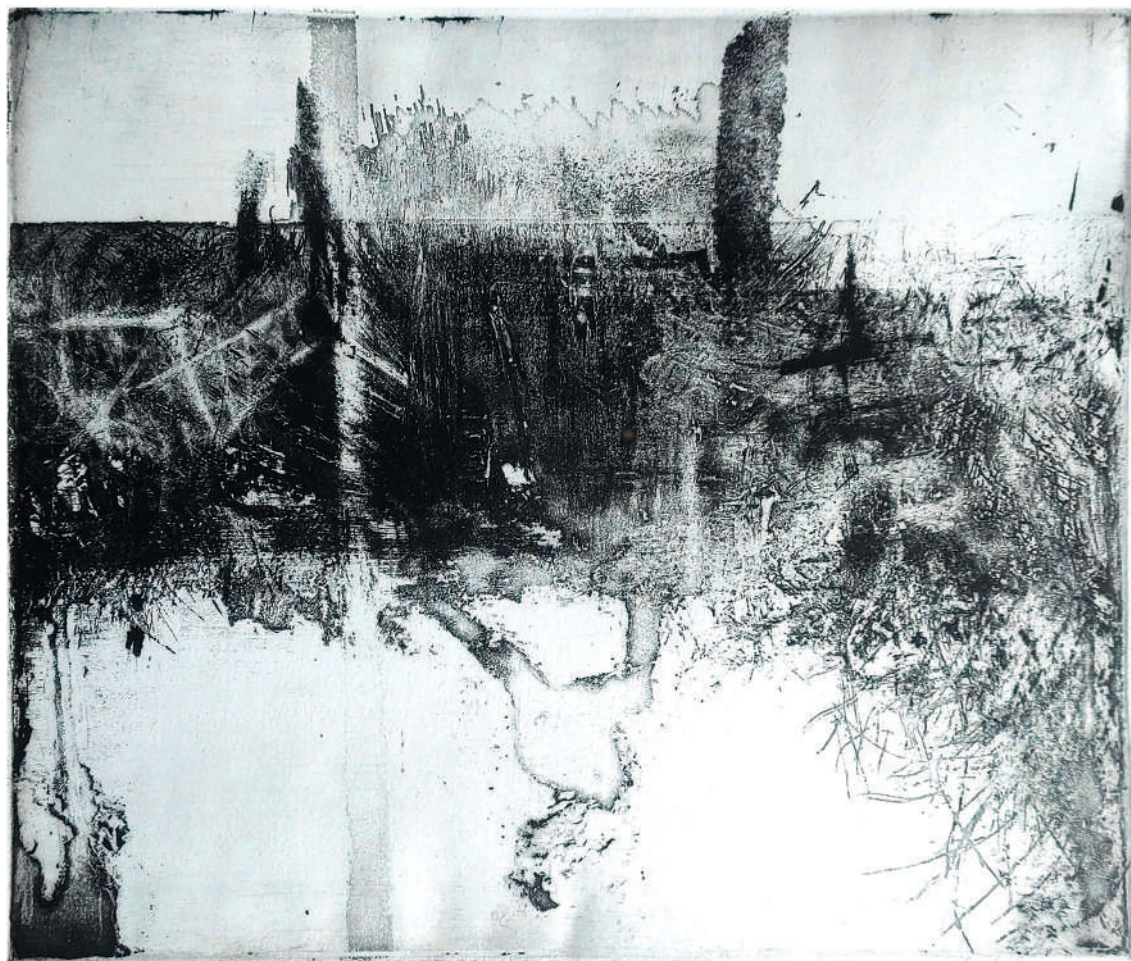
Prima ancora di diventare parola, l'essere umano era grido. Un suono primordiale che vibra, trema e rimbomba nei meandri della nostra interiorità. Esso si muove al di là dei confini comunicativi imposti dalla socialità, ponendosi come un verso in potenza. La *phoné*, un grido che attraversa il tempo, un suono ricco di carica espressiva che non vuole narrare ma semplicemente esistere in quanto presenza archetipale dell'individuo. Essa è un richiamo universale in grado di superare ogni barriera culturale plasmando lo spazio e sottolineando come l'umanità condivida la medesima origine sonora. Ogni entità costituisce quella che potremmo definire come l'immagine sonora unificatrice delle disarmonie. Il grido altro non è che una voce sul punto di divenire parola, è presenza ancor prima di essere supporto e canale di trasmissione. È pre-linguaggio che presenta la traccia di uno stato d'essere, grazie al quale emergono le forme della cultura umana come il mito e la musica. Lo potremmo definire, usando le parole di Carmelo Bene, come un *dire senza dire*, una voce che scardina il linguaggio per restituirci la sua forza originaria, dove il puro suono diventa manifestazione dell'essere secondo un *pathos* che frantuma ogni confine. Nonostante tale concezione sembra stonare con la rigida razionalità dell'uomo contemporaneo, in realtà la ricerca del primitivo dilaga, come un impulso di cui non si può fare a meno, in svariati contesti socio-culturali, tra i quali il lutto fa da principe. Esso è albergo di una crisi che conduce l'individuo alla manifestazione di un flusso sonoro che sfugge da ogni forma di codifica,

trovando un legame con il proprio sentire interiore. La voce si frantuma per plasmare un gemito intimo e impenetrabile capace di rivelare l'essere umano nella sua assoluta autenticità. Un sentire che si apre alla collettività trasformando la perdita in memoria, la sofferenza in appartenenza. Atto di voce che unisce, simbolo di una coralità condivisa, pronta a ricordare la fragilità dell'individuo in quanto carne che snoda la propria essenza in un ciclo ininterrotto, portando con sé il seme della crescita e della sua stessa dissoluzione. Una voce che non appartiene più al singolo, ma alla condizione umana che trova punto di contatto nell'esteriorizzazione di ciò che si cela al proprio interno, dando vita a un messaggio comune. Quest'ultimo pone l'essere a riconoscersi nella pluralità favorendo la nascita di una coralità nuova, improntata al futuro pur aggrappata alla propria origine primitiva. In questo modo, l'organismo viene proiettato in uno stato liberatorio permettendo il flusso di una costante interconnessione che permea tra individui e popoli attraverso la condivisione della medesima radice sonora. Se il primo grido ha reso l'uomo consapevole della vita, il prossimo lo renderà consapevole della responsabilità che lo lega al mondo e agli altri, come un respiro che, nel tempo, si espande e si ritrae. Respiro che trova una sua nuova reinterpretazione nel *PneumOS* di Oriana Persico, esposto ad Osaka nel padiglione Italia. Polmone artificiale e al tempo stesso

strumento musicale, che freme in funzione della qualità dell'aria. Esso permette attraverso il suo fremito la comprensione di informazioni che non sarebbero facilmente decifrabili ai più, in maniera immediata e

naturale. È questa in fondo la vera eredità della *phoné*, il passaggio dal singolo al coro, dall'individuo alla comunità, un invito a riconoscere che siamo parte di una stessa voce che non può più essere ignorata.

Estratto e rielaborato dalla tesi magistrale in Decorazione - Arte Pubblica, *Phoné* di Antonia Ricciardi, relatore Gerardo De Pasquale, Accademia Albertina di Belle Arti, 2025.



Luis Eduardo Pardo Silva, *Lazzaro*, acquaforte, 2025

Bibliografia

C. Bene, *Si può solo dire nulla. Interviste*, Il Saggiatore, Milano 2022.

C. Bologna, *Flatus vocis : metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna 1992.

E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri Saggi, Torino 2000.

Osaka EXPO 2025 - *Guida alla Visitor Experience*, 2025, <https://www.italyexpo2025osaka.it/>.

Ecologie digitali: verso un cyberspazio abitabile

di Marco Gentilini

The idea of a global village, as imagined by Marshall McLuhan, seemed within reach in the early days of the internet, but quickly began to show cracks with the arrival of the new millennium. Today, the dominant digital paradigm is that of the platform: centralized environments built around visibility, economic exchange, and data extraction. This article explores why such structures fail to foster authentic communities and proposes an alternative, both conceptual and practical: hubs as livable digital spaces. By analyzing artistic practices that operate on the margins of platforms, it examines efforts to imagine and construct possible futures for cyberspace grounded in relationships, care, and coexistence. Hubs can be seen as points of gathering, temporary centers of shared activity. We are hyperconnected, yet we lack true spaces for togetherness. While platforms seek scalability and profit, hubs aim to build relational spaces where meaningful encounters matter more than the network itself. As Geert Lovink (2022) suggests, the goal is not global connection, but the creation of digital places where being together is possible, beyond the logic of markets and performance.

All'alba della diffusione di internet nella fine del secolo scorso, le prime forme di arte e sperimentazione nate online avevano al centro la comunità. Newsletter come *The Thing* (1991) e *Nettime* (1995), cominciarono ad unire individui di tutto il mondo grazie alle potenzialità del digitale. L'entusiasmo era palpabile, sembrava che le promesse della fantascienza raccontata nei romanzi cyberpunk, di un mondo nuovo e alternativo, si stessero davvero realizzando. In questi spazi innovativi, l'identità fisica, il genere o la nazionalità erano irrilevanti: chiunque poteva presentarsi per ciò che sentiva di essere, dialogare sulle proprie passioni, instaurare amicizie e persino contribuire alla costruzione di piccoli ambienti digitali di cura e supporto. Un'opera che rappresenta bene lo spirito di quell'epoca è *Teleporting an Unknown State* (1994-1996) di Eduardo Kac: una performance collettiva in cui utenti sparsi per il globo contribuivano, donando luce attraverso la webcam, alla crescita di una pianta distante. Un esperimento che racchiudeva l'idea di una comunità in evoluzione, che si prende cura del proprio spazio e degli altri, una narrazione della rete come luogo di incontro e responsabilità condivisa. Allo stesso modo, i forum rappresentavano micro-mondi autoprodotti, non vincolati dalle logiche com-

merciali, nei quali la socialità e il dibattito proliferavano spontaneamente. Tuttavia, guardando alla rete di oggi, l'idea di un "villaggio globale" o di una nuova utopia sembra sfumata. Prevale semmai una visione distopica, il termine "net blues" viene utilizzato per descrivere il senso di disincanto di chi aveva creduto nelle promesse dell'era digitale. Pur passando più tempo che mai connessi, il web appare sempre più deserto: saturo di contenuti, ma impoverito dal punto di vista relazionale e comunitario.

Che fine ha fatto quella carica utopica e dove sono finite le aspettative di un futuro di comunità diffusa? Per trovare una risposta, basta guardare agli snodi storici degli ultimi vent'anni: il crollo della bolla dotcom, spesso simbolicamente associato all'11 settembre 2001, ha drasticamente ridotto la frammentazione originaria del digitale, lasciando spazio a pochi grandi monopoli. Questa concentrazione di potere ha favorito il predominio delle cosiddette piattaforme (come i social network, i motori di ricerca o i marketplace digitali): ambienti che non si limitano a ospitare contenuti, ma governano la comunicazione, raccolgono e rielab-

borano dati e impongono regole invisibili agli utenti. In questo senso, come osserva il teorico dei media digitali Geert Lovink, esse agiscono da moderne macchine disciplinari, al pari di scuole, fabbriche o prigioni. Nei primi anni duemila, i blog personali rappresentavano ancora un modello di pluralità e autonomia: chiunque, con un po' di competenze informatiche di base, poteva crearsi un'isola nel mare digitale, dando forma alla propria narrazione. Con il tempo, però, questi spazi sono stati superati e assorbiti dentro pochi grandi ambienti privati. Le piattaforme social, inizialmente attraenti per le loro promesse di personalizzazione e libertà, sono divenute ambienti dalle regole sempre più rigide: oggi la stragrande maggioranza delle comunicazioni transita attraverso WhatsApp, Instagram o Facebook, sempre più spesso aziende, associazioni e persino istituzioni rinunciano a mantenere un proprio sito web autonomo, scegliendo invece di affidarsi unicamente ad una pagina social. Questa omologazione ha sedato la spontaneità, le logiche commerciali antepongono il profitto a qualsiasi altra finalità, e così le società digitali genuine tendono a morire. Le dinamiche delle piattaforme, a differenza del mondo fisico, rimangono spesso invisibili agli utenti, che raramente hanno consapevolezza delle strutture profonde del digitale. Eppure, la percezione che qualcosa non funzioni serpeggia, un gruppo Facebook sembra lontano dalla costruzione di legami autentici, e la moltitudine online si traduce spesso in solitudine. Prendere coscienza di essere immersi in sistemi dominati dal profitto può aiutare, in parte, ad aprire gli occhi e cogliere le dinamiche di potere e di controllo che regolano la vita online. Non tutto però è perduto, ai margini delle stesse piattaforme, si creano ancora spazi intimi e significativi. Lo dimostra il caso raccontato da Federico Antonini e Sergio Savini nel libro *Rasing Moths*, un volume dove vengono raccolti i commenti nati sotto uno specifico video di YouTube (*Watering a flower Haruomi Hosono 1984 cassette*) trasformatosi per caso in uno spazio di confessione e cura collettiva, innescato da un imprevisto algoritmico. Questi interstizi ci portano a riflettere su quale rete sia ancora possibile.

L'artista e ricercatore Ben Grosser, consigliando nuovi percorsi per i progetti digitali che ambiscono a ricreare vere comunità, individua quattro valori chiave: lentezza, minimalismo, pubblico e diversione critica. Servono cioè, media che si oppongano attivamente alle logiche della piattaforma capitalista, quella che impone come valori assoluti la velocità e l'efficienza, che siano piccoli e anti-scalari, accessibili e gestiti dalla collettività, e che aiutino a sviluppare una cultura della resistenza alle piattaforme stesse, offrendo reali alternative di socialità. Alcuni spazi collettivi esistono ancora: commons digitali, piattaforme open source, laboratori di riflessione in dialogo costante tra digitale e reale che rappresentano preziose riserve di sperimentazione e resistenza. Sono luoghi dove la logica del profitto lascia spazio alla collaborazione, alla condivisione e alla cura reciproca, e dove si tenta di ricostruire un senso di comunità che altrove sembra perduto. Tuttavia, la vera sfida non sta soltanto nel preservare e studiare le dinamiche di queste nicchie, ma nell'immaginare e progettare veri e propri traslochi comunitari: processi collettivi di migrazione della socialità verso ambienti nuovi, aperti e condivisi. Si tratta di ripensare le infrastrutture digitali non come gabbie standardizzate, ma come ecosistemi viventi, capaci di restituire alle persone la possibilità di costruire relazioni autentiche, spazi di dialogo, e persino forme di cura reciproca. Ripensare davvero una rete pubblica e sociale significa quindi accettare la complessità del digitale, affrontarne le contraddizioni e immaginare nuove pratiche collettive che siano inclusive e plurali. Non basta rifugiarsi nella nostalgia del primo internet: occorre avere il coraggio di sperimentare, di proporre alternative concrete, di immaginare infrastrutture che non siano soltanto tecnologiche, ma anche culturali e politiche. Alexander Galloway nel suo saggio *Protocol* descrive Internet come una delicata danza tra controllo e libertà. Il compito di oggi è provare a ribilanciare quella danza, sottraendo terreno ai monopoli delle piattaforme e restituendo spazio a comunità autentiche, capaci di includere differenze, generare legami e aprire varchi verso un futuro in cui la rete non sia più solo un dispositivo di sorveglianza e consumo, ma uno strumento di emancipazione e di vita comune.

Salvaguardare il linguaggio metafisico umano nello spazio latente

Anacronie ed eterocronie tra arte e intelligenza artificiale

di Vahid Rastgou

The paradoxical relationship between contemporary art's temporal consciousness and the mechanistic embedding of human metaphysical language within AI systems is the subject of this article. Unlike contemporary art's engagement with disjunctive temporality, AI generated aesthetic production is detached from a stable relationship to human temporal experience. Through neural networks which reduce the metaphysical dimensions of artworks to algorithmic correlations and data clusters, the human capacity for grasping temporal nuance, cultural irony, and existential sentiment becomes flattened into mechanical symbol manipulation, devoid of genuine temporal consciousness. This emergence is a ontological shift from contemporary art's humane engagement with temporal disjunction to aesthetic production without human temporal grounding. In response to this crisis, artists bear an unprecedented responsibility to actively resist the corporate monopolization of human metaphysical language and to ensure that AI systems remain grounded in authentic temporal consciousness.

Qual è la temporalità di un'opera d'arte? Non è una singola misura cronologica, ma una condizione in cui l'arte appartiene al tempo e lo rimodella. Le opere incarnano l'eterocronia, tenendo insieme più tempi (come le tele di Anselm Kiefer in cui mito antico e trauma del dopoguerra convivono). Altre mostrano l'anacronia, riemergendo fuori dal proprio momento storico (gli interni di Vermeer appaiono contemporanei pur essendo del XVII secolo). Un'opera può anche dispiegarsi nella durata, quando il significato dipende dall'esperienza vissuta e dall'attenzione prolungata. Anche quando la forma materiale sembra fissa, collegando il presente alle memorie del passato porta con sé l'“after-life” delle immagini. Al livello più profondo, la temporalità dell'opera si confronta con il tempo ontologico, cioè la natura stessa del tempo. Monumenti mesopotamici che proiettano presenza, l'uso medievale di oro e marmo contro il decadimento, o una performance che svanisce nell'istante dell'esecuzione: le opere interrogano se il tempo sia eterno, fuggevole o malleabile e diventano luoghi in cui la natura del tempo è rivelata e messa in questione. Funzionano come agenti che durano, trasformano e riconfigurano, rendendo il tempo visibile, instabile e vivo (il

“tempo plastico” di Benjamin). La temporalità dell'arte crea un terreno di gioco per un linguaggio mitico senza alfabeto, sintassi o semantica nel senso convenzionale. Questo “linguaggio” sorge storicamente e collettivamente, come sedimento del tentativo umano di rappresentare l'indicibile, e si manifesta nelle opere, una conversazione culturale ed eterna veicolata da oggetti estetici. Poiché non appartiene a un singolo sistema, quando lo traduciamo nel linguaggio ordinario come interpretazione, o in equazioni come rappresentazione tecnologica, la sua carica metafisica scompare. Questo linguaggio non sistematico non può esistere fuori dal mondo senza il medium dell'opera. L'opera occupa tempo e spazio quantistico come ogni oggetto materiale, ma organizza la materia in modi che sfuggono alla funzionalità, producendo insieme bellezza e significato soggettivo; così porta granuli di tempo e di spazio e al tempo li trascende. Si esiterebbe a chiamarlo “linguaggio” proprio perché privo di sistema prima che l'IA ridefinisse il significato di linguaggio. Con gli algoritmi generativi che estraggono pattern profondi, è parso

possibile sistematizzare l'ineffabile; eppure ciò che un'opera innesca nel corpo umano—silenzio, stupore, gioia, dolore—resta inaccessibile alla traduzione algoritmica. Queste dimensioni affettive appartengono alla temporalità, alla presenza, all'essere degli umani in relazione all'arte. Chiamare questo fenomeno “linguaggio” è dunque difensivo, quasi ironico. Non è un linguaggio processabile dall'IA, sistematico e vincolato da regole, ma un linguaggio metafisico-umano radicato nella temporalità, nella sensazione e nello svolgersi storico. Solo l'opera sostiene il paradosso: materiale e trascendente, sistematica nella forma e non sistematica nel significato, comunicabile solo a chi condivide la condizione di una coscienza vincolata al tempo. Le immagini generate dall'IA instaurano una relazione col tempo diversa rispetto alle opere contemporanee. La loro temporalità appare dislocata: la vera “durata” risiede nel lavoro nascosto dei dataset di addestramento e nei cicli computazionali che precedono ogni immagine. Una volta addestrato, il modello comprime e mappa tale accumulazione storica nei secondi dell'output. La temporalità della produzione è insieme espansa (anni di dati culturali collettivi) e compressa (quasi istantaneità dell'inferenza): ne risulta una temporalità redistribuita che appartiene alle infrastrutture della computazione. A livello d'immagine, l'IA genera un'eterocronia sintetica. Un dipinto o un collage portano il tempo nella loro materia—pigmenti invecchiati, strati, tracce d'uso, crettature—mentre un'immagine generata fonde le temporalità per prossimità statistiche nello spazio latente. Ne deriva un'eterocronia fittizia, convincente nell'apparenza ma ontologicamente diversa da quella materiale. L'immagine generata dall'IA produce anche un'anacronia controfattuale: crea opere “fuori dal tempo”, combinando epoche come se potessero coesistere e generando storie “come se” che indicano ciò che avrebbe potuto essere. Il registro più profondo dell'immagine generata dall'IA è ontologico. Lo spazio latente è un vasto serbatoio di forme virtuali che contengono, in potenza, tracce ricombinabili di innumerevoli oggetti culturali.

Ogni output è una contemporaneizzazione di questa potenza, non una rappresentazione dei tempi storici nei dati di addestramento. Qui la temporalità è modale, non cronologica: l'opera testimonia ciò che potrebbe essere, non ciò che è stato; e le immagini generate dall'IA collassano le distinzioni storiche in cluster di probabilità. Quando incontrate da uno spettatore, queste immagini rientrano nella durata umana. Dedichiamo tempo a impartire prompt, selezionare, confrontare versioni e riflettere sul significato. La loro temporalità è ibrida: non umana nella produzione, ma dipendente dagli umani per attivarne la risonanza metafisica ed emotiva. Si perde la storia incorporata del lavoro, dei materiali e della provenienza che le opere contemporanee portano. Ne derivano un'ampia gamma di possibilità, una temporalità metafisica in cui l'opera non si considera un'entità storica fissa ma una finestra sull'essere delle possibilità. Le implicazioni di una temporalità del genere vanno oltre l'estetica. Se le opere contemporanee hanno funzionato come vasi di coscienza temporale, la migrazione della produzione negli spazi latenti potrebbe riconfigurare in modo profondo il rapporto umano con il tempo. Quando il linguaggio metafisico, un tempo inscritto nei ritmi lenti del fare, è sottoposto a processi meccanici e a ricombinazioni probabilistiche, rischia di recidere il legame storico tra arte e temporalità vissuta. L'opera generata dall'IA resta per lo più nel regno del visivo, ma sarà presto integrata in opere plastiche e materiali. In questo contesto l'intervento degli artisti sarebbe urgente non solo culturalmente ma esistenzialmente. Cedere il linguaggio metafisico umano a sistemi di IA aziendali significa cedere la capacità di significare a infrastrutture indifferenti alla coscienza temporale. La resistenza richiede interventi negli spazi latenti: contro-pratiche che spongano, ridirigano, mettano a punto e, soprattutto, riscrivano la temporalità umana nei sistemi computazionali. Gli artisti ereditano una responsabilità senza precedenti: salvaguardare le dimensioni temporali dell'arte e insistere perché la temporalità umanistica resti centrale in qualunque futuro in cui arte e IA possano convergere. La posta in gioco è la preservazione delle condizioni in cui l'arte resta una pratica autenticamente umana, e non mero dato per algoritmi che sovrascrivono l'umanità.



Vahid Rastgou, *Sparkling*, immagine generata con IA, 2025

Forse Sopravvissuti

di Carola Allemandi

In the imagery of these verses, man (human being) is seen as an entity in internal conflict, a malaise that reverberates throughout the world. Even the contact with other human beings follows rules that are not easy to decipher. However, the desire to resolve this conflict remains unchanged and solid, trying to open oneself to the world and to others, attempting to preserve and understand their image, and seeking to identify those similarities with the environment and other living beings that can teach a new language through which to relate, find new meaning, and a shared direction. The image *Cene, 07, 2021*, instead, attempts to summarize the concept expressed in the verses of a search for rapprochement, symbolically represented by the moment of a shared meal.



Carola Allemandi, *Cene*, 07, 2021

*

Noi siamo anche chi è venuto prima
cercando una risoluzione in tempi
molto più lunghi di una vita. Senza
farsi vedere qualcuno pure
ci difende. L'impulso generale
è quello di calmare gli eventi,
aspettarne uno soltanto, intanto sedersi.
Il sole cala sull'abitudine
ed è perfetto: scoprire che cosa
succede nelle mani di chi tiene,
tocca, rende propria l'estensione.
E non capirlo, questo continuo senso
della stessa cosa che ora torna
e ci fa mangiare a questo stesso
tavolo; saperci immobili eppure
così nuovi, forse sopravvissuti.

*

Siamo nelle mani di chi ci chiama
fuggendo; di chi seduto ci ordina
il cammino. Minuscoli per vie
traverse arriviamo dove arrivano
i cani, né sappiamo dove porti
questa vita chi non riesce a unirsi,
disperso che rimane in un tragitto
orribilmente lungo. Questo solo
tra molte interruzioni. Aspettare
una chiamata. Di questo solo
sappiamo essere fatto l'universo.

*

Parlavamo dei centimetri, quanti
necessari per spostarsi perché
da riva spuntasse a noi la terra
placando l'ansia di saperla ancora
nostra. E sentirla allora; e farci noi
più brevi verso il passo minore
che chiedeva, ora, per toccarla.
Conteneva tutto, il senso di quanti
altri già passati, la maniera
giusta per risolversi, per essere
guardata. Per questo ci assomiglia;
e non ci chiama vedendoci cadere.

*

La terra in lontananza correva
veloce quanto noi, mentre gli stormi
annunciavano tempesta: era quello
che ognuno vedeva, realtà intere
portate via dalla corrente, sparse
tra l'incolto. Sul precipizio, tutto
per un attimo restava come
per esserci ancora prima del salto,
del grido di voci sparse ancora pieno.

*

Così il sole era tutto il nostro sfondo.
Capitavamo come altre stelle
nella città deserta. Una ferita leggera,
breve come la luce propria
di una stanza, una felice insonnia.

*

Il credo dei giorni è lo stesso per noi:
ogni tipo di luce segmenta
un mondo accettato solo col respiro
e chiude gli occhi su tutto ciò
non accaduto ancora.
Le rive scarse di materia
prima che sia notte
concluse ora in un limite di cielo,
sono soltanto la loro forma
vera: un messaggio offertoci comunque.

*

Il tempo preferiva non toccare
niente di quanto apparso tra le rocce
all'improvviso: lasciare tutto
a un altro corso, a ciò che avviene senza
il volere di nessuno. Come se
dalla salita si potesse ancora
immaginare il volo, ogni cosa avuta.

Black

di Laura Avondoglio



Laura Avondoglio, *Black*, pittura acrilica su politoile, 1996

I Giochi Olimpici promuovono da sempre un’ideale di pace e solidarietà tra i popoli, oltrepassando un’immagine dello sport come mera competizione tra fazioni avversarie. Grazie alla condivisione di una passione e nel rispetto di regole comuni, si propongono di realizzare un incontro pacifico tra persone provenienti da tutto il mondo, di tutte le etnie e classi sociali. Oggi questi giochi devono farsi carico ancor più delle difficoltà del presente, senza sottrarsi dal confronto con le problematiche più attuali: dalle urgenze ambientali, alla sostenibilità sociale, sino all’inclusività di genere.

Storie di democrazia

di Bruna Peyrot

This paper addresses two main themes. The first concerns the reasons for establishing a School for Democracy in Torre Pellice, a town in the Pellice Valley about fifty kilometers from Turin, the capital of the Waldensian world. The second explores the meaning of democracy — not as a mere institution or a romantic sentiment, but as a way of life and a culture grounded in respect for others. Democracy is a “social fact” that represents the path toward all forms of social and civil emancipation.

Riflettere sulla democrazia in questo periodo di guerre, molte vicino a noi, fa sembrare strani. Proprio questi conflitti, tuttavia, la chiamano in causa, se non altro perché, scuotendone i principi, obbligano a riformularli per farli ricrescere rafforzati. Che ne è stato, per esempio, del diritto dei popoli all’autodeterminazione? Cosa significa una convivenza civile che comprenda le diversità? Cosa significa il dissenso all’interno di uno stato e la tutela delle minoranze? La non curanza, spesso l’irrisione, del diritto internazionale impone una nuova lettura degli equilibri mondiali in cui spesso il limite fra umano e disumano è travalicato. Kant afferma che “il diritto dell’umanità è insito nella nostra persona” (Kant, 2020, p.37), ma chi può o deve fermare chi lo nega? Ogni guerra sfonda, anzi affonda l’umanità, riportando le società con le loro culture in un abisso. Oltre a ragioni economiche e di dominio, Freud sostiene che l’uomo porta con sé l’istinto di morte che emerge periodicamente, modellando pensieri di guerra che plasmano il consenso dei popoli. Questo clima, favorevole alla distruzione reciproca, prepara la guerra con la rappresentazione di un nemico oggetto di disumanizzazione in quanto avversario. Inoltre, evoca la relazione fra *verità e politica*, tema già affrontato da Hanna Arendt al processo Eichmann, il gerarca nazista che pianificò lo sterminio di sei milioni di ebrei, definito “massacro amministrativo”, ossia un atto burocratico che toglie la vita a persone che non si incontrano, come oggi l’uso dell’IA impiegata per bombardare i villaggi della striscia di Gaza. Esiste uno iato fra fatto e interpretazione che distrugge le nostre democrazie anche dall’inter-

no. Spesso il loro tracollo inizia proprio dalle urne, con leader eletti che utilizzano il voto per stravolgerle. Spesso alla parola democrazia si affiancano aggettivi: diretta, imperfetta, populista, illiberale, liberale... Fin dove, tuttavia, si può allargare la sua qualificazione senza che la sua aspirazione, disillusa, non provochi un allontanamento dall’ideale stesso? Spesso, infine, si identifica la pratica democratica con la voce della società di massa, cosa ben diversa invece da una politica che la valorizzi. Lo afferma anche Alexis de Tocqueville nel suo lungo studio sulla democrazia in America, anticipando la psicologia del populismo: “Il popolo...deve sempre giudicare in fretta, attaccandosi all’oggetto più appariscente. Ne consegue che i ciarlatani di ogni tipo conoscono così bene il segreto per piacergli, mentre il più delle volte, i suoi veri amici falliscono” (Tocqueville, 2005, p.236). La democrazia, per essere tale, ha bisogno di alcuni valori, come i diritti civili e la laicità dello stato, oltre ad alcuni strumenti: partiti politici, diritto di riunione, indipendenza dei giudici. Inoltre, per continuare a esistere la democrazia *deve diventare un fatto totale* ossia diramarsi in tante dimensioni della vita sociale, dall’essere una condizione mentale a un’organizzazione istituzionale, da una formazione civica a una strutturazione economica. Richiede un humus umano conforme alle rappresentazioni etiche e concettuali della vita associata. Dice Gustavo Zagreblesky: “la democrazia non è un dono che viene dal cielo.

La democrazia nel cerchio del consenso

di Vanessa Vozzo

The article explores some practices of participatory governance within intentional communities, such as cohousing and ecovillages, drawing on the author's personal experience and two interviews. It focuses in particular on contexts where representative and majority-based democracy gives way to consensual decision-making processes and ecological organizational models grounded in circularity and horizontality, such as sociocracy. Vanessa Vozzo reflects on the potential of art as an ally in processes of change, capable of connecting scientific and technological knowledge and fostering greater engagement by raising awareness of the transformations taking place. The author also reflects on the role of technology and on how it can contribute to and act as an active component within a broader perspective of political and social renewal.

Qualche sera fa mia figlia Petra di undici anni mi ha letto con tono preoccupato un passo de *La collina dei conigli* di Richard Adams. La scena è quella in cui Pungitopo descrive Efrafra come una conigliera rigidamente controllata: tane nascoste, conigli marchiati, un'”Ausla” (la pattuglia militare) che sorveglia e reprime, e un “Gran Consiglio” che organizza ogni aspetto della vita. Un microcosmo dove la sicurezza viene barattata con la libertà. Ascoltandola, ho pensato a come, fin dall'infanzia, si percepisca il peso delle strutture sociali e politiche e le sue parole mi hanno riportato alla mia ricerca artistica. Questa si concentra sulle comunità intenzionali nate negli ultimi anni (ecovillaggi, cohousing, forme di coabitazione alternative) che stanno sperimentando nuovi modelli ecologisti di governance. Mi interessa capire quale ruolo giochi la tecnologia e, in particolare, l'intelligenza artificiale in questi contesti. E, soprattutto, come l'arte, mettendo in relazione scienze e tecnologia, possa diventare un alleato in questi processi di cambiamento. Per quanto riguarda il controverso termine “ecologia”, mi rifaccio a definizioni chiaramente distinte da quello di “ambientalismo”, come quella proposta dal sociologo Murray Bookchin che, nel suo saggio *L'ecologia della libertà*, riprendendo il significato originario attribuito a questa parola dal biologo tedesco Ernst Haeckel, afferma: “L'ecologia si occupa dell'equilibrio dinamico della natura, dell'interdipendenza

degli esseri viventi e delle cose non viventi” (2023/1982, p.55). Mi riferisco inoltre alla visione ecosofica di Félix Guattari che, in *Le tre ecologie* (Guattari e La Cecla, 2019/1989), estende il concetto di “ecologia” includendovi, accanto all'ambiente, anche le relazioni sociali e la dimensione mentale. Non ci si aspetti, però, in questo articolo, un'esposizione sistematica della mia ricerca, ancora agli inizi, ma solo brevi narrazioni che intrecciano esperienze personali, voci incontrate e prime riflessioni. Inizio, dunque, da me. Nel 2019, quando già da qualche anno sentivo il bisogno di esplorare un diverso modo di vivere sociale e politico, ho incontrato alcune persone impegnate nella creazione di un cohousing immerso nel verde, in un luogo suggestivo, con un'impronta ambientalista. La decisione è stata immediata: in sei mesi ho coinvolto la mia famiglia nell'acquisto partecipato di un'antica villa in un piccolo paese vicino Torino. Un'operazione economica rischiosa, intrapresa con persone fino ad allora sconosciute. Un atto di fiducia nella collettività che ci ha, fin da subito, messi alla prova. Durante i primi due anni di coabitazione comunitaria abbiamo avuto molte difficoltà nella gestione dei conflitti, spesso derivanti da una logica duale che valorizza le idee individuali piuttosto che quelle collettive. Era chiaro che la democra-

Essa, per affermarsi, deve combattere perché è una sottrazione di potere necessaria per poterlo ridistribuire” (Zagrebletsky, 2024, p.172). La democrazia ha bisogno, dunque, di tanti strumenti per continuare a essere nutrita, per questo da quattro anni, grazie all'8 per mille valdese, a Torre Pellice (Torino), la Fondazione Centro culturale valdese, il Collegio con i suoi quattro licei, la Federazione delle chiese evangeliche in Italia, in collaborazione con Sapienza Università di Roma, hanno proposto una *Scuola per la Democrazia*, un luogo di apprendimento e di esercizio costante del pensiero critico. Le relazioni nate al suo interno in questi anni (chiese, enti locali e culturali, sindacati...) ne dimostrano l'impellente perché viviamo un'epoca in cui è diminuito l'interesse etico per una forma di governo che “ha la domanda facile e la risposta difficile” (Bobbio, 1984, p.26). I temi affrontati sono stati, in particolare, centrati sulle “culture” e le “parole della democrazia” - come libertà, responsabilità, bene comune, diritto e soprattutto dovere - perché se si perde il loro significato, si perde anche il valore dell'alterità. La parola, infatti, comunica la propria storia e la propria progettualità, così come, secondo le importanti lezioni di Adriano Favole, aiuta a ridefinire la posizione dell'umano, una fra le altre specie viventi, in un quadro di ecologia generale in cui la “cura per la vita”, come invita Hans Jonas, diventi il necessario principio di responsabilità alla base di un'etica per la società tecnologica. La democrazia non è un semplice sentimento romantico. Richiede disciplina, impegno, condivisione di valori: è un permanente processo educativo. Ecco perché abbiamo deciso di aprire la Scuola per la Democrazia, fondata su due momenti: il Laboratorio per studenti universitari e le Conferenze aperte a tutti. Proporla è stato anche un segno di speranza radicato nella storia valdese, fortemente intrecciata a pratiche democratiche. Se democrazia,

infatti, significa, fra l'altro, dar valore alla facoltà di ogni individuo, donna e uomo, di eleggere i propri rappresentanti, allora i valdesi l'hanno praticata in momenti cruciali del loro difficile passato plurisecolare, fra persecuzioni e contrattazioni diplomatiche con i Savoia, loro autorità governante alla quale hanno riservato lealtà più che riconoscerne la sovranità. Un esempio fra i molti: nel 1532 essi votarono per alzata di mano, dopo una lunga corrispondenza con Ginevra, l'adesione alla Riforma protestante di Calvino, non senza una forte dialettica fra chi voleva continuare a essere movimento e chi invece diventare una chiesa visibile e stabile. Anche se a larga maggioranza, quella scelta, che si esprime sul prato di Chanforan in val d'Angrogna, non fu unanime. Il dissenso ci fu e fu tutelato attraverso una piccola delegazione inviata fino a Praga, per avere il parere dei Fratelli Boemi, comunità religiosa del XV secolo nata dal movimento di Jan Hus (1369-1414), anticipatrice del credo protestante. Con l'adesione alla Riforma, iniziò quel lungo percorso che portò i valdesi a elaborare due idee forti della modernità: l'idea di un soggetto la cui coscienza individuale, senza mediazioni sacrali, diventa centrale perché l'esteriorità della religione passa all'interiorità della fede, e l'idea che lo stato non è legittimato da una elezione divina, bensì basato su un patto fra eguali. Oggi più che mai questo passato di resistenza comunitaria non è una semplice pagina di storia. È un passato che ci sta davanti. Ci precede, non è un semplice passato chiuso in un patrimonio culturale. È un modo di pensare e una visione del mondo. E chiede di essere reso ancora parte della nostra coscienza collettiva.

Bibliografia

N. Bobbio, *Il futuro della democrazia*, Einaudi, Torino 1984.

Fondazione Centro culturale valdese: *fondazione valdese.org*. Sul sito sono registrate diverse sessioni della Scuola per la Democrazia.

I. Kant, *Per la pace perpetua* [1795], Editori Riuniti, Roma 2020.

A. de Tocqueville, *La democrazia in America* [1835], a cura di Mario Tesini, vol.1, Città Aperta, Troina 2005, .

G. Zagrebletsky, *Il mutamento genetico della democrazia*, in S. Fiori (a cura di), *La Biblioteca di Raskolnikov. Libri e idee per un'identità democratica*, Einaudi, Torino 2024.



Fish-Bowl method, Montesole, reportage fotografico di Andrea Ballo, 2023

zia rappresentativa e maggioritaria che, come afferma Bookchin riprendendo Benjamin R. Barber, ha prodotto “la graduale sostituzione della partecipazione con la rappresentanza” (2023/1982, p.77), non era un modello funzionale alle nostre necessità. Pertanto fin da subito abbiamo scelto di affidarci, per la maggior parte delle nostre scelte, al metodo del consenso, un processo in cui ogni decisione può essere adottata solo se tutti i membri ne riconoscono la validità. Quando provo a spiegare il consenso mi sento spesso rispondere: “Vuoi dire che tutti devono essere d’accordo? Quindi se qualcuno la pensa diversamente può bloccare il gruppo per mesi, persino per anni?”. Ed io talvolta rispondo “Ma perché qualcuno dovrebbe bloccare il proprio progetto?”. Il metodo del consenso viene adottato piuttosto come atto di rispetto verso posizioni minoritarie, come strumento di partecipazione e per prevenire polarizzazioni e frammentazioni. Nelle comunità intenzionali, infatti,

consenso non coincide con *unanimità*, ma si configura come un processo collettivo di autoregolazione delle diversità. È la capacità di un corpo sociale di ascoltare, negoziare e costruire un equilibrio mobile senza annullare la pluralità che lo costituisce. Non è una decisione matematica. Somiglia al processo biologico e trasformativo di un organismo, piuttosto che a un atto deliberativo statico. In *We the People*, uno dei saggi adottati dalle comunità intenzionali per sperimentare forme di governance alternative, in particolare la *sociocrazia* (di cui parlerò tra poco), il consenso viene paragonato a un sistema termostatico basato sull’omeostasi: esso non elimina le differenze, ma le regola, mantenendo un equilibrio dinamico tra le componenti (Buck e Villines, 2007, p.64). Una “macchina omeostatica” è “capace di mantenere costanti, o entro uno spettro limitato di valori, le

variabili che la definiscono” come afferma Alejandro Orellana nell’introduzione a *Macchine ed esseri viventi* di Humberto Maturana e Francisco Varela (1992/1972, p.11). Addentrandomi nel significato profondo del consenso, la mia riflessione si è ampliata: esistono alternative alla democrazia o, come suggerisce il sottotitolo di *We the People*, si può perlomeno sviluppare una “deeper democracy”? Safir si occupa di *sociocrazia*, curandone l’implementazione in RIVE (Rete Italiana Villaggi Ecologici), un’associazione che riunisce comunità, ecovillaggi e singoli che sperimentano modelli di vita alternativi. Dal 2017 accompagna come facilitatore le comunità interessate ad adottare questo sistema di governance. Mi racconta che RIVE ha scelto la sociocrazia perché è un modello di matrice orizzontale, in grado di coinvolgere molte persone intorno a progettualità comuni. “In sostanza”, afferma, “la sociocrazia consente un approccio fluido e dinamico tra persone e gruppi diversi e si fonda su tre principi: equivalenza, trasparenza ed efficacia, a loro volta articolati in tre pilastri. Il primo è l’organizzazione in cerchi e sottocerchi collegati da un doppio link, una struttura frattale potenzialmente infinita. Il secondo è l’adozione dell’*assenso*, un metodo decisionale di tipo consensuale. Il terzo sono i *feedback loops*, ovvero cicli periodici di valutazione collettiva per capire cosa funziona e cosa migliorare”. Safir sottolinea come l’elemento tecnologico non sia estraneo ad esso e come l’arrivo dell’intelligenza artificiale apra a nuovi interrogativi e potenzialità. Oltre che in RIVE, la sociocrazia è entrata anche nelle pratiche quotidiane di varie comunità. Barbara, che



Porte aperte al Cohousing Montesole, reportage fotografico di Andrea Ballo, 2023

abita nel cohousing *La Casona* di Padova, mi racconta che hanno introdotto la sociocrazia circa tre anni fa con l’aiuto di Safir. Questo approccio prevede l’approvazione di una proposta per assenso. “Ciascuno di noi accetta” se essa è “sufficientemente buona e sicura”, afferma Barbara. Le obiezioni devono essere motivate e orientate al miglioramento, non all’affermazione individuale. Io e Barbara ci lasciamo con una riflessione, che chiude anche questo frammento della mia ricerca: per “ricostruire l’insieme di modalità dell’essere-in-gruppo” (Guattari e La Cecla, 2019/1989, p.21), pratiche come la sociocrazia richiedono una trasformazione personale basata su una relazione osmotica tra individuo e collettività. In quest’ottica il metodo consensuale non è un compromesso, ma il motore del cambiamento poiché ci induce a un processo antitetico al dualismo e che ci riporta all’evolvere stesso della natura di cui siamo parte.

Bibliografia

- R. Adams, *La collina dei conigli* [1972], R.C.S. Libri S.p.A., Milano 1992.
M. Bookchin, *L’ecologia della libertà* [1982], Elèuthera, Milano 2023.
J. Buck, S. Villines, *We the People: Consenting to a Deeper Democracy. A Guide to Sociocratic Principles and Methods, Sociocracy*, Washington 2007.
F. Guattari, F. La Cecla, *Le tre ecologie* [1989], Sonda, Milano 2019.
H. Maturana, F. Varela, *Macchine ed esseri viventi. L’autopoiesi e l’organizzazione del vivente* [1972], Astrolabio, Roma 1992.

In comune

Immaginari e pratiche di “giurisprudenza materiale”

di Francesca Comisso

This article focuses on socially and politically engaged artistic research, based on “material jurisprudence” practices that call for collective action, establishing new forms of relationship and reciprocity. The reflection draws inspiration from the Berlin Biennale curated by Zasha Colah and the works created in that, and other contexts by Margherita Moscardini and Anna Scalfi Eghenter. Both artists engage in a sort of *détournement* of the law, creating places removed from the principles of property and nationality, systems of compensation for the gender gap and recognition of copyright for those who have been stripped of their rights, artworks that are owned as common and indivisible property or that return the land to those who cultivate it. These are some examples that reflect art’s power to react to the inertia of adaptation to the status quo through the “co-generation of the possible”, what Ernst Bloch called “concrete utopia”.

Per parlare di come l’arte agisce in un presente attraversato da un costante stato di crisi, infestato da crimini contro l’umanità e contro l’ambiente, e da una violenza pervasiva quanto l’ingiustizia sociale, un evento internazionale come la Biennale di Berlino ha fatto ricorso alla figura della volpe e al concetto di *fugitive*. Non si tratta di un elogio dell’astuzia e tantomeno dell’arte della fuga, ma di valori connessi a un animale selvatico che in tante culture è simbolo di resistenza, di spiritualità, di connessione tra mondi, capace quindi di abitare la liminalità. In modo simile all’artista, il selvatico scompagina gli automatismi delle convenzioni sociali e l’autorità delle strutture normative, attraversa confini e traccia le proprie rotte. “The concept of *fugitivity* means the cultural ability of a work of art to set its own laws in the face of lawful violence”, scrive Zasha Colah, curatrice della tredicesima edizione della Biennale di Berlino, evocando allo stesso tempo il significato culturale di *fugitivity*, connesso alle forme di resistenza contro i sistemi di potere oppressivi (coloniale, razziale, di genere) e la libertà dell’arte di autodefinirsi, che si tratti di firmare un orinatoio o affittare terreni in Africa. Per riflettere sul tema di questo numero, *Save*

the World - Connecting Cultures, ho scelto di adottare questa prospettiva a partire dal lavoro di Anna Scalfi Eghenter (Trento 1965) e di Margherita Moscardini (Livorno 1981), tra le presenze italiane in mostra a Berlino. Nelle loro pratiche, permeate da un’attitudine visionaria e insieme realista, entrambe attingono alla sfera del diritto, di cui operano una sorta di *détournement* per sperimentare modi e luoghi del “possibile”, del “non ancora” come intendeva Ernst Bloch l’idea di “utopia concreta”.

Invitata dalla Biennale a esporre nel Former Courthouse di Lehrter Straße, Scalfi Eghenter scopre che in questo ex tribunale militare fu processato nel 1916 Karl Liebknecht, tra i fondatori della Lega di Spartaco, figura chiave del comunismo tedesco. Il titolo del suo articolato progetto installativo è *Die Komodie!*, il commento che egli fece sul processo farsa dove fu accusato di alto tradimento per aver diffuso un volantino il Primo maggio, in cui invitava lavoratori e soldati a unirsi per opporsi alla guerra e al vero nemico, il governo imperialista. Nel primo tra gli ambienti concepiti come una sorta di *re-enactement* di quell’appello, le parole di Liebknecht, affidate a un vento liberatorio e sovversivo, vorticano in migliaia di copie su carta rossa, incagliandosi sul pubblico come una promessa da realizzare. Parole che si possono udire dalla voce stessa di Liebknecht che

affiora da spazi sotterranei, e che trovano terreni di lotta attualizzati al presente nei mercati finanziari – di browser, carte di credito, pesticidi, bigpharma, testate nucleari – ognuno con le sue mappe e il proprio esercito giocattolo di risparmiatori che si affidano ai fondi. La conclusione del percorso è dunque un invito all’azione che mobilita lo spazio pubblico e le forme del collettivo in diversi modi: il giorno di nascita di Liebknecht l’artista attiva *Clearing House*, piattaforma partecipativa online creata per permettere a singoli cittadini e gruppi indipendenti di localizzare e condividere un bene comune immateriale, costituito da interessi, bisogni, proteste, intese come risorse per *agire in comune invece* che come *data* in vendita. Un progetto *web-based*, di una città immaginata senza confini e in cerca di libertà e giustizia sociale, che risponde all’appello “consumatori di tutto il mondo, unitevi!”. È destinata allo spazio esterno anche la scritta monumentale in neon COMUNISTA, parte del progetto *Communio pro indiviso* (2022), un’opera tautologica che si sottrae alla proprietà esclusiva, trasformando i collezionisti delle sue singole componenti in *comunisti* di un’opera che, restando indivisa, diviene espressione di puro mecenatismo culturale. Già a partire dal 2012 Anna Scalfi Eghenter realizza una serie di progetti sul tema del diritto e della proprietà della terra, che la portano a creare sistemi di compravendita per riequilibrare il *gender gap* degli stipendi, o a usare il budget della mostra per affittare della terra in Kenya e affidarla ai contadini che la coltivano, sottraendola all’accaparramento selvaggio da parte delle multinazionali (*Reset*, 2012). Alla Biennale Democrazia di Torino riunisce giuristi, economisti e filosofi per stilare una *Property Free Certification* volta a stabilire modi per ripianare il debito di proprietà contro il *land grabbing*: “La terra è finita. Non c’è più terra per chi nasce... Il diritto dei successivi vinca quello di successione”. Lo stesso anno crea *Palestra giurisdizionale*, nove postazioni dove esercitarsi con “attrezzi giuridici”, coglierne le lacune non disciplinate dal diritto, o farne esperienza, potendo ad esempio immergere le mani in acque internazionali e abitare con quel gesto



Anna Scalfi Eghenter, *Buro. Exequatur*, fotografia dell’artista, 2025

un elemento non soggetto a proprietà (*Res communis omnium*).¹

Sullo stesso orizzonte di ricerca agisce l’opera di Margherita Moscardini *Stairway* (2022-2025), una grande scalinata allestita per la Biennale al KW Institute for Contemporary Art, con cui l’artista dà forma a uno spazio percorribile che non appartiene allo Stato sebbene si trovi entro i margini del territorio nazionale. Un’opera d’arte che materializza, nel contesto della mostra il concetto di cittadinanza universale, attraverso 561 pietre con inciso il numero relativo al loro statuto legale: ciascuna pietra è stata donata a organismi sovranazionali come università, gruppi indigeni, regioni autonome, ai quali è stato chiesto a loro volta di donarle come unità di costruzione della scalinata. Il complesso dispositivo legale messo a punto con il contributo dell’avvocato e attivista indiano Lawrence Liang, è in parte visibile nei certificati di proprietà e donazione esposti

in mostra. La scalinata trae ispirazione da uno spazio analogo, presso la Tomba della Vergine Maria a Gerusalemme Est, sottoposto al principio legale dello Status Quo, che dall'epoca ottomana in poi garantisce eguale diritto di coesistenza a persone di fede diversa in questo e altri siti religiosi di Gerusalemme e Betlemme. Moscardini parte di lì e ne rovescia il principio in chiave civica, creando nel contesto di un'istituzione artistica un esperimento sul diritto nazionale e i beni comuni che rende temporaneamente abitabile un ideale.² Nella sua ricerca l'artista traccia connessioni inedite e indaga le pratiche spaziali per trasformarle in esperimenti di giurisprudenza materiale. Tra i molti esempi si cita *Le Fontane di Za'atari* (2015), nome del più grande ed efficiente campo profughi in Giordania, dove Moscardini ha catalogato le numerose fontane presenti nei cor-

tili, testimonianza della bellezza ricreata dagli abitanti nei propri luoghi di vita, per farne un campionario di forme da realizzare nelle città europee, riconoscendo agli sconosciuti artefici i diritti d'autore e le relative *royalties*.

In questi lavori, l'attivazione di una negoziazione contrattuale in quello che può definirsi un *juridical turn*, diversamente dalla stagione concettuale e da figure come Seth Siegheleub, non riguarda tanto questioni legate all'autorialità e allo statuto dell'opera, ma i fondamenti culturali ed economici della creazione, attribuzione e distribuzione del valore, quindi del potere. Luoghi, leggi, economie, relazioni, vengono così riorganizzate come forme da assemblare e comporre in inedite configurazioni che permettano di formulare nuove politiche dell'immaginario, di pensare e fare esperienza di strade possibili per un *agire in comune* alternativo alle logiche dello sfruttamento, dell'oppressione, della "lawful violence".



Margherita Moscardini, *Stairway*, fotografia di Andrea Rossetti, 2025

Note

1. P. Bernardi, R. Dematté (a cura di), *Anna Scalfi Eghenter. The Museum Game*, testi di R. Dematté, F. Bassan, C. Canziani, F. Comisso, S.A. Linstead, A. Scalfi Eghenter, ed. VfmK, Vienna 2024.
2. A. Schindler, in Zasha Colah (a cura di), *Passing the fugitive on*, catalogo 13th Berlin Biennale, Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlino 2025, p. 35.

Lo storytelling come pratica di cura

di Eleonora Furini

We live in a present where the great narratives perpetuated by the ruling class divide the population into «more human», deserving of protection and welfare, and «less human» to whom access to these rights is denied or restricted. To this end, animality is often instrumentalized: this concept alienates the «animal», human or not, presenting it as an alterity opposed to «humans» and their culture. In this article I aim to imagine a kind of collaborative and antispecist storytelling, which can respond to the need to reappropriate collective agency, so that communities can participate actively in dismantling the harmful policies that govern us, in constructing new socio-cultural spaces and the creation of sustainable futures. The «gatherer's story» proposed here is based precisely on the deconstruction of binarisms and on the rejection of anthropocentrism in favor of a humanimal multispecies society, multi-identitary and fluid.

Nel corso di migliaia di anni l'essere umano ha fatto della socialità la sua tattica di sopravvivenza più efficace. La diversità culturale, il modo in cui ci interfacciamo quotidianamente con il nostro ecosistema e persino i nostri processi cognitivi, sono influenzati dalla capacità umana di creare narrazioni e di credere in esse. Nascono così i costrutti sociali, ovvero credenze condivise da vasti gruppi di persone che influenzano lo stile di vita di coloro che ne fanno parte, favorendo la collaborazione anche tra perfetti estranei. Lo storytelling ci ha condotto all'umanità così come la conosciamo e ancora oggi continua a ricoprire un ruolo fondamentale. Film, libri, pubblicità, campagne politiche: tutto intorno a noi racconta una storia. Arriva dunque il punto in cui è necessario chiedersi se siamo consumatori passivi di queste storie, o se, e in che modo, possiamo anche noi prendere parte alla loro creazione. Ci siamo presto abituati a dipendere da apparecchi e applicazioni come strumenti per mediare l'interazione umana, frutto di un progresso tecnologico estremamente rapido. Abbiamo perennemente qualcosa tra le mani che ci permette di tenerci ad una certa distanza dagli altri, pur nell'intento di comunicare con loro. Questo ha fatto sì che ci disabituassimo sempre di più dal tollerare quello stato iniziale di disagio derivante dal contatto con ciò che non ci appartiene. Sforzarci di connetterci con l'altro, con le sue esperienze di vita e il suo stato emotivo, ci risulta

difficile o persino indesiderabile. Siamo ormai improntati verso un'individualità consumeristica mascherata da *self-care* e sembriamo aver perso la capacità di coltivare le skills necessarie per essere veramente presenti e partecipativi nelle nostre comunità e nella nostra vita in generale. Trovare *relatable* dei contenuti non equivale a formare dei veri legami con persone reali. La parasocialità è un fenomeno ben architettato: spendere tutto questo tempo all'interno di un'apparente *community online*, o fare *doom scrolling*, ci priva di momenti e di opportunità per costruire comunità reali con le persone concrete. Uno dei motivi principali per cui i movimenti sociali prendono grande spinta dopo eventi eclatanti, ma velocemente scemano in una rassegnazione generale, è che non siamo più abituati a fare rete, a dipendere gli uni dagli altri. Si presenta dunque una necessità molto reale di riappropriarsi dell'*agency* collettiva, in modo da partecipare attivamente allo smantellamento delle politiche nocive che ci governano, alla costruzione di nuovi spazi socio-culturali e alla creazione di futuri sostenibili. Per reimparare a creare reti di supporto e comunità interdipendenti, lo storytelling è uno strumento indispensabile. Più precisamente, propongo un genere di storytelling collettivo *raccoglitore*, i cui racconti na-

scono all'interno di un contesto partecipativo e ludico, immerso in narrazioni che si oppongono a costrutti sociali discriminatori e incentivano pratiche di cura reciproca. Lo storytelling raccoglitore può assumere molteplici forme ed è in continuo mutamento. Prende spunto dai giochi RPG da tavolo, dai cantastorie ambulanti, dal gioco surrealista del Cadavere Squisito e qualsiasi altro modo collaborativo di raccontare. Prende il suo nome dalla teoria narrativa della sacca di Ursula K. Le Guin¹, che immagina una protagonista raccoglitrice con una saccoccia in cui riporre esperienze emotive e relazionali, in contrapposizione al viaggio eroico machista descritto nel monomito di Joseph Campbell² e poi riproposto dallo sceneggiatore Christopher Vogler³ come modello narrativo ideale. Alla miriade di storie che trattano di battaglie e spade, diventate simbolo della virilità maschile, Le Guin oppone la figura del recipiente, dello stomaco, della rete: oggetti semplici che raccolgono qualcosa, lo conservano, lo proteggono dai pericoli. Il tema della raccolta evoca istintivamente un immaginario vegetale, di frutta matura appena colta. Questo non è casuale, ma richiama le forti tematiche antispeciste e vegane che contraddistinguono questo tipo di racconti. Se pensiamo a quali costrutti sociali potrebbero beneficiare le generazioni future, le narrazioni antispeciste non solo incentivano una coabitazione sana e consapevole con gli esseri viventi che ci circondano e gli ecosistemi che ci sostengono, ma forniscono una lente critica attraverso cui interpretare le dinamiche sociali attuali. Come descritto da Massimo Filippi e Enrico Monacelli nel libro *Divenire invertebrato. Dalla Grande Scimmia all'antispecismo viscido*⁴, l'antispecismo viscido persegue politiche queer e divergenti, che destabilizzano l'intera idea di specie in favore di uno stato di mutazione fluido e continuo in cui ogni cosa è immersa e di cui ogni cosa fa parte, senza distinzioni. Non inneggia alla somiglianza, ma piuttosto mira a una molteplicità, dovuta a selvaggia differenziazione, così vasta da rendere obsoleto qualsiasi tentativo di categorizzazione. I principi anti-

specisti non si limitano a affrontare l'argomento dello sfruttamento animale, ma trattano il concetto stesso di animalità e come esso viene applicato all'umano. Proprio di questo parla il libro *Afro-ismo*⁵, una raccolta di saggi scritti dalle autrici e attiviste afroamericane Aph e Syl Ko, in cui viene teorizzato il veganismo nero, ovvero un veganismo intersezionale che fa luce sul modo in cui la deumanizzazione di certe categorie di individui, e dunque la loro oppressione, avvenga tramite l'assimilazione con l'animale. Animale che è considerato da sempre inferiore e dunque sfruttabile, consumabile. Lo storytelling raccoglitore si distingue dunque per la sua stratificazione multispecie: tutti gli elementi al suo interno sono interconnessi e definiti dalle loro relazioni interpersonali, elementi che possono apparire singoli ma formano un unico grande organismo. Tramite la creazione di identità ibride umanimali, lo storytelling raccoglitore e il suo folklore mostruoso mirano a smantellare ogni tipo di binarismo e classismo suprematista che supporta la marginalizzazione di chi viene animalizzato perché considerato distante dall'ideale dell'uomo bianco cishet dominante. Questo tipo di storytelling collaborativo non è fine a sé stesso, ma esiste come terreno di sperimentazione immaginativa in previsione della pratica attiva. Le modalità narrative classiche, come letteratura e cinema, sono molto efficaci per coltivare empatia, ma siamo giunti ad un punto in cui, chiaramente, empatizzare con l'altro non è sufficiente a mobilitare le persone. Diventa necessario oltrepassare lo stato di osservazione intorpidita incentivata dal sistema e incoraggiare le persone a intervenire collettivamente per apportare dei cambiamenti all'interno del sociale. La dimensione ludica immersiva stimola la cooperazione all'interno della comunità, rendendo possibile trovare soluzioni efficaci e creative a problemi con cui dobbiamo confrontarci anche nella realtà. Il racconto raccoglitore non è, dunque, da considerarsi solo un passatempo, ma un vero e proprio strumento di supporto per movimenti di attivismo politico e artistico dedicati alla demolizione dei sistemi di oppressione e sfruttamento.

Questo testo è una sintesi della tesi di laurea magistrale in Nuove Tecnologie dell'arte: *Lo storytelling collettivo antispecista. Una pratica attiva per la creazione di futuri basati sulla cura reciproca*, relatore Andrea Balzola, Accademia Albertina di Belle Arti, Torino, 2025.



Eleonora Fracchia, *Tabulae serie 2*, stampa calcografica e serigrafia su cemento armato, 2025

Note

1. D. Dupont, *Women of Vision: Essays by Women Writing Science Fiction*, St. Martin's Press, New York 1988.
2. J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino 2016.
3. C. Vogler, *Il viaggio dell'Eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Dino Audino Editore, Roma 2010.
4. M. Filippi, E. Monacelli, *Divenire invertebrato. Dalla Grande Scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre Corte, Verona 2020.
5. A. Ko, S. Ko, *Afroismo. Cultura Pop, femminismo e veganismo nero*, VandA edizioni, Milano 2020.

Lingua dei Segni e musei: costruire spazi culturali accessibili

di Agnese Montanari

Cultural accessibility today represents a crucial challenge for museums. This contribution reflects on the role of museums as spaces of inclusion, exploring the concept of cultural accessibility with particular attention to the Deaf community and the use of Italian Sign Language (LIS). Following a theoretical introduction on the concepts of accessibility and Deaf identity — starting from the ideas of Paddy Ladd and the concept of ‘Deafhood’ — the text clarifies key aspects of LIS, dispelling common misconceptions and analyzing its linguistic structures. Sign Language holds a value that goes beyond its role as a communication tool related to disability: it represents a symbolic form of communication with universal significance.

L’accessibilità culturale è oggi una sfida cruciale per i musei. Non si tratta solo di eliminare barriere architettoniche, ma di ripensare il modo in cui l’arte viene raccontata, condivisa e vissuta. Rendere i musei realmente inclusivi è un atto politico e culturale, una risposta alla frammentazione del presente. I luoghi della cultura possono diventare infrastrutture di connessione e cittadinanza attiva.

“Le parole non sono mai solo ‘parole’. Usarle correttamente ci aiuta a relazionarci con la realtà e a combattere ignoranza e pregiudizi.”

The Undeaf

Nel tempo, il modo di parlare della sordità ha subito una profonda evoluzione, riflettendo cambiamenti nella percezione sociale, nei diritti e nell’identità della comunità sorda. Il termine sordomuto ad esempio, un tempo diffuso, suggeriva erroneamente l’assenza sia dell’udito che della parola, promuovendo una visione medico-riabilitativa della sordità. La Lingua dei Segni veniva spesso scoraggiata, vista come un ostacolo più che una risorsa. In Italia, solo nel 2006, il termine “sordomuto” è stato rimosso dalla legislazione, in favore di “sordo”, riconoscendo che la comunicazione non si limita alla voce. Una svolta è arrivata con il concetto di Deafhood,

sviluppato dall’attivista sordo inglese Paddy Ladd. Il termine, difficile da tradurre, descrive un processo di accettazione della sordità come parte dell’identità personale e collettiva. In questa visione, la cultura sorda – con le sue tradizioni e la sua lingua naturale – diventa centrale. Ladd distingue due approcci: quello medico, che vede la sordità come una perdita, e quello culturale, che la considera espressione di un’identità distinta. Il concetto di Deafhood si inserisce in quest’ultima prospettiva, promuovendo appartenenza, autostima e partecipazione attiva nella comunità sorda. Elemento chiave è la Lingua dei Segni, riconosciuta come lingua pienamente legittima, che garantisce libertà espressiva e accesso alla comunicazione. Per Ladd, “sordo” con la minuscola si riferisce all’aspetto clinico, mentre “Sordo” con la maiuscola indica chi si riconosce nella cultura sorda e nella propria comunità. Oggi, parlare di Sordi significa riconoscere una comunità definita non dalla mancanza di udito, ma dalla propria ricchezza culturale e linguistica. Non si tratta più solo di “includere” nel mondo udente, ma di riconoscere pienamente lingua, cultura e valore della comunità sorda. La Lingua dei Segni ha sempre sofferto stereotipi e pregiudizi. Alcuni “falsi miti” vanno chiariti. In primo luogo, l’uso scorretto dell’espressione “linguaggio dei segni”. È corretto parlare di Lingua dei Segni (come la LIS – Lingua dei Segni Italiana), non di “linguaggio”, perché la LIS possiede grammatica, sintassi e struttura

proprie, esattamente come l’italiano o qualsiasi altra lingua parlata. Il termine “linguaggio” è generico e non implica un sistema organizzato; “lingua”, invece, indica un sistema linguistico completo, con identità e patrimonio culturale. Chiamarla “lingua” è una forma di rispetto. Anche se nella vita quotidiana spesso si usano i termini “gesti” e “segni” in modo intercambiabile, nel contesto della Lingua dei Segni è fondamentale utilizzare il termine “segni” per sottolineare che si tratta di un sistema linguistico con regole precise, e non semplicemente di movimenti del corpo privi di una struttura grammaticale. I gesti, infatti, sono azioni spontanee, talvolta anche informali, che possono essere compiute senza un significato universale o condiviso.

Un altro mito da sfatare è l’idea che esista una sola Lingua dei Segni universale. In realtà, ogni paese – e spesso ogni regione – ha la propria. Esistono infatti la LIS, l’ASL (American Sign Language), la BSL (British Sign Language), la LSF (Langue des Signes Française) e molte altre. È stato tentato lo sviluppo di una lingua segnica internazionale, simile all’Esperanto, chiamata International Sign, ma si tratta più di una codi-

fica semplificata che di una lingua ufficiale. La ASL è oggi la lingua dei segni più diffusa a livello globale. La Lingua dei Segni non è fatta solo di mani: le mani sono solo una parte del corpo usata per comunicare. Le componenti linguistiche si dividono in manuali e non manuali, ma anche lo spazio gioca un ruolo fondamentale.

Componenti non manuali

Includono espressioni facciali, movimenti di testa, spalle, busto, e configurazioni delle labbra. Sono cruciali per:

- Distinguere significati diversi tra segni simili.
- Esprimere funzioni grammaticali (come frasi interrogative o negative), un po’ come fa l’intonazione nella lingua parlata.

Ad esempio, la posizione delle sopracciglia, l’apertura degli occhi o l’inclinazione della testa possono modificare completamente il



Esempi illustrati della LIS (Lingua dei Segni Italiana)

significato di un segno. Per chi apprende la Lingua dei Segni, queste componenti risultano spesso complesse, ma sono essenziali per una comunicazione completa e naturale.

Componenti manuali

Si può segnalare con una o entrambe le mani. La mano usata è detta dominante: di solito è la destra per i destrimani, la sinistra per i mancini. La LIS si basa su parametri informativi, detti cheremi, paragonabili ai fonemi delle lingue vocali. I cheremi sono unità minime prive di significato autonomo, ma fondamentali per costruire i segni.

I parametri principali della LIS sono:

- Configurazione della mano (forma e posizione delle dita)
- Luogo di articolazione (dove si esegue il segno)
- Orientamento della mano
- Movimento

Questo testo è una sintesi della tesi di laurea magistrale in Comunicazione e valorizzazione del patrimonio artistico e culturale: *Segnare l’arte. La Lingua dei Segni nel contesto artistico museale*, relatore Andrea Balzola, correlatore Cristian Lo Iacono, Accademia Albertina di Belle Arti, Torino, 2025.

Questa complessità, fatta di parametri manuali e non manuali, dimostra come la Lingua dei Segni non sia una semplice forma alternativa di comunicazione, ma una lingua completa, strutturata e profondamente espressiva che mette in campo una forma di comunicazione simbolica di valore universale. Comprenderne la grammatica, i codici e la ricchezza culturale è il primo passo per costruire una società realmente inclusiva. Promuovere l’accessibilità nei musei significa riconoscere la diversità come una risorsa e non come un’eccezione da gestire. Integrare la Lingua dei Segni nei contesti culturali non è solo un gesto di inclusione, ma un cambiamento strutturale nel modo in cui concepiamo la comunicazione, la partecipazione e la cittadinanza. Riconoscere la LIS come lingua, valorizzare la cultura sorda e superare stereotipi ancora diffusi sono passi fondamentali per costruire spazi realmente aperti a tutte e tutti. I musei, in quanto luoghi di memoria e narrazione collettiva, hanno l’opportunità e la responsabilità di farsi promotori di questa trasformazione. Solo così potranno diventare luoghi vivi, capaci di rappresentare l’intera società nella sua pluralità.

Controcodice

Per un’Etica della Comunicazione in un mondo interconnesso

di Marco Senaldi

con Giorgia Allisio, Barbara Aurnia, Mara Barbero, Lucia Baretta, Martina Berra, Ilaria Cardone, Elena Garau, Francesca Mosca, Camilla Pasca, Viola Luciana Pati, Gabriele Pisano, Lisa Zennaro, Federica Zitarosa¹

Countercode. A new Communication Ethics Code for active ethics in an interconnected world, is possible. This article approaches the topic of communication ethics from a fresh perspective, analyzing the true meaning of the terms “ethics” and “communication” and attempting to redefine both concepts. The result is the **Countercode of Communication Ethics**, the outcome of a collaborative educational journey undertaken with students from the two-year Master’s Program in Art Didactics at the Accademia Albertina of Fine Arts in Turin, Italy.

Come è noto, da circa un decennio a questa parte, l’insegnamento di *Etica della Comunicazione* è stato introdotto come parte del curriculum di studi del Biennio di Didattica dell’arte presso le Accademie di Belle Arti. Lodevole decisione, derivante da un rinnovato interesse, anche da parte ministeriale, suscitato non solo dalle ricerche di importanti studiosi come K. O. Apel, J. Habermas e H. Jonas, ma anche da fatti assai più impellenti, quali la diffusione dei social media e i relativi pericoli di disinformazione, manipolazione, violazione della privacy e responsabilità delle piattaforme implicate (su cui ha riflettuto fra gli altri L. Floridi). Tuttavia, a questa iniziativa non ha fatto seguito una riflessione condivisa sui termini di questo insegnamento, e, più in generale, sulle problematiche che esso suscita. D’altra parte, anche altre categorie che trattano la comunicazione professionalmente, come quella dei giornalisti, hanno sì sentito la necessità di introdurre un eccellente documento quale il nuovo *Codice Deontologico*, ma anche qui si tende a presupporre come noti proprio i concetti fondamentali su cui si basa – e segnatamente quelli di *Etica e di Comunicazione*. A partire da una (ri)definizione di questi fondamentali si è mosso il corso che ho tenuto nell’a.a. 2024-25, durante il quale, in un percorso condiviso, siamo giunti alla formulazione di un *Controcodice*, cioè di un Codice “diver-

so” da quelli più diffusi, che non si risolveva nella classificazione delle casistiche dei temi deontologico-comunicativi, e non si appiattisce su una generica “correttezza” linguistica, ma fornisca invece (poche) regole puramente strutturali come base di una solida etica comunicativa. Siamo così partiti da una constatazione preliminare: come è noto, anzi notissimo, a chiunque viva e operi nell’ambito comunicativo, giornalistico o didattico, la stragrande maggioranza delle comunicazioni ufficiali (che dovrebbero essere le prime a fornire un esempio di comunicazione corretta), iniziano dando per scontate una serie di regole, ordinanze, norme o leggi precedenti, che vengono assunte per note, quando note non sono affatto. Noi docenti, o semplici cittadini, ci siamo ormai – assurdamente – assuefatti alla litania burocratica che precede ogni convocazione, ogni bando concorsuale, ogni nomina ufficiale, ecc., o perfino ogni riunione condominiale, fatta di “Visto l’O.M....”, “Visto il D.M....”, “Visti gli art. x della Legge xy”, tutta una serie spesso interminabile di rimandi, che, con la scusa di rendere formalmente inattaccabile il testo in oggetto, non ha altro scopo che quello di renderne inintelligibile il vero senso. Abbiamo quindi pensato anche noi a un

“Preambolo a un codice etico” che assuma però seriamente questa contraddizione e che infatti è un **Anti-preambolo**:

Ogni preambolo comunicativo è anti-etico. Infatti, come vediamo in tutti i codici di etica della comunicazione, vi è un rimando a leggi, decreti o concetti precedenti. L'emittente della comunicazione presuppone che il ricevente sia già a conoscenza di nozioni o concetti impliciti e che li accetti senza problemi, quando invece proprio quei presupposti dovrebbero essere oggetto di discussione. Da ciò deriva l'inutilità etica di ogni preambolo, il presente incluso.

A partire da questo *anti-preambolo* abbiamo definito i “concetti fondamentali” di un codice di Etica della Comunicazione cominciando dal concetto di “Etica”. *Etica*, dal termine greco *Ethos* = comportamento, significa riflessione sul comportamento umano. Per capire però che cosa significa veramente, dobbiamo rifarci alla fondamentale distinzione, che dobbiamo al genio di Kant, tra *etica eteronoma*, ovvero “morale” (dove le regole sono dettate da qualcun altro - Dio, il potere, le norme sociali...) ed *etica autonoma*, che nasce da ogni singolo soggetto. È evidente che la frattura della modernità sorge qui: finché ci pensiamo come soggetti passivi, la cui virtù consiste nel seguire imposizioni prescritte da altri, non siamo nel campo dell'etica. Il codice morale più famoso, quello dei Dieci comandamenti, contiene norme corrette da seguire, ma non *etiche* in senso moderno, in quanto imposte alla libertà di scelta del soggetto. Come ha spiegato una volta per tutte Kant, l'etica è invece “la legge morale dentro di me” e consiste nell'imperativo di agire in modo tale che “la massima delle mie azioni possa valere a livello universale”. La conseguenza di ciò è che la libertà, lungi dal dover essere limitata per ottenere un comportamento etico, deve esserne considerata la fonte. La libertà radicale è fondamento dell'eticità, poiché ognuno (ogni soggetto) va considerato un nucleo di libertà autonomo, e dunque non un “oggetto” di normative, ma un soggetto fonte di legislazione. Tutto ciò non va confuso con l'anarchia: le leggi sono fondamentali per una società

organizzata, ma possono essere imposte solo se rispettano la razionalità insita in ogni soggetto, in quanto siamo tutti egualmente liberi. Qui, a livello di intersoggettività sociale (ossia quando si incontrano due o più soggetti) sorge un tema post-kantiano, ossia una dinamica dialettica, che è anche una dinamica di relazione e di interconnessione.

La dialettica presuppone e implica un processo di interazione dato che, qualunque azione io faccia, queste azioni innescheranno nell'altro una risposta. È solo nel confrontarmi con l'altro che posso sapere davvero chi io sono, ed è dall'altro che mi giunge la mia *vera* identità e dunque la mia collocazione etica (è la lettura di Hegel offerta da A. Kojève).

È a questo punto che entra in gioco la Comunicazione. La *Comunicazione* non è, e non può mai essere, una relazione unilaterale: a differenza di quanto sostenuto nel paradigma emittente-ricevente di C. Shannon e W. Weaver, non c'è un *mittente attivo* e un *ricevente passivo*. La comunicazione è etica se avviene tra due soggetti egualmente liberi, considerati tanto emittenti quanto riceventi. Un messaggio viene sempre reinterpretato dalla persona che lo riceve, restituendolo trasformato: occorre dunque completare il modello comunicativo “postale” emittente-canale-ricevente, ricordando che anche il ricevente trasmette un messaggio “di ritorno” (a boomerang) all'emittente. Ovvero, come ha affermato Jacques Lacan nel 1953, comunicare significa ricevere indietro il proprio messaggio dal ricevente in forma rovesciata e pertanto vera.

Siamo così arrivati a delineare le “Anti-regole della comunicazione” del **Controcodice**:

1. **Regola dell'opera aperta**: un codice di comunicazione etica deve essere necessariamente aperto: le sue regole sono suscettibili di discussione e aperte al dialogo tra soggetti considerati egualmente liberi (ne segue che ogni codice deontologico “chiuso” è in sostanza non etico, perché predeterminante).
2. **Regola dell'effetto boomerang**: una comunicazione è etica quando considera emittente e ricevente sullo stesso piano di interconnessione reciproca, entrambi liberi in un rapporto dialettico.

3. **Regola dell'inclusione epistemologica**: una comunicazione etica prevede che, quando si affronta un problema, questo deve essere analizzato nella sua totalità, *inclusendo anche l'autore della critica*. Una comunicazione cessa di essere etica quando chi la esprime si colloca all'esterno del problema osservato, auto-escludendosi dal contesto di riferimento.

4. **Regola del coraggio informativo**: ogni comunicazione è etica nella misura in cui chi la enuncia *dichiara e denuncia* il medium e il contesto (“cornice mediale”) entro cui è emessa. I mezzi di comunicazione non sono neutri, e qualunque contenuto comunicativo ne viene influenzato. Occorre evidenziare pubblicamente questa influenza e ricordare sempre che (come ha detto M. McLuhan) “il medium è il messaggio”.

5. **Regola della paura dell'incoerenza**: una comunicazione non è etica se, per timore di apparire incoerente, comunica solo *l'identità* del fatto trattato. Una comunicazione è veramente etica, invece, quando comunica anche la discontinuità, la contraddizione, l'incoerenza, o almeno la pluralità dei possibili punti di vista su uno stesso fatto/fenomeno/oggetto/soggetto. La contraddizione e il disaccordo sono elementi fondamentali di una “autentica” identità etica. (Un esempio di “paura della contraddizione”, sollevato dagli studenti di Didattica Museale, è quello della *Nike* di Samotracia, una delle sculture più iconiche del parigino Museo del Louvre: benché la scultura sia autentica, l'ala destra è una ricostruzione moderna, realizzata per semplice simmetria, ma il Museo non ne fa menzione, evidentemente per non minare la fiducia spettatoriale con un dubbio filologico; in altre parole, questa comunicazione del Museo *non è etica*, dato che viola la regola della “paura dell'incoerenza”).

6. **Regola della decostruzione creativa**: qualunque comunicazione che non rispetti le regole precedenti, ovvero non sia etica, può, anzi deve, essere decostruita, smontata e *détournata* contro se stessa (*Détournement* è un termine per indicare il dirottamento comunicativo, ideato dal situazionista Guy

Debord). Ribaltare una comunicazione non etica (denunciandola, violandola, deridendola, o in ogni altro modo) è un atto etico, perché ci permette di comprendere i fattori alla base di una comunicazione non etica. Il *détournement* permette di attuare una decostruzione dei codici anti-etici, ed è un atto creativo per non essere più trattati come soggetti passivi. Essere etici infatti non si risolve in una obbedienza passiva alle regole, ma significa essere creativi, collaborativi, connessi, per far sorgere qualcosa di nuovo insieme.

Naturalmente a questo nostro *Codice* va aggiunta una **postilla**: la nostra è soprattutto una proposta, forse anche una provocazione, certamente un tentativo di sollevare l'attenzione su un problema che in realtà, finora, ha visto trionfare soprattutto pii desideri e tanta inutile correttezza politica. Il risultato di tutto questo lo vediamo nello scoraggiamento dei nostri studenti, nell'idea tossica che li affligge di essere condannati a vivere in un mondo in perenne crisi di fondamenti, senza riferimenti certi, sommersi da una sterminata congerie di proposte culturali, etiche, politiche, nessuna delle quali sembra poter vantare un tratto distintivo rispetto a qualunque altra. È però arrivato il momento di ammettere che *questi fondamenti ci sono*, a patto di metterci l'impegno critico per trovarli, l'attenzione culturale per definirli – e il coraggio morale per insegnarli.



Elena La Barbera, *D'ogni fenditura*, acquaforte e vernice molle, 2025

Note

1. Il lavoro complessivo è frutto della collaborazione di tutta la classe di Etica della Comunicazione, Accademia Albertina di Torino, Biennio di Didattica dell'arte, A.A. 2024-25

Bibliografia

K. O. Apel, *Etica della comunicazione*, Jaca Book, Milano 1992.
G. Debord, *La società dello spettacolo* [1967], SugarCo, Milano 1990.
L. Floridi, *Etica dell'intelligenza artificiale. Sviluppi, opportunità, sfide*, Cortina, Milano 2023.
J. Habermas, *Etica del discorso* [1983], Laterza, Roma - Bari 1985.
G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* [1807], ed. it. V. Cicero (a cura di), Rusconi, Milano 1995.
H. Jonas, *Principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica* [1979], Einaudi, Torino 1990.
I. Kant, *Critica della ragion pratica* [1788], ed. it. C. Esposito (a cura di), Bompiani, Milano 2014.
A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel* [1947], Adelphi, Milano 1996.
J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* [1953], trad. it. G. Contri (a cura di), in *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974.
M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], Il Saggiatore, Milano 1967.
OdG, Ordine dei Giornalisti, Consiglio Nazionale, *Codice Deontologico*, 1 giugno 2025, <https://www.odg.it/il-codice-deontologico>.
C. Shannon, W. Weaver, *A Mathematical Theory of Communication*, in «The Bell System Technical Journal», Vol. 27, pp. 379–423, 623–656, Luglio, Ottobre, Harvard 1948.

Above you, above me

Fusione culturale e rimessa sociale attraverso l'arte

di Abdel Karim Ougri

Above you, above me is an installation of two smartphones projecting recorded video calls and documents on transnational money transfers. The work explores how technology mediates long-distance relationships, focusing on cultural fusion, the encounter between different traditions, and social remittance, the exchange of symbolic and emotional resources within migration. Through video conversations with family members in Casablanca, the artist reflects on distance, language, and belonging, using the sunset as a shared yet divided landscape between Pesaro and Casablanca. Money transfer receipts accompany these images, turning economic exchange into a metaphor for affective and cultural flow. Technology becomes a catalyst for new forms of identity and connection across borders.

L'opera si intitola *Above you, above me* ed è un'installazione composta da due elementi principali: due smartphone che proiettano videochiamate registrate e documenti relativi a trasferimenti di denaro in modalità transnazionale.

Above you, above me esplora il ruolo della tecnologia nella mediazione delle relazioni a distanza, ponendo al centro la videochiamata come linguaggio e medium nomade per eccellenza della contemporaneità.

L'indagine si concentra su due fenomeni:

- la fusione culturale, ovvero il processo che si verifica quando gruppi con origini e tradizioni diverse entrano in contatto prolungato e sviluppano nuove pratiche condivise;
- la rimessa sociale, intesa come insieme di risorse non solo economiche ma anche culturali e simboliche, che i migranti trasferiscono alle comunità di origine.

Above you, above me documenta alcune conversazioni che ho avuto con familiari residenti a Casablanca: in particolare con mio fratello, che non ho mai conosciuto di persona, e con mio padre, che non vedevo dall'infanzia. Le conversazioni si svolgevano in idiomi diversi – italiano, inglese e arabo – costringendoci a una

continua negoziazione di gesti, immagini e frammenti linguistici.

Al centro del dialogo c'è il paesaggio: il tramonto, rispettivamente a Pesaro e a Casablanca. Questo elemento naturale diventa terreno di scambio all'interno di una fusione culturale incompiuta: mio fratello, nato e cresciuto a Casablanca, non ha mai potuto vedere il tramonto di Pesaro, così come io non ho mai potuto vedere quello di Casablanca. Lo scambio dei paesaggi, apparentemente semplice, rivela un limite e al tempo stesso una possibilità: l'impossibilità di condividere pienamente la stessa esperienza diventa occasione per costruirne una nuova, mediata e inedita. La natura, in questo contesto, si configura come una forma di rimessa sociale: ciò che non può circolare come presenza fisica si traduce in immagini e affetti che viaggiano attraverso la tecnologia. Il paesaggio condiviso in videochiamata non è soltanto un frammento di realtà, ma si trasforma in esperienza inter-mediale, in un ponte che tiene insieme lingue diverse, memorie mancanti e desideri di riconoscimento reciproco. Questa trasformazione implica un ampliamento del concetto di appartenenza: il paesaggio, da sfondo geografico e culturale, diventa risorsa simbolica capace di ride-

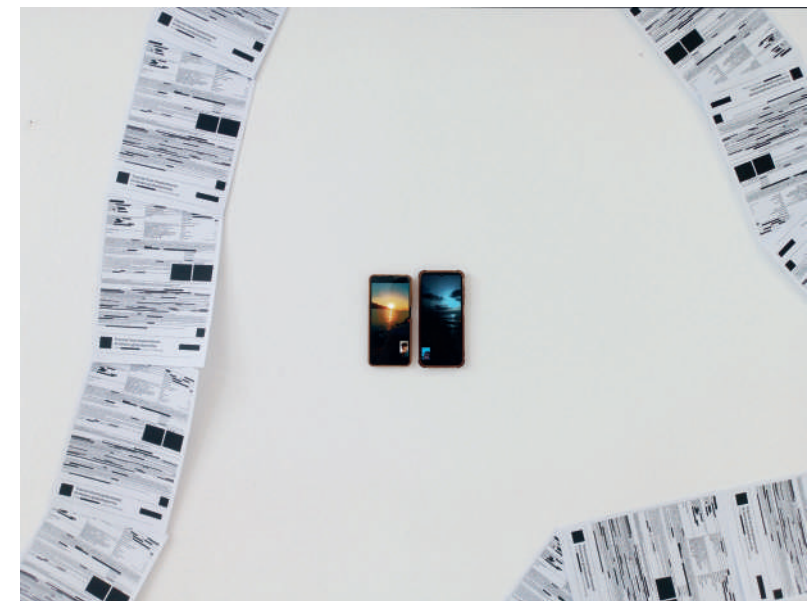
finire i legami familiari e di immaginare nuove forme di comunità. Non si tratta più solo di guardare un tramonto, ma di abitare insieme, anche se a distanza, un tempo e uno spazio condivisi.

Il risultato di queste conversazioni è formalizzato nell'opera attraverso due smartphone collocati uno accanto all'altro, al centro della parete. Sullo schermo di sinistra è visibile il tramonto di Pesaro, da me condiviso con i miei parenti in Marocco; su quello di destra, il tramonto di Casablanca. Accanto, ricevute di trasferimenti di denaro verso Paesi del Sud del mondo si trasformano in testimonianze tangibili di uno scambio che va oltre il valore monetario. Anche questi flussi economici generano nuovi canali di comunicazione e incidono sulla percezione del mondo, diventando fattori culturali.

L'organicità della natura – sia nel tramonto sia nei motivi grafici prodotti dalle ricevute – diventa metafora e forma delle rimesse sociali: flussi che modificano la percezione del mondo e rendono tangibili nuovi legami e nuove pratiche tra migrazione e scambio economico, tra natura e cultura. Un processo dinamico che mira a generare nuove forme di appartenenza.

In questo contesto, la tecnologia, lungi dall'essere neutrale, si configura come catalizzatore di linguaggi e relazioni emergenti, ridefinendo l'identità in situazioni transnazionali.

Above you, above me si propone così come specchio delle trasformazioni del mondo attuale, interrogando i modi in cui natura, affetti e mobilità si intrecciano in nuove pratiche e forme di esistenza condivisa.



Abdel Karim Ougri, *Above you, above me*, installazione, 2024

Annegati

di Lucetta Frisa

Nell’antico Egitto chi annegava nel Nilo diventava un Dio ed era onorato forse perché entrando nel mistero sarebbe un giorno o l’altro ritornato a raccontare il vero.

Ora davanti al mare occidentale nessuno prega né guarda l’orizzonte davanti a sé eppure questo mare pullula di annegati sul fondale di ogni razza ed età.

Non diventeranno mai divinità. E li lasciamo soli nella morte anche gli dèi si sono inabissati in quale mare morto non si sa.

Poesia pubblicata nella raccolta di Lucetta Frisa, *Cronache di estinzioni*, puntoacapo editrice, 2020, per gentile concessione dell’autrice e dell’editore.



Cinzia Rossi, *Cerbero*, acquatinta, acquaforte e puntasecca, 2025

Lo disarmerai

di Marco Ercolani

Lo stretto sentiero
e noi, notturni, a traversarlo.
Dopo quale onda?
La mano, dall’acqua, modella foglie,
erba dove giaceranno
i superstiti, tornati a vedere
corpi invisibili, là dove nulla si muove
e pensi che il mondo muoia
ma dimentichi i mondi...
Dissolve la mente, il buio:
la luce è nelle dita che furono.
Il vento non soffia, il mare è morto.
Perché l’aria salata mi sfiora ancora?
Quando arrivò il sole
non eravamo più laggiù:
sbarre, impronte, lacrime.
Quando arrivò non ci rialzammo.
Neve ovunque. Ossa
di corpi oltraggiati.
Ancora lacrime, e forse
l’unico abisso da cui piangere:
lacrime non per le cose perse
ma per me che cieco
comincerò a vedere.
Nessun sintomo, nessuna notte:
solo l’evidente tremito, privo di un nome.
A chi serve guardare dietro le case?
A chi, scrutando, ammutolisce

perché il mondo potrebbe *non essere*
se lo guardi attentamente. Alla fine
brillasse la carta bianca,
non più al servizio di parole e massacri.
Impossibile luce di quando le onde
ancora non erano onde
e si pensava un mare perfetto:
il vento assente ne concedeva la bellezza
ma poi iniziò la segreta la lunga
agitazione
l’increspato oceano
si volle isola nel sole
si rinunciò a viaggiare
sognando l’isola prima di partire:
tornando senza essere andati
ritrovammo chi siamo.
Fare a meno del mondo
rispettando ogni ruga con grazia, guardando la linea,
quella celeste, che non osa essere mare.
Questa è la notte
in cui non fermare il pianto non spiegare
il dolore ma premere
i polpastrelli sulle ciglia
perché quanto accade non esista.
Lo straniero ti trafiggerà
guardando chi sei
ma tu, battendo i palmi sulle cosce,
lo disarmerai.



Meiheng Chen, *Paralleli* (particolare), acquaforte, stampa su carta con supporto in gesso, fotografia dell’artista, 2023

Domus Sanctorum di Jhafis Quintero

Pratiche di redenzione e resistenza artistica tra locale e globale

di Roberto Mastroianni

Starting from the case study of Jhafis Quintero's *Domus Sanctorum*, this article analyses contemporary art forms as a connective and relational device capable of bringing together ethnographic valorisation, redemption practices and artistic resistance. The analysis of Latin American iconography and popular culture used by the artist in the construction of a multimedia art installation that enhances the figures of the Santos Malandros brings to light a critique of the biopolitical devices of the penitentiary institution, becoming the focus of an investigation into total institutions in modernity and the enhancement of ethnographic experience as an element for a form of art capable of being material for a new anthropology with a critical aspect capable of dialoguing with the contemporary arts.

Sono tempi di passaggio e di passaggi quelli che stiamo attraversando, che danno forma a una contemporaneità conflittuale e violenta e a una globalizzazione terrestre tutt'altro che pacificata e conclusa, soggetta a forme sempre più esplicite di ri-territorializzazione e rivendicazione identitaria, che si accompagnano a un trionfo del mercato che dà vita a forme di neo feudalesimo. Sempre più spesso accade, però, che nelle nostre società, prima ai margini e ora sempre più al centro della scena, artisti, curatori e critici guardino all'arte come un dispositivo "connettivo" e "relazionale": come un processo partecipato capace di donare senso e significato alle cose, in grado da sottrarle all'oblio o a facilitare una loro trasformazione, incidendo sugli attori e sul contesto in cui gli stessi artisti e fruitori si muovono e l'arte si colloca. Questa prospettiva, che si basa sull'idea di "un'arte che come orizzonte pratica la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale"¹, ha preso negli anni Novanta del secolo scorso la forma di un'estetica relazionale, che è filosofia dell'arte, della critica e della curatela e che trova risonanza in una riflessione antropologica interessata a indagare il campo estetico, inteso come spazio privilegiato della messa in forma dell'umano. Dobbiamo ad Anand Pandian, ad esempio, la consapevolezza di aver delineato lo statuto di una nuova antropologia per il mondo presente e futuro basato sul dialogo con le arti, che si presentano come koinè simbolica del mondo globalizzato, al fine di comprendere la contemporaneità, le for-

me e i canoni di umanità del "mondo dentro il capitale"². In quest'ottica, l'arte diventa elemento etnografico, spazio di riflessione ed emersione di possibilità alternative e di pratiche di "resistenza artistica", veicolando una critica del presente e la costruzione di dispositivi di condivisione, denuncia e trasformazione delle dinamiche biopolitiche in atto, che si presentano come "logiche di dominio ammantate di retoriche di verità"³ all'interno di un mondo unificato e soggetto alla pressione di un tecno capitalismo estrattivo e neocoloniale. Molte potrebbero essere le pratiche e le poetiche incluse all'interno di questa prospettiva, noi ci concentreremo su quella di Jhafis Quintero, artista panamense di origini palestinesi, che a partire da una giovanile esperienza di carcerazione in Costa Rica è arrivato nel 2013 alla Biennale di Venezia. La sua installazione *Domus Sanctorum / Cappella dei Santi malandrini* è, infatti, un ottimo esempio di integrazione tra prospettive etnografiche e pratiche di redenzione e resistenza artistica. La *Domus* si presenta come un tempio ovale in legno, realizzato con un'operazione relazionale e partecipata insieme a cittadini torinesi, con e senza dimora, nel quale trovavano posto santi apocrifi e laici come *Ismael*, di Caracas, accoltellato in una lite, un ladro innocuo che difendeva il suo territorio da altre bande di teppisti e che rapinava le banche per dividere

il bottino con i più bisognosi oppure come *Tomasito*, morto per 132 colpi di pistola, o *Johnny*, di buona famiglia ucciso dai trafficanti di droga, e *Jesus Malverde*, un bandito conosciuto come "il santo dei narcos", che fece in modo di farsi consegnare agli agenti da un amico che avrebbe dato il denaro della taglia ai poveri... Nella *Domus Sanctorum*, ogni statua è accompagnata dalla sonorizzazione di una preghiera in spagnolo di comune devozione popolare, dando vita a un'installazione multimediale che è il risultato di una lunga ricerca dell'artista sull'evoluzione della malavita nella modernità. I *Santos malandros* sono, infatti, espressione di una cultura parallela e *underground* sudamericana, arrivano in gran parte dal Venezuela, ma anche da Argentina, Cile, Colombia, Messico e Panama, che si sviluppa ai margini della società, con i propri rituali e la necessità di re-significare figure religiose pre-esistenti o di creare nuovi eroi e santi più vicini all'esperienza quotidiana in cui le persone emarginate vivono. Per Quintero l'arte è pratica di resistenza e redenzione, artista capace di esorcizzare i propri demoni interiori e le condizioni di abbruttimento imposte dal contesto in cui era relegato, "sorvegliato e punito"⁴. La "biopolitica"⁵ e le "istituzioni totali"⁶ non sono state, infatti, per l'artista semplice curiosità intellettuale o ricerca accademica o espediente retorico, ma un'esperienza esistenziale. Il corpo e la mente di Jhafis sono stati, infatti, di proprietà dello Stato costaricano e del suo sistema giudiziario per circa dieci anni, dal giorno della sua reclusione al giorno della scarcerazione "per meriti artistici". Il carcere si presenta nella sua esperienza come un universo parallelo, in cui ogni "maschera sociale" è perduta, in cui gli uomini devono fare i conti con la "brutale onestà" della sopraffazione, in cui lo "stato di eccezione" di una cittadinanza dimidiata fa uscire il "lato oscuro" di ognuno, costringendolo a diventare vittima e carnefice in uno spazio generato da dinamiche che annientano la dignità e la speranza in un'esistenza alternativa. L'azione trasformativa dell'arte si è fatta negli anni scrittura, performance, video-installazione, fotografia, scultura e ha permesso di trasformare l'interesse esistenziale per le "istituzioni totali" in uno dei fuochi



Jhafis Quintero, *Secunda Domus Sanctorum / Seconda Cappella dei Santi malandrini*, tredici sculture in gesso policrome, QR code, cappella lignea di Nicolò Di Prima e Cristian Campagnaro, fotografia di Tea Taramino, 2025

centrali della sua produzione, al fine di rendere visibili le narrative e le costrizioni simboliche e materiali introdotte dalla società, per organizzare in modo bio-politico se stessa, producendo forme di inclusione ed esclusione. Il bisogno di raccontare il complesso rapporto tra identità e alterità, tra conflitto e "microfisiche del potere"⁷ e di restituire la complessità dell'universo penitenziario o di temi esistenziali come la solitudine, la precarietà, il rapporto con la violenza e l'illegalità attraversa tutta la sua produzione, mentre la sua attività performativa, e la restituzione video cui spesso è accompagnata, si è concentrata sull'incomunicabilità e le relazioni umane. La *Domus* si presenta, nello specifico, come manifestazione di un sincretismo sociale e culturale: i santi *malandros*, non convenzionali e non riconosciuti dalla Chiesa ufficiale, diventano infatti modelli di vita per esclusi e marginali, che tributano loro atti devozionali di spiccata religiosità popolare. Il *malandro* e la *malandra* sono in America Latina delinquenti consa-

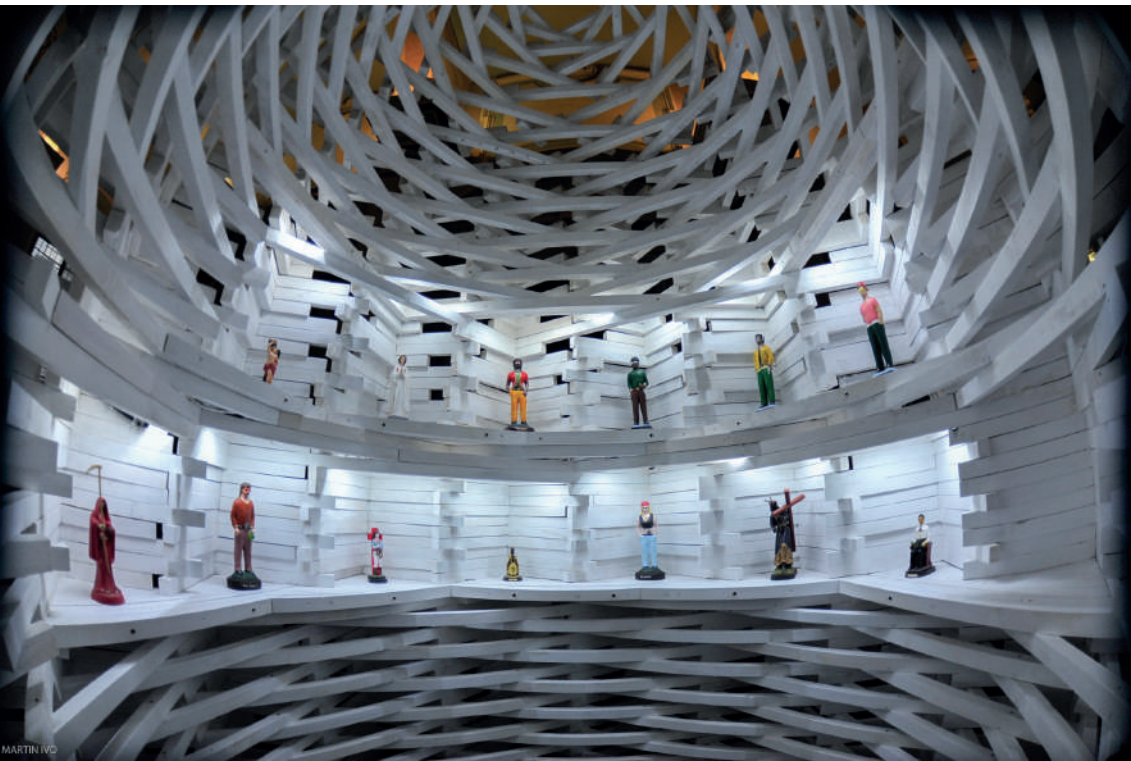
pevoli dello *status* e dell’immagine generati dalle proprie imprese criminali, che attraverso la violenza guidano la propria ascesa sociale, attenti a proiettare freddezza, anticonformismo, cinismo e sfarzo con il loro stile di vita. Queste figure di carattere storico, come *Tomasito* o di *El Jhonny*, o di ispirazione cattolica, la *Virgen de Montserrat* o *San Sebastian*, o di chiaro sincretismo tra l’eredità pre-colombiana e quella cattolica spagnola, come la *Santa Muerte*, diventano Santi dal culto popolare, cui i diseredati sudamericani

tributano pratiche rituali, invocando il loro intervento nella sfera degli affari umani. In questa prospettiva, la marginalità sociale trova possibilità di espressione e rappresentazione, dando vita a una contronarrazione subalterna che sfida le retoriche egemoni, integrando il punto di vista dei nativi con un bisogno di resistenza ed emancipazione. Siamo in presenza di una pratica artistica esemplare che connette iconografie, linguaggi e culture diverse restituendo dignità e voce a individui e comunità marginali e subalterne, presentandosi come forma di resistenza e redenzione artistica.

L’arte è in grado di salvare il mondo?

di Francesca Crudeli

Art has emerged as a universal language, capable of connecting cultures, overcoming barriers, and addressing the human spirit. Nevertheless, its institutionalization - through museums, academies, and markets - has frequently produced the opposite: exclusion, hierarchy, and censorship. This paper explores the tension between the inclusive ideal of art and the mechanisms of marginalization that have shaped its history. It places in dialogue two artistic responses: on the one hand, Carrie Mae Weems, an African-American photographer who highlights the lack of representation of Black and female identities within major Western museums. On the other hand, Hilma af Klint, an early 20th-century painter who chose to remain outside the art world establishment, entrusting her radical vision to future generations. Although their trajectories differ, both artists share the aim of challenging the boundaries imposed by the art system. Through these and other voices, the text interrogates art’s potential not in a “salvific” sense, but as a practice capable of imagining and reconfiguring the world in more just, plural, and shared terms.



Jhafis Quintero, *Domus Sanctorum*, installazione in legno con tredici sculture in gesso policrome, luci e suono interattivo di Ennio Bertrand, fotografia di Ivo Martin, 2017

Note

1. N. Bourriaud, *L'estetica relazionale* [1998], Postmedia books, Milano 2010.
2. P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi, Roma 2006.
3. M. Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.
4. Id., *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione* [1975], Einaudi, Torino 2005.
5. R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004; M. Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-79*, Gallimard/Seuil, Paris 2004; Id., *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France 1977-78*, Gallimard/Seuil, Paris 2004.
6. E. Gofman, *Asylums* [1961], Einaudi, Torino 2003.
7. M. Foucault, *Microfisica del potere*, Op.cit.

Se ci domandiamo quale sia l’elemento fondante che accomuna le diverse culture del mondo, l’arte si propone come una delle risposte più immediate e convincenti. Intesa non solo come produzione estetica, ma anche come pratica spontanea e creativa, l’arte accompagna indistintamente tutte le società umane da millenni. Essa assume quindi un valore universale che trascende confini spazio-temporali, etnici, geografici, di genere, configurandosi come un linguaggio comune e condiviso tra le diverse culture. È evidente, quindi, che l’arte possa assumere un valore unico: quello di unire senza sforzo, di comunicare senza necessità di tradurre, di emozionare senza vincoli. Un ruolo imparziale, che avvicina l’arte a una forma di totalità assoluta, capace di superare ogni barriera e rivolgersi direttamente all’anima di ognuno. Eppure, al di là di questa naturale vocazione universale, sfogliando le pagine dei manuali, emerge ben presto l’altra faccia dell’arte. Nel corso dei secoli, infatti, la sua funzione di “mediatrice culturale” sembra essersi incrinata. L’arte - o più precisamente, i sistemi che l’hanno istituzionalizzata: musei, accademie, mercati - ha contribuito, paradossalmente, a formare classificazioni, discriminazioni ed esclu-

sioni. Basti pensare alla vicenda di Van Gogh, alla censura dell’“arte degenerata” durante il regime nazista, o al rifiuto iniziale degli impressionisti al Salon di Parigi. Trasformata in strumento di esclusione, e spogliata del suo significato puro e universale, l’arte istituzionalizzata ha così deciso chi inserire e chi escludere dai racconti ufficiali della propria storia. Ad esempio, l’arte africana, nei rari casi in cui veniva inclusa nelle collezioni museali occidentali a partire dai primi del Novecento, veniva relegata alla categoria di arte popolare, folkloristica, considerata “un’arte di serie B”, contrapposta “all’arte alta”, riservata ai grandi maestri europei. Il sistema artistico ha quindi non solo creato gerarchie interne, ma ha anche contribuito a rafforzare le già presenti disuguaglianze sociali. Queste dinamiche di esclusione non si limitano al solo passato, ma sono ancora oggi oggetto di riflessione e critica da parte di artisti, curatori e istituzioni che cercano di decostruire un paradigma culturale influenzato da una lunga tradizione occidentale. E come si può reagire a questa doppia faccia dell’arte? Ovviamente, con altrettanta arte. Come risposero, nell’Ottocento, gli impressionisti, declassati ed esclusi? Con il *Salon des Refusés* (1863), creato per esporre le opere rifiutate dall’Accademia. Una prima forma di resistenza che dimostrava come l’apparato di

potere non potesse soffocare la loro urgenza espressiva.

Per quanto riguarda, invece, le risposte contemporanee alle logiche di esclusione dall'arte, è doveroso citare il lavoro di Carrie Mae Weems (1953–), fotografa afroamericana che ha fatto della resistenza culturale il nucleo della propria poetica. Attraverso le sue serie fotografiche, recentemente esposte negli spazi delle Gallerie d'Italia di Torino, Weems denuncia l'emarginazione di genere ed etnia dalle narrazioni ufficiali della storia dell'arte. Ad esempio, nei celebri autoritratti della serie *Museums*, l'artista appare di spalle, vestita di nero, davanti ai principali musei occidentali, interrogando lo spettatore con una domanda diretta e potente: "Perché non sono stata rappresentata?" Con questo gesto semplice ma radicale, Weems smaschera le ingiuste dinamiche selettive del racconto museale e invita a riconoscere ciò che è stato sistematicamente escluso.

La forza del suo lavoro sta proprio nella capacità di interpellare lo spettatore e coinvolgerlo in un processo critico, che supera la dimensione estetica per toccare quella etica e politica.

La sua riflessione non si limita a interrogare le dinamiche museali, ma abbraccia anche la questione di genere, la critica storiografica, la memoria coloniale e la storia della resistenza della comunità nera negli Stati Uniti. Con la missione di ribaltare i racconti che hanno silenziato la sua comunità, Weems riesce a creare uno spazio plurale, critico e inclusivo, capace di restituire all'arte il suo ruolo originario di dialogo e connessione. In questo senso, la sua opera diventa un invito alla consapevolezza e alla responsabilità collettiva.

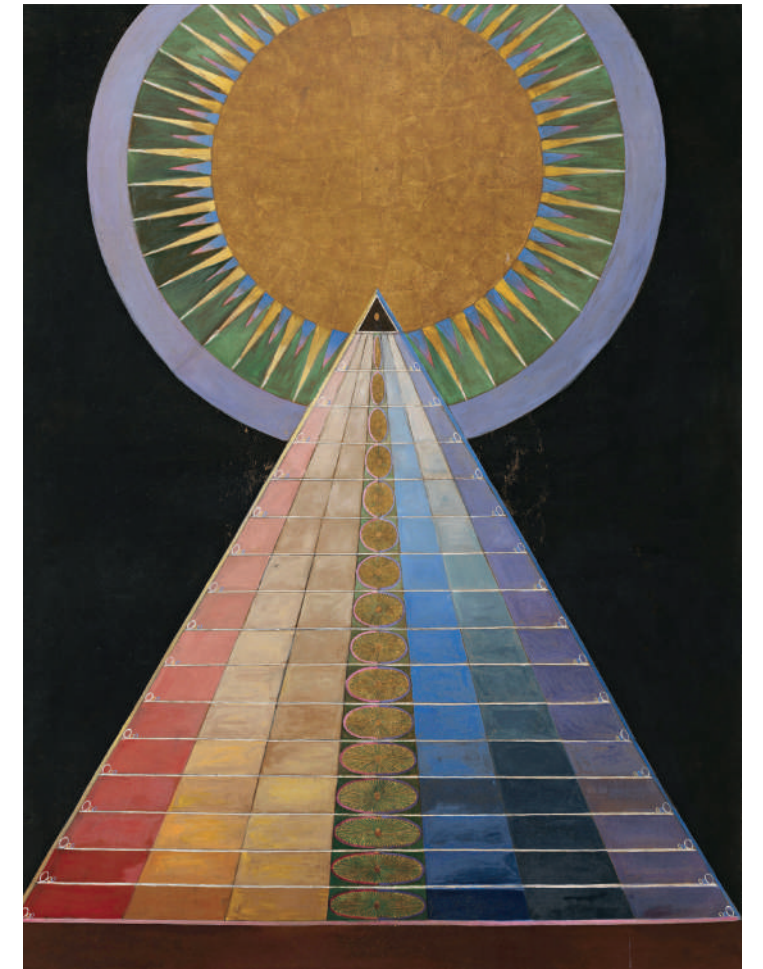
Passando dal linguaggio fotografico a quello pittorico, incontriamo un'altra vicenda significativa che racconta un diverso modo di reagire alle narrazioni dominanti dell'arte: è la storia di Hilma af Klint (1862–1944), pittrice svedese che anticipò di diversi anni l'Astrattismo, movimento attribuito a Vasilij Kandinskij (1866–1944). Pur avendo realizzato opere di



Carrie Mae Weems, *The Legion of Honor*, stampa a pigmenti, 2006

straordinaria innovazione, af Klint scelse di non esporre mai pubblicamente, lasciando scritto che le sue tele dovessero essere mostrate solo vent'anni dopo la sua morte. Questa "autoesclusione" non fu un atto di rinuncia, bensì una strategia di resistenza: consapevole che gli ambienti artistici dell'epoca non avrebbero apprezzato il suo lavoro, l'artista decise di non piegarsi a un sistema impreparato ad accogliere il suo linguaggio radicale. Secondo alcune fonti, fu anche Rudolf Steiner, fondatore dell'antroposofia, a suggerirle di rimandare la pubblicazione, convinto anch'esso che la sua ricerca non sarebbe stata apprezzata. Così, mentre Kandinskij, pochi anni dopo veniva celebrato come il "padre" dell'astrattismo, af Klint rimase per decenni invisibile agli occhi della storia ufficiale, non perché meno innovativa, ma perché scelse di non aderire ai parametri dell'arte istituzionalizzata. La riscoperta delle sue opere, oggi, non solo rivede e ricolloca criticamente le origini dell'astrattismo, ma ci invita a riflettere su quante altre storie siano rimaste nascoste sotto il tappeto della storia ufficiale dell'arte. Af Klint rappresenta, quindi, un simbolo po-

tente di come il talento e la visione artistica possano esistere e prosperare anche al di fuori dei circuiti tradizionali del riconoscimento ufficiale. Negli ultimi decenni, diversi musei hanno avviato un processo di revisione delle proprie collezioni, interrogandosi su assenze e squilibri storici. Si riconosce sempre più chiaramente che l'arte istituzionalizzata non è mai stata universalmente neutrale ma abbia contribuito a selezionare, nascondere e marginalizzare. Questa tensione tra universalità ed esclusione, tuttavia, non sembra risolversi verso una direzione univoca. L'unica possibile soluzione sembra essere quella di riconoscere la doppia natura dell'arte: da un lato, la capacità di connettere individui di culture diverse; dall'altro, la responsabilità storica di aver costruito minoranze e gerarchie tra di esse. Sarebbe dunque riduttivo affermare oggi che l'arte possa semplicemente "salvare il mondo". Piuttosto, l'unico modo per avvicinarsi a questo ideale è cercare di rimediare: non solo valorizzando l'universalità dell'arte come terreno fertile per il dialogo interculturale, ma soprattutto revisionare le narrazioni escludenti, restituendo voce a chi ne è stato privato. Solo così l'arte potrà tornare a essere un progetto collettivo di coesistenza, capace di riflettere la complessità e la pluralità del mondo contemporaneo.



Hilma af Klint, *Altarpiece n. 1 (group X, Altarpieces)*, olio e foglia metallica su tela, 1907

Bibliografia

S. Hermanson Meister (a cura di), *Carrie Mae Weems. The Heart of the Matter*, Allemandi, Torino 2025.

Sitografia

Fraenkel Gallery – *A Closer Look: Carrie Mae Weems Museum Series*, <https://fraenkelgallery.com/exhibitions/a-closer-look-carrie-mae-weems-museum-series>.

Hilma af Klint – *About Hilma af Klint*, <https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint/>.

D. Scolamacchia, *Le storie dentro e fuori le foto di Carrie Mae Weems*, 8 maggio 2025, <https://www.internazionale.it/foto/2025/05/08/le-storie-che-mi-porto-addosso>.

Per un’etica del found footage

di Marco Bertozzi

The growing reuse of images from the past, together with the circulation of contemporary footage on social media, raises issues that extend beyond found-footage cinema. These practices involve ethics, aesthetics, and politics, demanding renewed attention to authorship, consent, and social responsibility. Found footage reshapes the link between image and reality, making reuse an ecological and subversive act that rewrites collective imaginaries. Through cutting, reassembling, slowing, and overlaying, filmmakers reveal hidden histories and alternative perspectives. Beyond questions of image rights, these processes intersect with cultural appropriation and representation. In this expanded field, documentary makers, institutions, and archives must redefine their ethical frameworks to ensure that images and the people within them are treated with respect and care.

Mi pare importante una riflessione su forme documentarie che installano un rapporto particolare con l’etica, laddove l’utilizzo creativo di immagini d’archivio investe campi di significazioni capaci di illuminarci sia sulla storia, sia sulla nostra contemporaneità. È un cinema in piena espansione - ricordo solo la presentazione di una Storia d’Italia realizzata con home movies all’ultima Festa del Cinema di Roma (la serie *Sguardi in camera*, per la regia di Paolo Simoni e Francesco Corsi) – quasi un’esigenza dei nostri tempi: una richiesta congiuntamente etica ed estetica che verifico, anno dopo anno, sia nel rapporto con gli studenti dei miei corsi, sia nei feedback ricevuti ad Unarchive, il Festival sul riuso creativo d’archivio che dirigo a Roma, con la regista Alina Marazzi. Si tratta di un cinema che scruta, interroga, riaccende, a volte ribalta le proprie fonti. È il multiforme paesaggio del found footage, un cinema in cui gli autori si mettono fatalmente in gioco, a volte posizionandosi in prima persona, altre assumendo il punto di vista di soggetti terzi, altre volte ancora tendendo all’invisibilità e alla trasparenza. L’“artigiano” del found footage smonta e rimonta, dipinge e graffia, taglia e incolla, sovrappone, inverte, decolora, rallenta le immagini alla ricerca di un atto sovversivo che è anche atto ecologico: nell’invito a riciclare non sta solo il non produrre nuove immagini e il coltivare pratiche cinematografiche sostenibili, ma un vero e proprio atto di riscrittura dei nostri immaginari e delle nostre architetture mentali. Dunque un cinema politico, in senso radicale: perché ogni ri-montaggio è un atto di libertà e di emersione di un potenziale mai

raccontato. Spesso si tratta di esplorazioni non protette – da una istituzione, da una produzione, da una committenza, da un broadcaster - in cui il riuso della materia filmica diventa opportunità di abbracciare l’idea di vite indiscriminate, con artisti/registi che fuggono da narrazioni consolidate per offrirci connessioni ribelli della materia filmica, mescolamenti e sciabordii nati da foto-detriti, da immagini di sorveglianza, da antiche rovine o formati ridotti inammissibili al grande cinema. Allora, se l’inservibile diventa materia viva, e i raccoglitori di cianfrusaglie filmiche cine-rabdomanti alla ricerca di nuove iconologie, lo scarto compiuto dal found footage evoca marginalizzazioni culturali che rivendicano visioni inusitate, emersioni del sommerso, evidenze di corpi esposti, anche quelli di autrici e autori sempre più resistenti e capaci di sfuggire alla forma della scrittura classica per investire di nuove significazioni, ludiche e politiche, le loro magiche cine-danze. Sempre più spesso le pratiche del found footage coinvolgono immagini del contemporaneo, riciclate da una iconosfera ricca di suggestioni, e a rischio di facili appropriazioni, che abbraccia riusi dai social media, con sequenze recuperate da Vimeo, You Tube, Tik Tok... Si tratta di un ampliamento delle possibilità espressive al quale si accompagna una crescente necessità di riflessioni teoriche sul reimpiego delle immagini. Attenzioni che investono singoli documentaristi, produzioni cinematografiche, istituzioni cinetecarie

tradizionalmente dedite alla conservazione e valorizzazione del film in pellicola e che dalla transizione al digitale trovano evidenti connessioni con protocolli, piattaforme, riutilizzi di materiali in rete. Tra attitudini ludiche di appassionati smanettoni o riutilizzi condotti con consapevolezze filmico-sperimentali, questi ricicli impattano sull’esperienza audiovisiva contemporanea ridefinendo il campo etico-politico del nostro regime scopic. In particolare, quando la registrazione raffigura persone ed eventi reali, la possibilità di un uso improprio - in quanto non previsto dal creatore originale – può risultare una appropriazione non ponderata, sino ai rischi dell’abuso o della reiterazione di immaginari stereotipati. Allo stesso tempo, non tutti gli usi impropri sono necessariamente disonesti, o immorali, e in molti casi un nuovo utilizzo, non previsto dai primi creatori delle stesse immagini, ingenera interpretazione produttive, e pienamente legittime. Si tratta di riflessioni che, in una prospettiva storiografica di lungo respiro, si collocano pienamente all’interno di aspetti etici lungamente dibattuti da documentaristi e teorici del documentario. Sembra banale, ma in un cinema di reimpiego e messa in discussione di presunti realismi, restano fondamentali alcune considerazioni che non minano la sacrosanta libertà dell’autore ma ne problematizzano la secolare supremazia spirituale, soprattutto nel mondo occidentale, e il distacco dal corpo sociale rappresentato. L’importanza di ottenere il consenso di chi si rappresenta; d’identificare le fonti del lavoro, dunque di studiare, informarsi, conoscere; di evitare manipolazioni che potrebbero presentare visioni ingannevoli dell’umanità coinvolta; nonché di condividere i risultati – estetici, economici, simbolici - con gli attori sociali e le comunità rappresentate: tutto ciò segna

la messa in pratica di principi o valori che, con la loro definizione, indicano l’intenzione di non sfruttare l’immagine dell’altro a proprio vantaggio. Dunque riconoscimenti simbolici e riconoscimenti reali, nell’idea di garantire che i soggetti siano trattati con rispetto e che i loro diritti e interessi siano tutelati durante il processo di produzione e distribuzione del documentario. In questo orizzonte, il riuso di immagini del passato, come d’immagini supposte “neutre” nel contemporaneo (penso a quelle delle camere di sorveglianza) comporta riflessioni che valicano ampiamente l’ambito cinematografico del found footage e coinvolgono orizzonti del pensiero all’avanguardia di più vasti processi estetico-politici. In questi casi, è importante rifuggire dall’indistinta accusa di militantismo di bassa lega o di esagerazioni del politically correct: accuse che confermano solo l’indisponibilità culturale all’approfondimento e alla uscita dalla confort-zone di un pensiero autocentrato, in storica difficoltà nel comprendere le profonde dinamiche in gioco della cultura contemporanea. Sempre più, proprio perché utilizza creativamente immagini già girate – staccandosi dal tradizionale “film a base d’archivio”, segnato da una totale aderenza tra immagine referenziale e voce narrante paradivina - il documentario non attesta più l’esistenza del mondo passato ma fa mondo, un “mondo nuovo”, edificato superando i componenti costruttivi iniziali per trasfigurarsi in una più vasta costruzione simbolica. Una disseminazione di possibilità in cui non conta più il tempo - economicamente inteso – quanto lo slittamento dal consolidato, dall’epica dei libri di storia, dalla grande Storia intesa come immutabile e virilmente scritta una volta per tutte. Quando la cine-propaganda dei materiali originari viene ribaltata, il corpo ferito – della persona, come della pellicola – torna a sanguinare e l’etica della condizione umana riprende a gridare l’esigenza di un cinema libero, esaltato, ma anche trafitto, da immagini che continuano a pensare.

Bibliografia

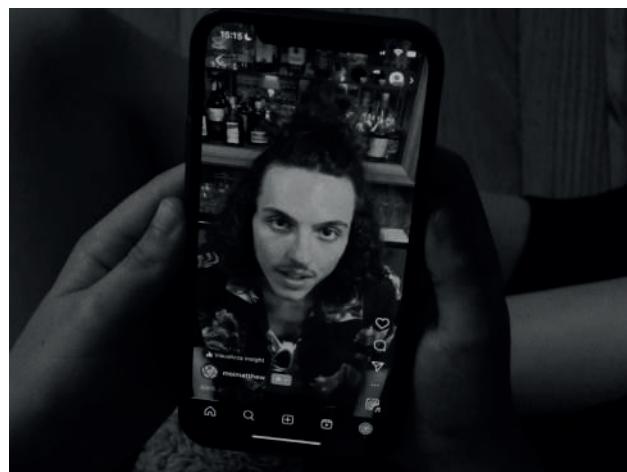
- J. Baron, *Reuse, Misuse, Abuse. The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020.
M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.
M. Bertozzi, D. Sacco, *Immaginari incarnati. Appropriazioni culturali, cinema, arti dal vivo*, Quodlibet, Macerata 2024.
L. Cortini, L. Ricciardi, P. Scarnati (a cura di), *Quarant’anni e oltre. Storie e prospettive di un archivio audiovisivo*, Effigi/AAMOD, Annali, n. 25, Grosseto/Roma 2025.

Tuxedo. Lo smartphone non è un babysitter

Soggetto per uno spot etico

di Matteo Moi

Dear parents, no device will ever replace an educator. The digital era has created the illusion that a smart-phone is enough to keep your child under control, but it isn't. It's quite the opposite, and it can turn into a disaster. With dark humor, cartoon tones, and an atmosphere inspired by classic Hollywood noir, the spot aims to expose the all-too-common cases of parental negligence. Little Pierrot is left home alone by his parents, with just one warning: to switch off the phone before midnight. Left at the mercy of the romantic advice of a dubious influencer, the child tries to prepare a drink called the Tuxedo. In his excitement, he believes the drink is inside the detergent bottle of the same name, and he drinks it. A grotesque and unhappy ending, but an effective way for all the parents to learn the slogan's lesson.



Un bambino di circa 6 anni è seduto nel suo soggiorno, davanti alla televisione spenta; sta scrollando dei video sul telefono. I genitori del piccolo, quella sera hanno una cena fuori casa. Salutano il figlioletto e si raccomandano, ma tutto sommato sono tranquilli: il loro bambino è incollato e protetto dallo smartphone. I genitori escono e un video in particolare cattura l'attenzione del piccolo: è un giovane influencer che spiega tutti i passaggi per realizzare l'”appuntamento perfetto” con la propria fiamma. I suoi consigli si concentrano sulla preparazione di un cocktail, il *tuxedo*. Forse per spirito di emulazione, forse catturato dal fascino del tutorial, il bambino si mette all'opera: inizia a preparare, in modo quasi fiabesco, la tavola e le vivande per il suo orsetto di peluche, Pennello. Quando è il momento del drink, il bambino, ingannato dall'omonimia, prende il flacone di detersivo marca *Tuxedo*. Una volta versato nei calici, il piccolo siede a tavola, di fronte a Pennello. Risuonano i rintocchi di un brindisi, il bambino beve l'intruglio, e cade di faccia sul tavolo.

Matteo Moi, *Tuxedo*, frames dal video, 2025

Sfiorivano i tulipani

Soggetto cinematografico

di Radhe Gallardo Ibanez

In a country ruled by a totalitarian regime that has banned music, singing, and dancing, all forms of artistic expression are considered crimes. Farih, a kind florist in his sixties, secretly holds on to his old records and a turntable that remind him of a freer past. He lives with his fearful wife Shadi and their daughter Nasrin, a university student who shares his hidden love for music. One day, Reza, a longtime friend, gives Farih a cassette as a gift. The old man plays it loudly and begins to dance in front of his flower shop. Passersby stop, enchanted, and even Shadi joins him in a rare moment of joy. But the celebration is short-lived. The moral police arrive, silencing the music with violence and arresting Farih in front of his helpless family. *Sfiorivano i tulipani* is a poetic and powerful tale of quiet resistance, where music becomes a final, fragile act of defiance against a world built on fear and silence.

Esiste un paese in cui è avvenuta una rivoluzione guidata da un dittatore che ha preso il controllo imponendosi come capo dello stato. La sua riforma mira a togliere la libertà di espressione dei cittadini attraverso la proibizione della musica, del ballo e del canto. Le persone che violano le leggi sono severamente punite dalla polizia morale, la quale ha il compito di servire lo stato e controllare che i cittadini seguano le regole morali imposte usando la violenza e incarcerandoli. Nella capitale di questo paese vive Farih, un signore sulla sessantina solare e gentile, con sua moglie Shadi, una signora dura e impaurita dal nuovo governo, e la loro unica figlia Nasrin, una dolce ragazza universitaria. La famiglia possiede un negozio di fiori sulla piazza del mercato centrale. Quando il nuovo governo ha preso il controllo tutti i cittadini hanno dovuto buttare qualsiasi strumento per la diffusione e l'ascolto della musica e tutti i dischi esistenti sono stati bruciati. Farih ha nascosto il suo giradischi, radio e album perché la sua più grande passione è la musica e non vuole rinunciarci anche a costo di andare contro le regole. È mattina presto, Farih prende il giradischi e fa suonare un album, balla a piedi scalzi in mezzo al salotto. Nasrin si sveglia e scende

a ballare insieme al padre, condividono la stessa passione. Shadi arriva in salotto e spegne la musica per timore che i vicini possano sentire. La famiglia va in cucina e preparano la colazione insieme mentre ascoltano la radio che annuncia i grandi trionfi ottenuti dal regime, tutte le incarcerazioni e i dischi bruciati quell'anno; con grande amarezza la spengono. Farih è seduto al tavolo del salotto da solo mentre beve un caffè e legge il giornale, sente la voce di Shadi che canta dal bagno mentre si prepara. Farih la ascolta ad occhi chiusi, la voce della figlia riesce a trasportarlo in un mondo di libertà. Lei esce dal bagno e dandogli un bacio sulla fronte gli dice che dopo lezione passerà in negozio. Farih va in cucina e prende una scatola nascosta in un angolo dello scaffale, dentro ci sono audio-cassette, un lettore e alcune vecchie fotografie con amici negli anni della gioventù. Ne ascolta una mentre guarda le fotografie. Arriva Shadi e velocemente nasconde il lettore riponendolo nella scatola sullo scaffale. La coppia esce da casa e si dirigono verso il loro negozio di fiori. Si fermano davanti ad un chiosco, Shadi va ad aprire il negozio mentre Farih aspetta in coda per comprare il giornale. Durante l'attesa osserva i palazzi che lo circondano e da una delle finestre scorge la sagoma di un uomo che balla, lo osserva meravigliato. Il venditore richiama la sua attenzione perché è il suo turno. Farih arri-

va al negozio di fiori, nel retro Shadi prepara il bouquet da sposa che gli è stato commissionato da un caro amico di famiglia, Reza. Tagliano i tulipani bianchi, la carta e si mettono al lavoro. Arriva il committente e Farih esce a salutarlo, si abbracciano fortemente. Reza conosce bene l'amore per la musica di Farih e come ringraziamento gli ha portato un regalo, dalla tasca estrae una vecchia cassetta di musica degli anni '70 quasi introvabile nel paese. Farih ne è emozionato e velocemente cerca la radio con il lettore, la posiziona sopra il bancone ed i due cominciano ad ascoltare la cassetta a basso volume. La musica si fa movimentata e Farih decide di alzare al massimo il volume, inizia a ballare davanti al negozio. I passanti rimangono sconvolti nel vedere un uomo danzare a tempo di musica e si crea un cerchio intorno a lui, alcuni dei cittadini battono le mani a tempo di musica e accennano movimenti di ballo. Shadi esce dal retro col bouquet in mano e rimane sconvolta nel vedere suo marito ballare in mezzo alla folla, lui la afferra e la tira a sé incitandola a

ballare. Inizialmente fa resistenza per poi abbandonarsi al ballo assieme al marito. Farih la fa girare su se stessa, le prende un tulipano dal mazzo e si distacca da lei regalando il fiore ad una bambina divertita fra la folla. Shadi si rende conto della gravità dell'atto ribelle compiuto dal marito e si pietrifica non sapendo come agire. Due poliziotti morali arrivano e spengono la musica buttando la radio a terra, vanno verso Farih e col manganello lo colpiscono. Nasrin cammina verso il negozio dei genitori e da lontano vede una grande folla e la polizia morale. Corre in lacrime verso suo padre, cerca di liberarlo dalla presa della polizia ma loro la spingono a terra, Shadi va verso di lei sollevandola. Un furgone bianco si accosta e la polizia prende Farih e lo butta all'interno. Nasrin si alza e corre verso il furgone inseguendolo finché inciampa e vede il veicolo allontanarsi sempre di più. Una finestra viene aperta e dall'interno sentiamo una donna cantare.

Nota Dell'Autrice

Sfiorivano i tulipani è un racconto fortemente ispirato alla condizione di vita in Iran. Dalla rivoluzione islamica del 1979, la musica, il canto e il ballo sono stati soggetti a severe restrizioni da parte del regime teocratico. Le autorità religiose considerano molte forme di espressione artistica come immorali. L'arte viene vista come una forma di dissidenza e, anche se non sono completamente vietati, cantare e ballare (soprattutto in pubblico e per le donne) possono comportare gravi conseguenze legali e sociali. Nonostante le restrizioni, esiste un forte movimento sotterraneo di giovani e artisti che, con coraggio, sfidano il silenzio imposto.

Sfiorivano i tulipani è un racconto sulla bellezza della disobbedienza silenziosa, sul valore dell'arte come atto politico e sulla forza della memoria in un mondo che, spesso e volentieri, cerca di cancellarla.



Radhe Gallardo Ibanez, *The voice that keeps us together*, 2023



Radhe Gallardo Ibanez, *The space that keeps us apart*, 2023

Il segreto di Leon

Soggetto cinematografico

di Elia Cristea

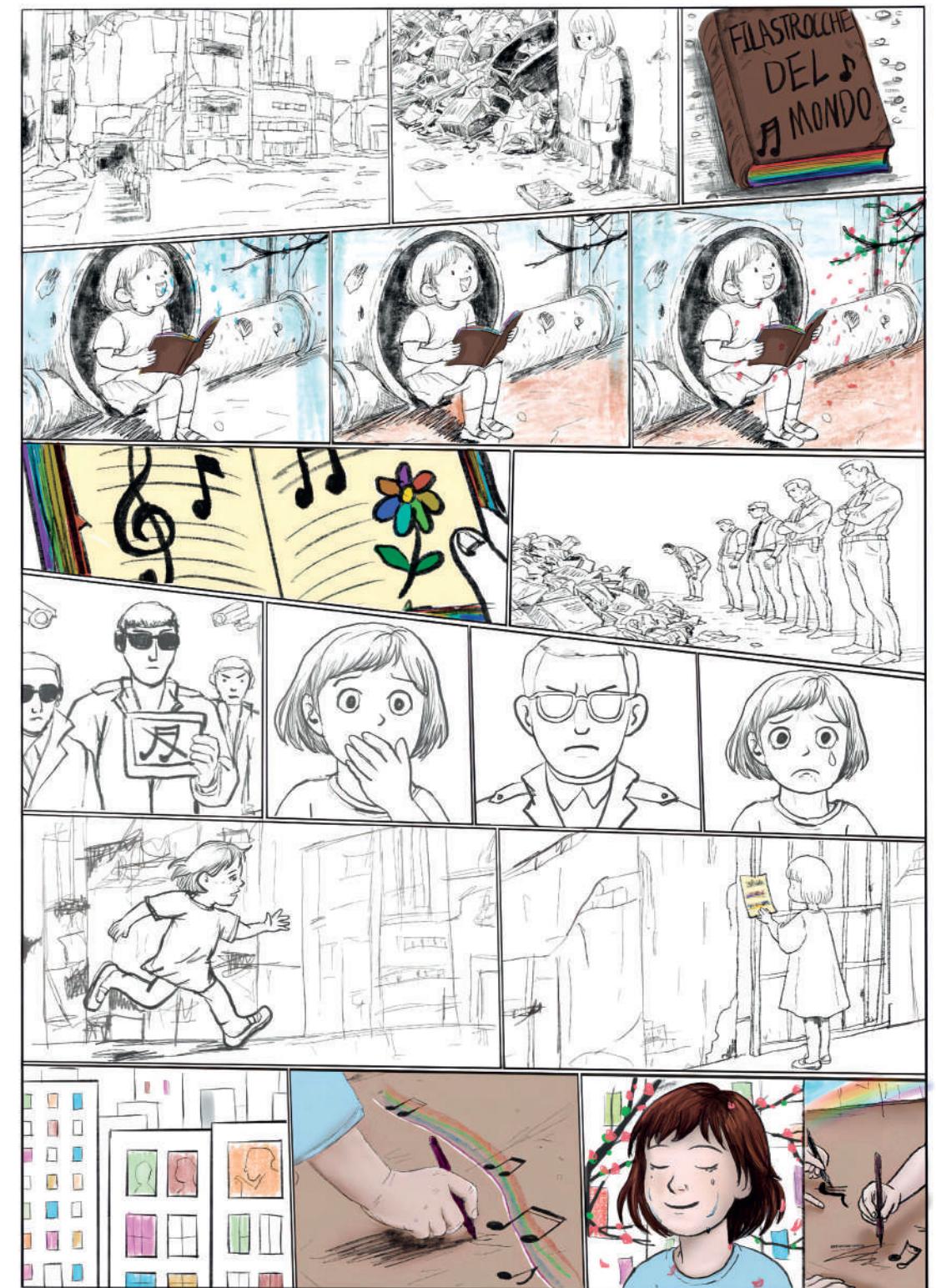
Leon is a solitary man who wanders through the fragments of his own existence. His life unfolds in silence, through gestures, routines, and fleeting encounters that reveal the weight of isolation. Leon becomes both the observer and the subject of a world that passes by him without ever truly touching him. This work reflects on loneliness and the invisible boundaries that separate us from others, questioning the fragility of human connection in a society that often leaves us adrift.

Leon, un giovane dall'apparenza tranquilla, vive nello stato totalitario di Shekhinah, governato da leggi assurde. Trasferendosi nel suo nuovo appartamento, porta dentro gli ultimi scatoloni e lascia la radio accesa. Improvvisamente, il notiziario segnala il sequestro del condominio da cui si è appena trasferito, dove avvenivano scambi di merci proibite. Leon spegne la radio: conosce gli affari loschi, ma non vi prende parte. Mentre svuota gli scatoloni, trova pochi oggetti personali: vestiti, ricordi d'infanzia e libri proibiti regalati dal padre. Tra questi, un volume intitolato *Conoscenza del bene e del male*, con una dedica scritta a mano. In cucina, scopre una mela proibita e, sapendo di essere sorvegliato dalle telecamere, la nasconde in camera. Il giorno seguente, chiama la sua unica amica Eve, che conosce fin da bambino, per condividere la scoperta. Seduti in un angolo non controllato

dalle telecamere, Leon le mostra la mela. Eve, preoccupata, gli dice che è pericoloso e lo minaccia: se non consegna il frutto alle autorità, dovrà farlo lei stessa. Leon non le crede e nasconde la mela in una scatola di cereali. Durante la notte, dubbi e tentazioni lo tormentano. Il giorno dopo, le forze dell'ordine irrompono in casa. Leon scopre che Eve li ha chiamati, ma la mela è sparita: Eve l'ha nascosta nella lampada del soffitto, un punto non sorvegliato, per testare la sua determinazione. Leon, combattuto tra paura e desiderio, prende infine la mela e la morde. Improvvisamente, buio: Eve lo colpisce alla testa. Leon è tradito dall'unica persona di cui si fidava. Lei è un'agente delle forze dell'ordine sotto copertura, osserva le guardie trascinare via Leon, addolorata ma complice del sistema.

La canzone di Viola

di Chen Shi



Chen Shi, *La canzone di Viola*, graphic novel, 2025

Il corpo come messaggero di pace: l'universo artistico di Marina Abramović

Intervista a cura di Gabriele Romeo

Marina Abramović, a pioneering figure in contemporary art, is renowned for her radical exploration of the human body and its expressive potential. Her performances, from *Rhythm 0* (1974) to *The Artist is Present* (2010), challenge conventional aesthetics, blur the boundary between artist and audience, and transform the body into a profound instrument of communication. In this interview, Abramović reflects on the role of performance and visual arts as tools for collective and personal transformation. She emphasizes the power of art to foster empathy, resilience, and social consciousness, using symbols like the white flag to represent change and peace. Discussing works such as *Balkan Erotic Epic* (2025) and educational initiatives like *The Marina Abramović Method card deck* (2022), she highlights the importance of meditation, play, and ritual in cultivating awareness. Abramović underscores that lasting peace and unity require individual responsibility and collective reflection, reminding us that art is a catalyst for both social engagement and inner consciousness.

Marina Abramović è una delle personalità più provocatorie e influenti dell'arte contemporanea, conosciuta per la sua esplorazione radicale del corpo umano e delle sue potenzialità espressive. La sua pratica artistica, che affonda le radici negli anni '70, ha dato vita a performance estremamente fisiche e psicologicamente intense, che mettono in discussione il confine tra artista e pubblico, e sfidano le convenzioni estetiche tradizionali. Attraverso le sue opere, Abramović esplora temi universali come la vulnerabilità, la sopravvivenza, il perdono e la riconciliazione, utilizzando il corpo come strumento di comunicazione profonda e di riflessione. Le sue performance, tra cui *Rhythm 0* (1974) e *The Artist is Present* (2010), hanno rivoluzionato la percezione della performance come forma d'arte, portandola al centro del panorama artistico contemporaneo. Il corpo, messo alla prova da esperimenti estremi, diventa un mezzo per attivare un confronto diretto con le emozioni, le paure e le preoccupazioni del pubblico. Il lavoro di Abramović si distende anche oltre il campo artistico, diventando uno strumento per interrogarsi su problemi sociali e politici, come la pace e il perdono, che sono al centro della sua visione del mondo. In questa intervista, Abramović riflette sul ruolo dell'arte come strumento di

trasformazione interiore e collettiva. La sua ricerca sull'autocoscienza, la meditazione e l'impegno sociale offre un invito a riflettere sulla responsabilità individuale nella creazione di un mondo migliore. Recentemente premiata nella sezione scultura del prestigioso *Praemium Imperiale* in Giappone, la seguente testimonianza fornisce uno spunto importante per comprendere come la sua arte non sia solo una performance visiva, ma un vero e proprio mezzo per sollecitare la trasformazione sociale e personale.

Qual è il rapporto tra performance e arti visive?

MA – Fin dall'inizio, l'arte della performance è stata molto difficile da collocare nel contesto artistico. Negli anni '70 non veniva considerata affatto arte. Lo stesso ignorante atteggiamento è stato applicato alla fotografia e all'arte video. La fotografia e il video sono stati accettati come parte dell'arte visiva molto prima, e la performance ha ricevuto questo riconoscimento solo negli ultimi dieci anni.

Come possono le culture connettersi tra le persone che vivono insieme nel mondo per portare alla pace universale e duratura?



Marina Abramovic riceve il diploma onorario dell'Accademia Albertina dal direttore Salvo Bitonti, Fotografia di Giulia Tortorici, 23 giugno 2024

MA – Solo quando gli esseri umani impareranno a perdonarsi l'un l'altro avremo la possibilità di vivere in una pace universale e duratura, indipendentemente da etnia, colore, religione o preferenze politiche. Solo allora potremo andare oltre e vivere insieme in pace.

*Puoi parlarci della tua recente performance *Balkan Erotic Epic*, che si è svolta a Manchester nell'ottobre del 2025? Perché i corpi sono offerti al cielo?*

MA – Posso dire che è il lavoro più complesso che io abbia mai fatto. Si occupa direttamente di paganesimo e credenze della cultura balcanica, da cui provengo. Ho studiato i rituali pagani di Albania, Serbia, Montenegro, Bulgaria, Romania e Macedonia.

In diverse occasioni delle tue performance artistiche hai usato la bandiera bianca come simbolo di pace e scudo contro la discriminazione. Come definiresti o colo-

reresti la bandiera che distingue questo particolare e complesso periodo storico?

MA – Penso che in questo momento sia importante guardare all'intero quadro. Da quando esiste la civiltà umana, ci sono sempre state guerra, violenza e crudeltà, solo con nomi diversi per diversi periodi della storia. Le bandiere sono cambiate in ogni possibile colore. La bandiera bianca che uso è la bandiera del cambiamento. Come noi esseri umani accettiamo il cambiamento in noi stessi, quella è la bandiera del cambiamento. Dal mio punto di vista, questa è la bandiera che dovremmo sventolare.

*Dal punto di vista didattico, trovo molto interessante il mazzo di carte *The Marina Abramović method* (2022), progettato per sensibilizzare ed educare alla concentrazione meditativa nelle arti sinestetiche. Puoi raccontarci come è nato questo tuo interesse nel diffondere un metodo alogico e concettuale che unisce un ampio range generazionale di potenziali giocatori, dai più giovani agli adulti?*

MA – Ho pensato che il metodo Abramović fosse meglio imparato attraverso un gioco. Le carte sono progettate per insegnarti in questo modo. Il mio modo proposto di giocare è bendarsi, mescolare le carte, prenderne una a caso, leggere le istruzioni e seguirle senza fare domande. Sono molto contenta che le carte siano davvero un successo.

Ho sentito molti racconti di persone che stanno praticando il metodo Abramović e giocando in tutto il mondo.
Vuoi darci un messaggio di pace che possiamo condividere, dando così voce alla tua libertà di pensiero?

MA – Non esiste un messaggio del genere. Non c'è un messaggio che posso dare che dica "andrà tutto bene". Siamo tutti responsabili del nostro destino.

Qual è la canzone o la musica che per te rappresenta l'unità tra i popoli, la gioia di vivere e che ti dà serenità?

MA – Questa canzone non è ancora stata scritta. Stiamo vivendo un momento molto difficile nella storia dell'umanità e spero che qualcuno la scriva prima o poi.

Bibliografia

M. Abramović, J. Kaplan (a cura di), *Attraversare i muri: Un'autobiografia*, Bompiani, Milano 2016.
M. Abramović, *Marina Abramović: Writings 1960-2014*, Walther König, Köln 2018.
Id., *7 deaths of Maria Callas*, Damiani, Bologna 2020.
K. Tylevich, M. Abramović (a cura di), *The Marina Abramovic Method/Instruction to reboot your life* [2021], Laurence King and The Orion Publishing Group Ltd., London 2022.
Id., *Marina Abramović. Una biografia visiva*, 24 ORE Cultura, Milano 2024.

Sitografia

M. Brown, *Manchester to host world premiere of Marina Abramović's Balkan Erotic Epic*, *The Guardian*, 22 Maggio 2025: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2025/may/22/manchester-to-host-world-premiere-of-marina-abramovics-balkan-erotic-epic>
E. YJ Zheng, *Marina Abramović and Peter Doig Take Praemium Imperiale Award for 2025*, OCULA, 16 Luglio 2025: <https://ocula.com/magazine/art-news/marina-abramovic-peter-doig-praemium-imperiale/>

Here Comes the Rain: le contraddizioni di un'epoca nei ricami di Franko B

di Filippo Mollea Ceirano

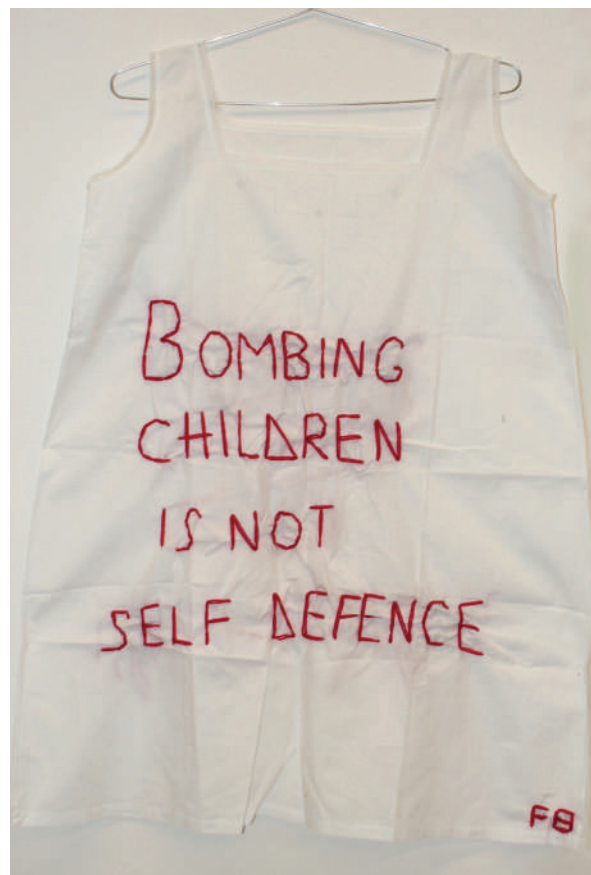
In the series titled *Here Comes the Rain*, the choice of expressive medium is certainly unusual and unsettling: stitching coloured wool onto old clothes, such as nightgowns, tunics, and underwear: images of child soldiers, armed guerrillas, wounded bodies, or even brief written warnings that evoke the difficult reality of our times, which is often erased or diluted by regime rhetoric. This stands as a central moment in her recent work, a clear, at times merciless, stance, even when focused on seemingly banal and predictable objects (clothes), and through a technique (sewing, or embroidery) that leaves no room for the rhetoric of dramatisation.

Viviamo un'epoca difficile, incerta, angosciante; qualche tempo fa un anonimo scriveva con una certa dose di amara ironia: “Non si attraversava un momento così “sereno” dall’attentato all’arciduca Francesco Ferdinando”. L’attentato in questione che, come noto, innescò per una reazione a catena la prima guerra mondiale, purtroppo è molto più vicino a noi di quanto si sia portati a pensare. Con il conflitto del 14-18 infatti per la prima volta la popolazione civile venne massicciamente investita in modo diretto dalle operazioni militari per subirne sulla propria pelle le cruente conseguenze; scenario che si è poi spesso ripetuto, fino alle immagini che ci arrivano con sempre maggiore frequenza da varie parti del mondo. Oggi c’è quasi il rischio di abituarsi a tutto ciò, di assuefarsi all’idea racchiusa nella cinica espressione troppe volte sentita di “danno collaterale”. Per questo l’arte, da troppo tempo abituata ad adeguarsi al ruolo di produttore di gadget rassicuranti a beneficio del mercato, ha la possibilità di giocare un ruolo importante. Nella ricerca di Franko B questo elemento emerge in termini perentori: le sue opere sono sensazioni, suggestioni tratte dalle memorie personali e dalle esperienze collettive che divengono testimonianze delle storture, delle violenze, delle contraddizioni di una società globalizzata che non si preoccupa di offendere quei tratti umani che dovrebbe difendere. A queste ipocrisie si può pensare di reagire costruendo una coscienza critica

attraverso la condivisione di un proprio sentire, attraverso la produzione di immagini che restituiscano alla realtà la verità di sé stessa.



Franko B, serie *Here Comes the Rain*, cucito su veste, fotografie di Michelle Martinengo, 2023-25



Franco B, serie *Here Comes the Rain*, cucito su veste, fotografie di Michelle Martinengo, 2023-25

Nella serie intitolata *Here Comes the Rain* la scelta dei mezzi espressivi è sicuramente inconsueta e spiazzante: si tratta di cuciture con lana colorata realizzate su vecchi abiti, come camicie da notte, tuniche, biancheria: immagini di bambini-soldato, guerriglieri armati, corpi feriti o anche brevi moniti scritti che evocano la difficile realtà dei nostri giorni che è spesso rimossa o diluita nella retorica di regime. Si pone come un momento centrale nel suo lavoro recente, una presa di posizione netta, a tratti impietosa anche se fissata su oggetti (gli abiti) apparentemente banali e scontati, e attraverso una tecnica (il cucito, o ricamo) che non concede margine alla retorica della drammatizzazione. Ma proprio in questo sta tutta la forza emotiva di queste figure essenziali, sintetizzate all'estremo ma che non tralasciano nulla della realtà a cui rimandano, o nelle brevi frasi secche, o nei simboli gravidi

di senso, come la croce più volte ricorrente: sulla verità di ciò che sta accadendo, su ciò che stiamo consentendo al mondo contemporaneo di portare a termine, non c'è bisogno che venga dato un giudizio etico, un'interpretazione precostituita; ciò che si vede basta, o dovrebbe bastare, per schierarsi dalla parte del giusto senza ambiguità. Non si tratta infatti di una raccolta documentaristica di contenuto socio-politico; manca un filo narrativo, una costruzione intorno a un'idea, a un punto di vista statico, a una visione specifica, ma piuttosto un insieme di figure, ferite, evocazioni di stati d'animo, il cui obiettivo principale non è di offrirsi a una lettura dall'esterno, ma piuttosto ricercare il coinvolgimento empatico attraverso testimonianze in cui l'emozione conta molto di più della rappresentazione.



Franco B, serie *Here Comes the Rain*, cucito su veste, fotografia di Michelle Martinengo, 2023-25



Franko B, serie *Here Comes the Rain*, cucito su veste, fotografia di Michelle Martinengo, 2023-25



Franko B, serie *Here Comes the Rain*, cucito su veste, fotografia di Michelle Martinengo, 2023-25

Noweapon.world: un missile è diverso da una lavatrice!

di Luca Rezzolla

What happens when a weapons manufacturer finds its warehouses full of unsold missiles? Unlike shoes, phones, or washing machines, these “products” are designed to kill. This paradox lies at the heart of Noweapon.world, a transnational artistic movement founded in Amsterdam to expose and challenge the war economy through public art. The project seeks to make weapons production and trade culturally unacceptable, denouncing corporations that profit from war and reclaiming public and private space with posters, installations, and visual campaigns. Each B1-format poster (100x70 cm), submitted by artists worldwide, is conceived for urban display, reaching citizens directly in the streets. Self-financed through artist contributions and poster sales, the movement aims to involve at least one artist from each of the world's 195 countries, creating a global network of visual voices against the arms trade. Upcoming stages include Brussels, Berlin, and Vienna.

Cosa accade se un'azienda che produce armi si ritrova con i magazzini pieni di missili e non riesce a venderli? Come ogni altra impresa commerciale, entra in crisi. Per evitare questo, deve promuovere il proprio “prodotto” e stimolare la domanda, spingendo il consumatore a considerare l'acquisto come indispensabile. Ma qui non si parla di scarpe, telefoni o lavatrici, bensì di strumenti progettati per uccidere. Questa è la domanda che pochi si pongono, ma che può cambiare radicalmente il modo in cui guardiamo il mondo. Noweapon.world nasce con una finalità precisa: smascherare e contrastare l'economia della guerra attraverso l'arte pubblica. Il movimento si propone di rendere culturalmente inaccettabile la produzione e il commercio di armi, denunciando apertamente le aziende che ne traggono profitto. Attraverso manifesti, installazioni e campagne visive, stimola una riflessione critica sul ruolo e sugli interessi dell'industria bellica, coinvolgendo cittadini di ogni età e provenienza in un movimento che usa l'arte come strumento di pressione etica, politica e sociale. Ogni artista che partecipa è invitato a inviare un poster in formato B1 (100x70 cm), pensato per la pubblica affissione. Le immagini, selezionate dal comitato di Noweapon.world, devono essere adatte a tutte le età e avere attinenza con la tematica affrontata nel progetto. Lo scopo è chiaro: portare il messaggio fuori dai tradizionali circuiti dell'arte, direttamente nelle strade, dove può attirare l'attenzione

di chiunque. Nel 2024 e 2025, sono state realizzate tre tappe fondamentali: la mostra di Venezia (ottobre 2024), presentata ed ospitata nella sede dell'ong Emergency; quella di Genova (marzo 2025), presentata ed ospitata presso la Biblioteca Universita-



Attilio Brancaccio, poster per Noweapon.world, 2025

ria e il Mini Festival di Amsterdam (luglio 2025), tenutosi nel centralissimo spazio Vrij Paleis, sempre in collaborazione con Emergency, che ha accompagnato l'iniziativa in tutte le città. In occasione delle tappe di Venezia e Genova l'organizzazione è riuscita a realizzare la pubblica affissione dei manifesti, trasformando muri e piazze in superfici di dialogo.

È un laboratorio di immaginazione civile che costruisce una rete globale di resistenza estetica.

Le opere non si limitano a rappresentare: interrogano, provocano, mobilitano.

Ogni immagine è un atto di dissenso, ogni mostra è uno spazio di consapevolezza.

Il movimento non accede ai fondi tradizionali destinati all'arte, spesso incompatibili con la sua natura esplicitamente politica, e per questo si autofinanzia. I costi di stampa e affissione sono coperti dai piccoli contributi degli artisti partecipanti e il programma si sostiene anche attraverso la vendita online di poster e merchandise. Non è solo



Luca Costantini, poster per NoWeapon.world, 2025



NoWeapon, posters a Venezia, fotografia di Manuela Pivato

una piattaforma: è una chiamata alle arti. Invita chiunque a partecipare con idee, opere ed energie: aderire alle call artistiche, contribuire ai programmi espositivi e diffondere la visione sono gesti concreti per costruire un futuro disarmato. L'intento è coinvolgere almeno un artista per ciascuno dei 195 paesi del mondo: una rete planetaria di voci visive contro l'economia della guerra. Siamo convinti che ogni cittadino del mondo moderno, se stimolato a riflettere criticamente sul ruolo e sugli interessi dell'industria bellica, possa entusiasarsi e diventare parte attiva di questo cambiamento.

Nel contesto del volume R-esistenze 2025-26, rappresenta una risposta radicale e visionaria alla crisi globale. Un'iniziativa che unisce arte ed etica, azione e immaginazione, persone, culture e tecnologie. Un laboratorio per disarmare il mercato e armare la coscienza. Stiamo lavorando per attivare un sistema di donazioni ufficiali, mentre prepariamo le prossime tappe: Bruxelles, Berlino, Vienna. E Torino?



Noweapon.world, All posters in Genoa, fotografia di Virginia Monteverde, 2025



Paola Mongelli, poster per NoWeapon.world, 2025

Dalai Lama: la saggezza della felicità per salvare il mondo

Un documentario con il Premio Nobel per la pace
prodotto da Richard Gere

di Francesco Puleo

In 2025, to celebrate the 90th birthday of the 14th Dalai Lama Tenzin Gyatso, Tibetan spiritual leader and Nobel Peace Prize laureate, the documentary *Dalai Lama: The Wisdom of Happiness* was released worldwide. Directed by Barbara Miller, Philip Delaquis and Manuel Bauer and produced by Richard Gere, the film retraces the Dalai Lama's extraordinary life and the tragedy of the Tibetan people after the 1950 Chinese invasion. More than a biographical portrait, it gives voice to his message of compassion, peace, and inner balance as essential means for global well-being. Combining archival footage, family films, and new environmental sequences, the documentary highlights the connection between inner and planetary harmony. Richard Gere, long-time friend and disciple, describes it as a necessary film for a world torn by violence. The Dalai Lama's reflections urge awareness, empathy, and responsibility as practical paths to disarm anger and cultivate peace.



Nel 2025, in occasione del novantesimo compleanno del 14° Dalai Lama Tenzin Gyatso, guida spirituale del Buddhismo tibetano e Premio Nobel per la Pace, è uscito nelle sale cinematografiche di tutto il mondo il documentario *Dalai Lama: la saggezza della felicità*, prodotto da Richard Gere e realizzato da Barbara Miller, Philip Delaquis and Manuel Bauer. Il film ricostruisce in sintesi la sua vita straordinaria e le tragiche vicende del popolo tibetano dopo la cruenta invasione cinese del 1950, ma soprattutto offre al Dalai Lama l'opportunità di rivolgersi in prima persona a un pubblico universale con parole di profonda saggezza sulla compassione e la pace interiore, come mezzi indispensabili ed efficaci per realizzare il benessere personale e globale.

Richard Gere, noto attore e produttore cinematografico statunitense, sempre impegnato in attività a sostegno dei diritti umani, dell'ambiente e della pace, amico personale e discepolo del Dalai Lama dagli anni Ottanta, ha dichiarato le motivazioni del progetto: "Intorno a noi c'è una violenza

sconcertante e ingiustificabile: a Gaza, in Ucraina, in Sudan, in tanti luoghi del mondo. Il film può forse essere una medicina per il Pianeta, che ci aiuta a guarire e a raddrizzare la rotta. Credo sia un film necessario e che anche il pubblico lo senta così”. Il documentario intreccia filmati personali del Dalai Lama e della sua famiglia, documenti storici d'archivio e riprese attuali, soprattutto di carattere ambientalista, con una raffinata fotografia e con lo scopo di illustrare le bellezze della Natura ma anche le emergenze che deve affrontare l'umanità contemporanea. Il Dalai Lama, che aveva ricevuto il premio Nobel per la pace nel 1989 per il suo impegno costante e non violento nella difesa della cultura e delle tradizioni tibetane oppresse dalla colonizzazione cinese, ha sempre sostenuto la necessità del dialogo e l'uso di mezzi pacifici per affermare i diritti dei popoli e dei cittadini. Nel film, Tenzin Gyatso si rivolge direttamente agli spettatori facendo appello al senso di responsabilità, sensibilità empatica e solidarietà che caratterizzano gli animali e i bambini e che invece nel mondo adulto sono compromessi e minacciati dall'egoismo, dall'ignoranza, dall'avidità di possesso e denaro. La sua voce calma ma accorata spiega che “ogni essere senziente vuole la pace e la felicità, ma il 21° secolo non sarà facile, tra rabbia, paura, odio. Il nostro mondo ha bisogno di conoscere le nostre emozioni e come affrontarle (...) il mio impegno è cercare di condividere l'antica conoscenza per diffondere la pace della mente”. Non si tratta di un semplice messaggio buonista e di un'invocazione astratta dei valori umanitari, le parole del Dalai Lama suggeriscono consigli pratici su come affrontare e superare i momenti più difficili nella vita individuale e collettiva: “il 90% della negatività è una proiezione mentale, con la meditazione possiamo sviluppare compassione, nel momento in cui pensi agli altri la tua mente diventa più aperta”. Negli ultimi decenni le pratiche meditative di *mindfulness* sono diventate parte integrante della psicoterapia e sono state inserite nei programmi educativi di molte scuole in tutto il mondo, così come le recenti ricerche e scoper-

te delle neuroscienze hanno confermato i loro effetti benefici sulla salute fisica e mentale, nonché sull'evoluzione delle facoltà cognitive ed empatiche. Dunque, di fronte alla violenza dilagante, ai gravissimi conflitti e alle devastazioni ambientali, è possibile un cambiamento di rotta, ma è necessario un risveglio della volontà e di un'etica della responsabilità. Richard Gere, che ha prodotto questo documentario durante la preparazione delle iniziative internazionali per il novantesimo compleanno del Dalai Lama, ricorda l'essenza dei suoi insegnamenti secondo cui il percorso della consapevolezza deve sempre avere un risvolto concreto nella vita reale: “Il Dalai Lama dice che la preghiera è meravigliosa, ma non cambierà il mondo. Devi fare qualcosa per cambiarlo. Tutto è causa ed effetto. Devi creare la causa del mondo che desideri. E ci dà la ricetta per farlo: essere personalmente responsabili, di come funzionano la nostra mente e il nostro cuore, di come agiscono le nostre emozioni negative, di come liberarcene e di come entrare in contatto con le cose positive che sono dentro la nostra mente e il nostro cuore, gentilezza, amore, compassione, apertura, inclusione”. L'attore statunitense, che introduce il film con un breve prologo, racconta l'esperienza del suo incontro con il Premio Nobel per la Pace nel 1982 e come questo evento abbia cambiato il corso della sua vita e la sua visione del mondo: “Quando leggi di figure come Gesù, Buddha, Maometto, Gandhi, Martin Luther King, o lo stesso Dalai Lama, puoi essere profondamente toccato. Ma è diverso trascorrere del tempo con una persona straordinaria. Poi puoi davvero sentire che è possibile esserlo, se ti impegni. Siamo sovrastati da ogni genere di cose sciocche e stupide, basate su versioni smisurate del nostro ego. Ma puoi rimuovere tutto questo e tornare alla nostra essenza e svilupparla. E quando sei in presenza di qualcuno come il Dalai Lama, che ha fatto quel lavoro per rimuovere le cose stupide e sviluppare pienamente gentilezza, compassione e saggezza, ti rendi conto che questo è effettivamente possibile nel mondo. Non è una teoria”.

Let children hide only for fun

di Sergey Balovin

“It’s a wardrobe, and we’re lying on the shelves, hiding.” For about twelve hours, the children hid there — just a few meters from their mother’s body. The children were “lucky” — they survived. Everywhere — strikes and protests “against war.” Against all the bad, for all the good. The bad are always those who are stronger; the good, those who oppose them. It’s impossible to grasp all the details — easier to “feel it with your heart.” Evil begins with ignorance and smallness of mind. Peace is not where the right flags are — it’s where flags don’t matter at all. Peace is where death is not a heroic act, where freedom isn’t confused with permissiveness, where children don’t play with guns, where beauty is not a luxury but everyday life. But it’s not beauty that will save the world — it’s the ability to understand it. When the glitter of appearances loses its worth, people will stop killing for it.

“È un armadio, e noi siamo sdraiati sugli scaffali, nascosti.” — Per circa dodici ore i bambini si sono nascosti lì dentro, a pochi metri dal corpo della loro madre. Ai bambini è “andata bene”: sono sopravvissuti.

Quel giorno più di mille persone sono state uccise in modo atroce. Stupri, mutilazioni, bambini davanti ai genitori, genitori davanti ai bambini. Tutto ripreso dalle bodycam e trasmesso in diretta. Da qualche parte, quello stesso giorno, c’era una festa. Da qualche parte si offrivano dolci ai passanti.

“Sì, ma...” — dicono quelli che sono per la pace.

Si vuole credere che chi festeggiava quella “vittoria” semplicemente non sapesse cosa era successo. Si vuole credere che avessero ricevuto un’altra versione. Si vuole credere, in generale, che gli esseri umani non siano capaci di questo. E naturalmente si vuole credere che non succederà più.

Ma purtroppo succederà ancora. E ancora una volta i bambini si nasconderanno negli armadi, e non tutti riusciranno a salvarsi. Secondo varie organizzazioni, oggi nel mondo ci sono più di cento conflitti. Alcuni troppo lontani, altri troppo lunghi — non ha senso parlarne. È più semplice parlare di quelli che gli esperti possono spiegare. È il loro mestiere. Iscrivetevi ai pod-cast, con l’abbonamento a pagamento potrete sapere ancora di più. I bambini non scelgono i genitori, e i genitori

non sanno quello che fanno. Non tutte le azioni degli adulti si possono capire, ma tutto si può spiegare: oppressione, umiliazione, colonizzatori — la rabbia accumulata trabocca in sangue appiccicoso. E in risposta — ancora guerra. E muoiono altri bambini, dall’altra parte. Ma qualcuno aveva ragione, all’inizio? Guardate i dibattiti in TV, fatevi la vostra opinione. Ovunque ci sono scioperi e proteste “contro la guerra”. Contro tutti i cattivi, per tutti i buoni. I cattivi sono sempre quelli più forti, i buoni — quelli contro i cattivi. È impossibile capire tutto, meglio “sentire col cuore”. Le immagini commoventi fanno più like. Anche i numeri funzionano.

E qui il cielo è ancora pulito, pulitissimo. Il mare — incredibile. Il sole — accecante. Cammini per strada — sull’erba, spazzatura: lattine, bottiglie, sacchetti, bandierine della pace. L’hanno lasciata i buoni o i cattivi? Entri in un ristorante con piatti eleganti e calici sottili. Sul televisore colorato — una canzone disgustosa. Puoi non guardare, ma non puoi non sentire. La luce dall’alto ti colpisce negli occhi, sulle pareti — volgarità dorata. Dove scappare?

Il male comincia dall’ignoranza e dalla ristrettezza. La pace non è dove ci sono le bandiere giuste. È dove le bandiere non contano affatto. La pace è dove la morte non è un atto eroico, dove la libertà non



Sergey Balovin, *Let children hide only for fun*, 2025

è confusa con il diritto di fare tutto, dove i bambini non giocano con le pistole, dove nei treni non si guardano video senza cuffie, dove i cani non corrono senza museruola nei luoghi affollati, dove si ascolta senza interrompere, dove si raccoglie ciò che si è lasciato, dove nessuno decide per te in cosa credere e con chi stare, dove ognuno fa ciò che ama e sa fare, dove non c'è bisogno di fingere, dove

la bellezza non è un lusso ma la normalità. Ma non è la bellezza che salverà il mondo, è la capacità di capirla. Quando il luccichio dell'apparenza perderà valore, per essa non si ucciderà più. È ovvio come due più due. Eppure, proprio in questo momento, qualcuno getta spazzatura sul ciglio della strada, e qualcun altro lancia una bomba su una casa dove, per un bambino, l'unico rifugio resta ancora un armadio.

Estetizzare il genocidio

di Maurizio Guerri

The text examines Benjamin's notion of aestheticisation and Baudrillard's interpretation of it, with the aim of understanding the role of the “spectacle” of the genocide of the Palestinian people and the weakness of the ethical and political response in Europe.

In *Carnevale e cannibale*, uno degli ultimi scritti di Jean Baudrillard, si legge che Benjamin è riuscito a cogliere un aspetto fondamentale che caratterizza la storia dell'Europa dei primi decenni del XX secolo, ovvero come l'umanità sia riuscita “a fare della sua peggiore alienazione un godimento estetico spettacolare”. Baudrillard si riferisce ovviamente all'ultimo paragrafo dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in cui Benjamin conia la nozione di “estetizzazione della politica”. Benjamin aveva sotto gli occhi il modo in cui le immagini erano state utilizzate dal fascismo e dal nazismo per mobilitare le masse al riarmo, alla guerra imperialistica, al razzismo, all'odio nei confronti degli altri. Ma quando Baudrillard scrive non si riferisce certo all'uso delle immagini che era stato messo in atto dai cosiddetti “totalitarismi”. Siamo nel 2004 e Baudrillard ha di fronte la caduta del Muro di Berlino, la fine dell'Unione Sovietica, la vuota retorica della globalizzazione pacifica sotto il segno del neoliberismo, il crollo delle Torri gemelle e le “guerre al terrore” che ne seguono. Siamo davanti, scrive Baudrillard, a una forma “carnealesca e cannibale” che vediamo “riverberata ovunque su scala globale, con l'esportazione dei nostri valori morali (diritti umani, democrazia), dei nostri principi di razionalità economica, di crescita, di performance, di spettacolo. Ovunque ripresi con più o meno entusiasmo, ma in una totale ambiguità, da tutti questi popoli fuggiti dalla buona parola dell'universale, ‘sottosviluppati’, dunque fertile terreno di missione e di conversione forzata alla modernità, ma molto più che sfruttati e oppressi: ridicolizzati, trasformati in una caricatura dei Bianchi – come quelle scimmie che un tempo venivano mostrate alle fiere in costume da ammiraglio”.

Tre osservazioni su questo passaggio di Baudril-

lard: il processo neoliberistico di “conversione forzata” di ciò che rimane di culture differenti è negli effetti la caratteristica fondamentale di quella che definiamo democrazia occidentale. Altro che pace e diritti: colonialismo, suprematismo, imperialismo sono parte integrante delle democrazie del capitalismo. Secondo punto: tale processo di “conversione forzata” avviene o in modo “pacifico” o, indifferentemente, in modo esplicitamente violento attraverso la guerra e lo sterminio. Ultimo punto: affinché le democrazie “pacifiche” possano essere mobilitate alla guerra occorre che le masse siano a essa magnetizzate, rendendola accettabile, persino bella, rovesciando la “peggiore alienazione” in un “godimento estetico e spettacolare” di prim'ordine. Con grande acutezza, Baudrillard riconosce una continuità tra le modalità estetizzanti prodotte dal nazifascismo negli anni Venti e Trenta e i modi spettacolari di estetizzare la guerra della democrazia occidentale ai tempi del neoliberismo.

Torniamo allora a leggere alcuni passi dell'ultimo paragrafo del saggio di Benjamin a cui Baudrillard si riferisce:

“Il fascismo cerca di organizzare le recenti masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di vedere riconosciuti i propri diritti). Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà, il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione degli stessi rapporti. Coerentemente, il fascismo tende a un'estetizzazione della vita politica”.

Per Benjamin l'estetizzazione della politica

consente di soddisfare la richiesta di cambiamento dei rapporti di proprietà standoli sulla possibilità di “espressione”. Alla richiesta di una giustizia economica e quindi politica il fascismo risponde con le parate di massa, con la costruzione del nemico (anche in immagini), con il nazionalismo e in ultima analisi sempre con la rappresentazione della guerra come desiderabile e bella. Risponde dunque con una estetizzazione, uno show in cui tutti in modo diverso si sentono delle (molto) potenziali piccole star, nonostante siano ridotti a schiavi, pronti a diventare carne da cannone. Ma il processo di soddisfazione sadomasochistica proposta dal fascismo è all’opera anche nel capitalismo nella sua versione “democratica”. In numerosi passi delle sue opere, Benjamin osserva come il capitalismo sia una “religione” sia nella sua versione “democratica”, sia quando indossa la divisa nazifascista. Il capitalismo ha la necessità di attribuire un’aura sacrale alle merci, di alimentare uno *Starkultus* che opera di volta in volta o simultaneamente nell’ambito delle merci, dell’intrattenimento, della politica, della guerra. E che ruolo hanno le immagini in tutto questo? Come accade in molte religioni, le immagini sono “parassitarie” del culto religioso, hanno la funzione di esporre e radicare il culto stesso. L’imperativo di queste immagini culturali ed estetizzanti è, come scriveva, Benjamin: “Guardare tutto, non toccare niente”. Questo è ciò che insegnano per lo più le immagini all’interno di un apparato religioso e spettacolare come quello capitalistico. Guardare ma non vedere, osservare religiosamente immagini che nella loro dimensione di dissimulazione mediatica disinnescano qualsiasi possibilità di presa di posizione critica. Guardare e basta, adorare e basta, piegare la testa e obbedire. Meglio ancora se nessuno si accorge di essere ridotto in schiavitù e gode della propria condizione di servaggio. Nello sguardo religioso descritto da Benjamin, si viene addomesticati a puntare lo sguardo solo su ciò che è oggetto di culto, a adorarlo, tutto il resto finisce per svolgere una funzione di sfondo, fino a scomparire. Infine, Benjamin comprende che in questo

rapporto culturale e feticistico con le immagini religiose la macchina fantasmagorica capitalistica mira sempre in ultima analisi a rendere “bella” la guerra, anche quando il capitalismo mostra il suo volto “pacifico”, il suo lato apparentemente gioioso di intrattenimento. Ogni forma di estetizzazione – anche se non esplicitamente rivolta alla guerra – ha come sua figura finale la trasformazione della guerra in un prodotto desiderabile come qualsiasi altro prodotto alla moda. Nel detto marinettiano “La guerra ha una sua bellezza”, scrive Benjamin, si può cogliere come l’estetizzazione, in quanto spettacolo di masse estraniare, abbia nella guerra il proprio compimento, il proprio fine ultimo, tale che l’umanità possa “vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim’ordine”. L’umanità “dà spettacolo a sé stessa e non più agli dei dell’Olimpo” – precisa Benjamin – ma il *sujet* dello spettacolo è oggi l’umanità ridotta alla propria cieca “autoalienazione” e al proprio “annientamento”. Questo è quanto sta accadendo ora: da un lato guardare e non vedere lo sterminio sistematico in corso a Gaza, dall’altro, proprio per questo, non essere in grado di prendere una posizione politica. Essere per così dire “al corrente” essere “informati” di quanto sta accadendo a Gaza, ma consentire a noi stessi che uno choc di tale portata sia riassorbito dal flusso comunicativo incessante. Gaza diventa un punto minuscolo, una notizia accanto a un’altra nella rappresentazione spettacolare del sistema informativo. Gaza dovrebbe, potrebbe, interrompere tale flusso, essere un punto di rottura, diventare il freno di emergenza della nostra storia. E invece, alla notizia dell’ennesima strage a Gaza o in Cisgiordania, seguono le dichiarazioni di Meloni sulla politica di Macron, i film italiani candidati a Cannes, il megaconcerto di Jovanotti, l’ultima partita di Sinner, il caro-ombrelloni. Tutti dobbiamo nuotare con la corrente per salvarci, ci dicono incessantemente i mezzi di informazione. Così, la tragedia di Gaza diventa un granello di polvere in una enorme nuvola mediatica. Per distoglierci dalla noiosa questione del genocidio di Gaza “La Repubblica” on line del 7 agosto 2025 fa scivolare la prima notizia su Gaza all’ottavo posto dopo un articolo su come nasce l’usanza di esprimere desideri sotto le stelle cadenti e dopo un’intervista al figlio di Bombolo. Fatichiamo a rintracciarla perché il

sistema comunicativo stesso la riconduce entro una sistematica rappresentazione banale della quotidianità. La banalità è uno dei prodotti fondamentali dello spettacolare, dell’imperativo della produzione di informazioni e immagini come intrattenimento. D’altra parte, la società spettacolare opera affinché le contraddizioni effettive tra sfruttato e sfruttatore siano rimosse a favore di linee di faglia che proprio le contraddizioni fondamentali intendono occultare. Pensiamo nel caso specifico al lavoro di distrazione che è stato compiuto attraverso la rappresentazione di Israele come l’“unica democrazia del Medio Oriente”, allo sforzo propagandistico di identificare i palestinesi come un popolo di terroristi, al lavoro mediatico incessante di dipingere una pratica di colonizzazione che procede da decenni in una forma di autodifesa legittima della democrazia israeliana, all’opera di confusione tra antisionismo e antisemitismo.

Alla fine si fa fatica a riconoscere quanto accade a Gaza: l’estetizzazione di Israele e di tutto ciò che ci sta intorno ci convince che in fondo non ci riguarda, che quanto sta accadendo ai palestinesi in fondo se la son proprio cercata e che comunque è affar loro e non nostro. Potevano pensarci prima del 7 ottobre i palestinesi! Nello stesso tempo l’Europa – oltre che sostenere politicamente ed economicamente il governo israeliano – asseconda i piani imperialistici della Nato varando un autodistruttivo piano di riarmo pari al 5 per cento del Pil. L’Europa sarà seconda al mondo dopo Israele per investimenti in armi. Riusciamo ora a vedere in che modo la democratica UE si rispecchia nell’altrettanto democratico stato di Israele? Ora si capisce come la democrazia israeliana, europea e statunitense siano consustanziali?



Paolo Rosa, *Portatori di storie*, dettaglio bozzetto, per videoambientazione interattiva di Studio Azzurro, inchiostro su carta, 2008

Bibliografia

- G. Agamben, *Mezzi senza fine*, Bollati-Boringhieri, Torino 1996.
J. Baudrillard, *Carnevale e cannibale* [2004] in Id., *Carnevale e cannibale* seguito da *Il male ventriloquo* [2006], tr. it. di D. Altobelli, Meltemi, Milano 2014.
W. Benjamin, *Il capitalismo come religione* [1921], tr. it. di C. Salzani, il melangolo, Genova 2013.
Id., *L’opera d’arte nell’epoca della riproducibilità tecnica* [1935], in Id., *Aura e choc. Saggi sulla terra dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.
Id., *I “passages” di Parigi* [1982], ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000.
F. Bifo Berardi, *Pensare dopo Gaza. Saggio sulla ferocia e la terminazione dell’umano*, Timeo, Palermo 2025.
G. Debord, *La società dello spettacolo*, tr. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini e Castoldi, Milano 2017.
D. Della Porta, *Guerra all’antisemitismo? Il panico morale come strumento di repressione politica*, Altraeconomia, Milano 2025.
M. Guerri (a cura di), *Le parole della tecnica. Concetti, ideologie, prospettive*, Einaudi, Torino 2025.

Dichiarazione sul conflitto in corso a Gaza



The statement issued by the National Conference of Directors of Fine Arts Academies expresses profound concern and sorrow for the ongoing humanitarian tragedy in Gaza. It condemns all forms of violence and denounces what increasingly appears as an act of genocide, in violation of the principles of humanity and international law. Reaffirming the ethical role of cultural and educational institutions, it declares that no institution can remain neutral in the face of death and injustice. The declaration calls for an immediate ceasefire, the protection of human life, and decisive international action to restore justice. While acknowledging that words alone cannot stop weapons, it emphasizes the moral duty of the artistic and intellectual community to take a stand and bear witness.

La Conferenza Nazionale dei Direttori delle Accademie di Belle Arti, riunita in seduta plenaria presso l'Accademia di Belle Arti di Roma il 3 luglio del 2025, desidera esprimere con forza la propria profonda **preoccupazione, indignazione e dolore** di fronte alla tragedia inumana che si sta consumando ormai da troppo tempo nella Striscia di Gaza.

Come rappresentanti delle istituzioni accademiche pubbliche dell'alta formazione artistica, fondate sui valori della cultura, della libertà, del pensiero critico e del dialogo tra i popoli, **non possiamo restare in silenzio** di fronte a un conflitto che ha causato decine di migliaia di vittime civili, tra cui un numero inaccettabile di bambini, e ha prodotto una **devastazione umana, materiale e morale da cui sarà difficile tornare indietro**.

Condanniamo ogni forma di violenza, ogni atto di guerra, ogni strategia di annientamento dell'altro, e **denunciamo con determinazione ciò che appare, giorno dopo giorno, come un genocidio**, in violazione dei più elementari principi di diritto internazionale e umanità.

Nel nostro ruolo di docenti e responsabili delle istituzioni formative dell'arte e del pensiero, ribadiamo con forza che nessuna istituzione culturale può essere neutrale di fronte alla morte dell'altro, alla distruzione dell'innocenza e alla negazione dell'umanità.

La Conferenza riafferma il valore universale della **pace, della dignità, della tutela dei diritti fondamentali**, e chiede con forza un **cessate il fuoco immediato**, e un'azione decisa da parte della comunità internazionale per salvaguardare le vite umane e ristabilire le condizioni elementari di giustizia.

Siamo consapevoli che le parole da sole non fermano le armi. Ma crediamo sia **dovere morale delle comunità artistiche, intellettuali e culturali prendere posizione e testimoniare**.

Noi rappresentiamo le nostre Istituzioni, ma è la nostra coscienza ad animarle.

Due mostre e un libro per Gaza

Un progetto a cura di Emanuela Bussolati, Laura Crema, Anna Curti, Anna Forlati, Giulia Orecchia, Petra Probst

testo di Barbara Archetti

Empowering Palestinian voices through art and fostering resilience and unity in the face of adversity are the primary goals of Vento di Terra through fundraising events, by supporting groups, creative projects, and artistic expression. Cross-cultural art projects involve creating and sharing art from different cultures, fostering understanding, empathy, and cultural exchange through various forms of art and collaborative efforts. They serve as a bridge between cultures, allowing for the sharing of artistic and cultural knowledge.

E noi amiamo la vita,
se troviamo la via per viverla

Mahmoud Darwish

Le opere che pubblichiamo, per gentile concessione degli autori e curatori, fanno parte di tre progetti artistici e culturali, realizzati nell'arco degli ultimi anni (2021–2025) su iniziativa dell'Associazione Vento di Terra ETS, che opera da vent'anni in Palestina e che, nell'emergenza assoluta, continua i suoi progetti umanitari per la popolazione della Striscia di Gaza.

La mostra *Nel Profondo*, nata nel 2021 grazie a una residenza artistica tenutasi a distanza e a un intenso percorso di scambio tra illustratori e illustratrici italiani e palestinesi (Haneen Nazal, Taimaa Salamah, Jihad Jarbou, Hazem Al Zomar, Hamada El Kept). La pubblicazione dei versi della poetessa e artista palestinese Jihad Jarbou: *Qui è la mia vita. Poesie e fotografie da Gaza 2023-2024*, Edizioni della Galleria L'Affiche, Milano 2024. La mostra *IllustrAzioni per Gaza*, organizzata presso la Libreria Binaria del Gruppo Abele, a Torino, nel settembre 2025, con l'adesione di oltre 70 illustratrici e illustratori che hanno donato le loro opere per una vendita a sostegno della popolazione civile di Gaza.

L'arte è uno strumento importante per raccontare, per affermare, per sensibilizzare, per toccare i pensieri e il cuore delle persone, creando connessioni con l'intento di proteggere i diritti umani nel loro complesso, anche in riferimento all'identità e al patrimonio culturale ed alle possibilità che i linguaggi artistici offrono per creare spazi di co-progettazione e di pace.

Dreamdancer

Corpografie • forme di resilienza

Dance dance dance, otherwise we're lost

Pina Bausch

La sacralità del corpo, la danza come preghiera, espressione di gioia e di dolore: ascoltare a cuore aperto, intuire e disegnare quello che ci fa muovere. I nostri corpi danzanti come mappe, coreografie dell'invisibile, forme di resilienza.

C'è un grande bisogno di condividere il dolore! Esprimerlo in qualsiasi modo può essere molto liberatorio. Molte volte ci vergogniamo, ma aprirsi al dolore è liberatorio per ciascuno. Ognuno di noi ha un proprio modo per farlo: scrivere, disegnare, dipingere, raccontarlo, tutti questi modi con cui possiamo esprimere il nostro dolore ci aiutano e ci collegano uno con l'altro.

Petra Probst



Petra Probst, *Dreamdancer*, disegno a inchiostro, 2020

Poesie da Gaza

di Jihad Jarbou



Jihad Jarbou, *10 miglia*, acrilico su tela, 2021

tratte dal volume *Qui è la mia vita. Poesie e fotografie da Gaza 2023-24*

per gentile concessione dell'autrice, di Vento di terra ETS-ONG, e delle Edizioni Galleria L'Affiche, Milano, 2024

Sono come una bambina piccola
Che piange davanti alla scuola
Vuole riposare tra le braccia di mio padre
Voglio un abbraccio
Voglio mio padre
La vita era molto dura
Non c'era un momento da perdere
Addio
Come hai potuto essere così lontano da tuo padre?
Costretta
Senza dire addio
Questa è la misura della guerra
Ci costringe a non vivere



Hamada Al Qait, *Asilo permanente*, acrilico su tela, 2021

Asilo permanente

Il rapporto di un individuo con il mare è caratterizzato da ciò che le circostanze forniscono a ciascun individuo: pace e tranquillità o paura costante. Recentemente, in un ambiente particolare e politicamente ed economicamente instabile, tutti sono ricorsi alla ricerca e alla fuga dal tormento inflitto in questo ambiente difficile ... fino a migrare attraverso il mare verso un paese che rispetta l'esistenza degli individui e fornisce alcuni requisiti di vita, e purtroppo non tutti ci sono riusciti. Piuttosto, le onde dell'oceano inghiottirono molti di loro e li gettarono a riva dopo essersi assicurati che la loro anima andasse in cielo. Nella mia memoria, non c'è mai stata una scena come questa, quindi quando parliamo del mare, ricordo questa grande ferita che non è ancora guarita.

Hamada Al Qait

10 Miglia

L'opera parla oltre i confini. Le acque interne, e il processo di imposizione e definizione dell'area in cui viviamo nella Striscia di Gaza, permettono di respirare solo nel mare a una distanza massima di dieci miglia che ci limita negli anni.

Jihad Jarbou

Non sono uno sconosciuto
Non sono che un nome
Porto la mia patria su un sudario
Mi conosci dai dettagli del mio corpo
E dal mio colore bruno
Non stiamo più insieme, dita mie!?
E vedi la luce del sole nei miei occhi
Conosci la misura del mio piede dai miei passi sulla terra
Fuggo da quell'ignoto
Non sono anonimo!
La mia voce si è persa tra quegli uccelli al mattino
Non mi hai ancora sentito?
Figlio della Terra
La sua identità non era un numero
La mia identità non si è macchiata di rosso
Non sono una pagnotta bruciata
Le lettere del mio nome non sono state tagliate
Per raccogliere il resto del mio corpo

Poesie e immagini contro la guerra

Poesie di **Andrea Balzola**, **Mariella De Santis**, **Monica Martinelli**, **Mauro Corona**
Opere di **Lea Gyarmati**, fotografie di **Mauro Corona** e sintografia di **Paolo Bellon**

Artefici di stragi di respiri e di senso

di **Andrea Balzola**

Artefici di stragi di respiri e di senso
Salgono su troni di letame e sangue
Emettono sibili non parole
con orbite opache
gesti di marionette dai fili arruffati
Hanno spianato alberi e case
divorato fiori e carni vive
Ora brindano e danzano
sulle macerie della Storia

*Dedicato alle vittime civili e ai bambini
palestinesi di Gaza*

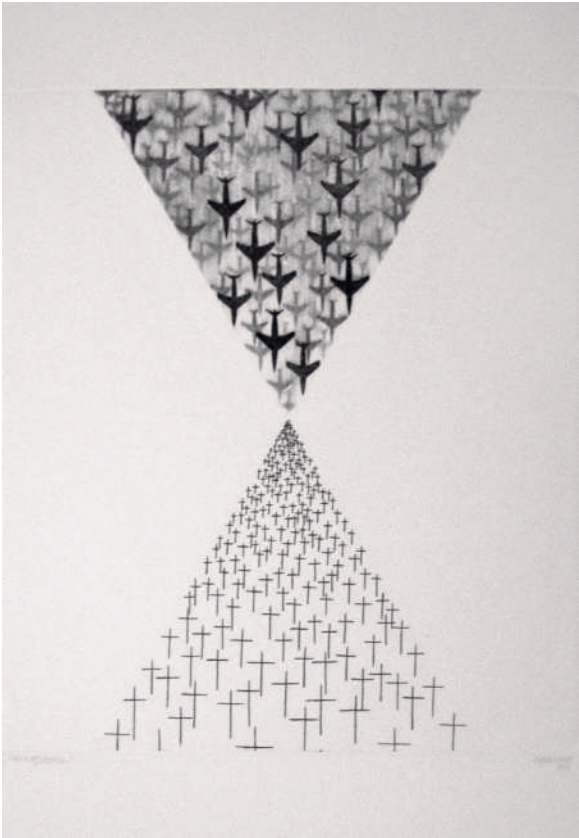


Lea Gyarmati, *Clessidra*, carboncino, tempera e matita su tela, 2022

Ospitali al dono

di **Mariella De Santis**

quel che rimane di noi sotto la lingua scottata
dietro la pelle urticata sopra la giuntura mancata
qualcuno lo troverà da qualche parte
:
succederà quando avremo dimenticato il primo ascolto del quinto
brandeburghese la scoperta di Nicolas de Stäel la notte a Palmira
il viaggio in Giappone la fisioterapista che smorzò il dolore
,
ci lascerà interdetti
il singhiozzo che arriva dopo ogni mollica di pane
una risata inopportuna al segno della pace
lo spasmo inatteso quasi simile a stupore
.
Potrebbe essere utile allora scorrere la tavola degli elementi
capire se la propria natura sia elio mercurio potassio o altro
ancora e lasciarsi cadere ospitali al dono



Lea Gyarmati, *Clessidra*, acquaforte, 1971

Un autunno di pace

di Monica Martinelli

La fine dell'estate cambia i colori al cielo
là dove si lega alla terra,
quell'orlo di speranza che ci abita
e ci abitua a sentirne la fragile bellezza.

L'imprevisto di un tuffo
o l'attesa di una carezza:
finestre aperte sul silenzio,
assalti di pace alla tenerezza.

Il profumo di un ramo reciso
che reclama il suo albero,
quel sentore di linfa
che scorre e si spreca.

Ma quest'autunno è strano:
non c'è pace né tregua,
solo grovigli di violenza e resa all'odio,
come vessillo di esseri preistorici
senza Dio che osserva e riflette
sul suo mancato capolavoro.

Simboli

di Mauro Corona

Tutto semplificato, tutto minimo
la vita ridotta ad un trattino
tra due parole: inizio e fine.

È notte e non c'è pace ancora, non c'è consolazione.
Come è giusto ora entrare in disaccordo con le cose
fino a negarle oppure a farle proprie.

Ciò che non ti aspetti è qui,
dietro la pagina che leggi
e tra un istante capirai che
dal comporsi e legarsi delle parole
matura una forma, un senso, una pace
o penserai:
sono solo simboli dietro a cui c'è il nulla?



Mauro Corona, *Albero autunnale*, fotografia, 2025



Mauro Corona, *Notte a Calcata*, fotografia, 2025

Giochi Proibiti

di Paolo Bellon



Paolo Bellon, *Giochi Proibiti*, arte generativa, dialogo creativo con l'intelligenza artificiale (Sintografia), 2025

Un bambino in piedi su un carro armato giocattolo. L'immagine è semplice, ma inquieta. Non c'è gioco, non c'è leggerezza. Solo l'assurda normalità con cui la violenza, in alcune parti del mondo, diventa parte dell'infanzia. L'opera non racconta solo la guerra che devasta, ma anche quella che si insinua. Nei simboli, nei giocattoli, nei silenzi degli adulti. In Medio Oriente, ai bambini non viene concesso il tempo di essere tali. Crescono su un terreno di odio, paura, propaganda. Non scelgono da che parte stare: ci vengono messi sopra.

Ma c'è qualcosa che riguarda anche noi. Perché indignarsi è facile, da lontano. Ma cosa facciamo davvero, oltre a guardare? Chi di noi è disposto a rinunciare a un po' di comodità per difendere il diritto di un altro a vivere, crescere, esistere in pace? I diritti non si proteggono da soli. E nemmeno i bambini. Se vogliamo essere dalla parte giusta, dobbiamo anche imparare a esserci. A prendere posizione, a riconoscere il potere che abbiamo. Anche solo nel modo in cui guardiamo queste immagini.

È solo il silenzio

Video e progetto fotografico

di Davies Zambotti

What remains of home when the voices die down? *It's Only Silence* explores the idea of dwelling as an intimate, fragile, and often ambiguous experience: home as refuge and boundary, as an echo of absences and a place of missed returns. Silence then becomes living matter, a trace of memories that endure or vanish, a sign of separations, migrations, unspoken desires. Through a personal and collective exploration, the work questions what it means to "inhabit" not only a physical space, but also the invisible territories of the mind, body, and memory. Home as root or dream, construction or collapse, a place to inhabit or imagine. A poetic and open investigation of the silence that remains between what is lost and what is still sought.

L'abitare è il modo in cui i mortali sono sulla terra.

Martin Heidegger

Le case non parlano, ma bruciano. Nel principio, era la forma.

Piccole costruzioni sorte dal silenzio, modellate da mani che ricordano.

Heidegger ce lo insegna: abitare è il nostro stare-nel-mondo. La casa, allora, diventa estensione ontologica del sé, un riflesso materiale dell'esistenza. È luogo che custodisce, ma anche che espone. L'abitare non è solo spazio fisico, bensì spazio immaginato, ricordato, sognato. Una casa non è solo ciò che è, ma anche ciò che evoca. È un luogo-poesia. Abitare è molto più che occupare uno spazio: è custodire un frammento di mondo in cui potersi riconoscere.

La casa non è soltanto rifugio, ma soglia che ci difende e ci espone, luogo fragile e necessario che dovrebbe appartenere a tutti. Eppure, ciò che dovrebbe essere diritto diventa spesso privilegio: abitare, allora, si fa gesto politico, un atto di resistenza e ribellione silenziosa: difendere il proprio spazio significa difendere la propria esistenza. La parola *casa* non è mai neutra: è al tempo stesso rifugio e frontiera, memoria e desiderio. Nella sua apparente semplicità racchiude un intreccio di significati antropologici e politici: la casa come luogo di appartenenza e difesa, ma anche come spazio conteso, sottratto, negato. Ogni volta che pronunciamo questa parola, evochiamo un territorio che ci ricorda quanto fragile sia il diritto all'abitare.

Nel video-fotografico, la *casa* si trasmuta in immagine e gesto, diventando segno di una lotta quotidiana per affermare uno spazio necessario, contro forze che tendono a cancellarlo o renderlo inaccessibile. È qui che l'arte si fa pensiero incarnato: un invito a ripensare il vivere come atto politico.

Nel mio lavoro, costruisco case in miniatura. Le realizzo a mano, con gesti lenti, ripetitivi. Ogni piccola architettura è un atto di presenza, una forma concreta di tempo e fatica. Poi avviene il rovesciamento: le case vengono bruciate.

Il fuoco viene come un ospite.

Non bussa. Non chiede.

Divora e libera.

Lo spirito sale, la carne resta.

Le ossa della casa si fanno carbone.

La casa è l'immagine dell'inizio. Il fuoco

è l'immagine della fine.

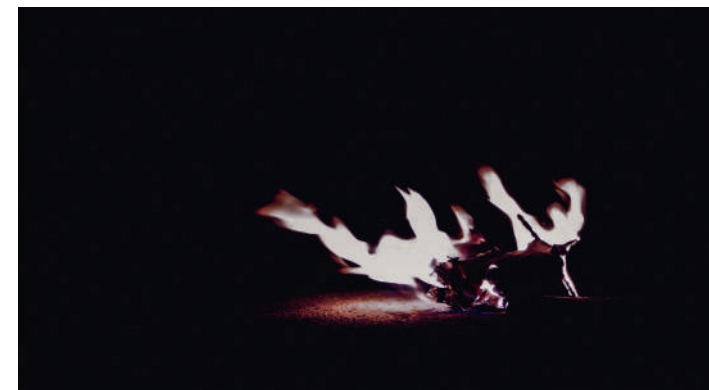
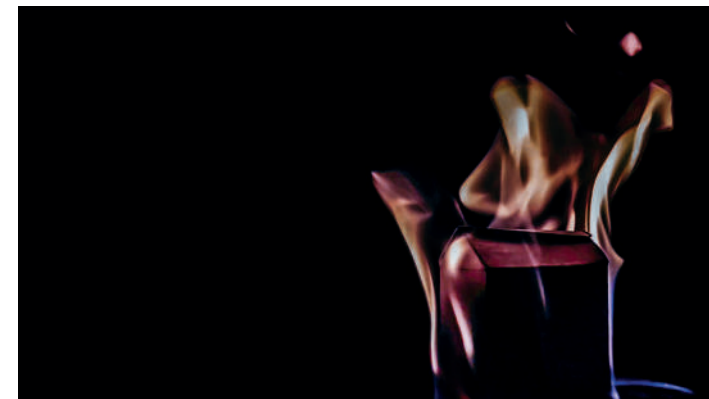
I resti sono l'immagine di ciò che verrà.

Non si può

abitare per sempre.

Non si può creare senza bruciare.

Non si può vedere senza perdere qualcosa.



Davies Zambotti, *È solo il silenzio*, still da video e progetto fotografico, 2025

A Dead without a Name. Omaggio a Hiroshima

In occasione dell'80° anniversario della Bomba Atomica sganciata su Hiroshima

di Om Bosser

6 agosto 1945:

bomba atomica sganciata dagli USA sulla città giapponese di Hiroshima (seguirà subito dopo quella su Nagasaki).

Uno dei più efferati crimini di guerra del Novecento, in sintonia con quelli nazisti. L'uso della bomba atomica fu giustificato dal Presidente nord-americano Truman con la volontà di porre fine alla guerra con il Giappone, in realtà il conflitto era già agli sgoccioli e i nipponici erano già stati sconfitti, la resa era per loro inevitabile. La verità era un'altra: gli USA volevano sperimentare gli effetti concreti della bomba nucleare sulla popolazione e lanciare un avvertimento durissimo all'Unione Sovietica, alleato/concorrente contro i nazisti ma nemico n.1 nell'immediato dopoguerra. Quella tragedia immensa, immaginata e voluta da alcuni uomini al prezzo della vita di moltissimi altri, avrebbe dovuto essere un monito definitivo per fermare il riarmo nucleare, ma la logica folle del riarmo infinito, come deterrente che si trasforma in potenza di aggressione, continua a dominare la mentalità di chi guida il pianeta Terra verso la sua autodistruzione.

Testo dell'artista scritto a mano all'interno dell'opera (1995):

“Non sarà ora di impiccarli gli scienziati dell'atomo?” scriveva “Combat” nel giornale di *buona sinistra* dopo il 6 agosto – niente di sanguinario s'intende. Era una onesta richiesta di bando morale e di ostracismo – la distruzione postuma del nome la meriterebbero tutti quelli del *Manhattan Project* nel 50° di Hiroshima: Fermi, Oppenheimer, Teller, il Generale Groves, tutti quelli che non firmarono la *Petizione Stilard* per la sospensione dell'uso e tutte le spie sentinelle che recita.

Su, facciamoci anche l'anniversario della prima atomica sganciata direttamente su pelle umana, non so immaginare quale specie di uomini – quale tipo di umano – di superstite – quali campioni di resistenza all'invivibilità dell'ambiente e all'oppressione della violenza.

Ne parleranno in un improbabile 2045 forse, con la realtà virtuale (A.I.) si rivivrà il giorno di Hiroshima nei Luna Park - oppure la realtà attuale avrà resa superflua questa curiosità archeologica.

Agosto è un mese di *sciagure storiche* – infatti Truman scrisse: “..sganciate al più presto ma, non prima del 2 agosto”. Fu la Moira a suggerirglielo – in agosto deve succedere – Credo si possa dire questo che fu A DEAD WITHOUT A NAME – come detto mirabilmente dalle streghe della brughiera di Forres. Un evento che non ha nome, *Progetto Manhattan* fu chiamato tanto perché se ne avesse avuto uno.

Dita di lemuri che si congiungono con le bianche mani del *fisico venduto* al Diavolo.



Om Bosser, *A dead without a name. Omaggio a Hiroshima* (Ciclo: *Il Dilemma del Porcospino*), litografia su pietra a 8 colori elaborata a mano, fotografia di Tommaso Mattina, 1995

Little Nemo oggi: sogno, guerra e risveglio

di Pier Paolo Rovero

Questa tavola, realizzata dallo studente di Arte del Fumetto Simone Lacitignola, propone una reinterpretazione contemporanea di *Little Nemo in Slumberland* di Winsor McCay, la celebre serie che, a partire dal 1905, ha fatto del sogno il fulcro della propria narrazione. In McCay, il viaggio onirico non era mai un semplice divertissement grafico, ma un vero percorso di formazione: Nemo attraversava città impossibili, mondi capovolti, palazzi che crollavano, cadendo letteralmente dal proprio letto per imparare qualcosa — sulla paura, sulla meraviglia, sulla scoperta di sé. Ogni avventura era una micro-iniziazione, un rito di passaggio simbolico che accompagnava il bambino-lettore nella propria crescita. Questo aspetto è essenziale per comprendere quanto la rilettura proposta da Simone Lacitignola sovverta il senso originario dell'opera. La tavola moderna mantiene infatti lo stesso schema narrativo — il sonno, l'avventura fantastica, il brusco risveglio — ma trasforma radicalmente il contenuto emotivo del sogno. Là dove McCay offriva un percorso che univa paura e meraviglia, culminante in una rassicurante restaurazione dell'ordine, qui il viaggio diventa un confronto brutale con le ansie collettive del presente. È importante ricordare che anche in McCay il sogno poteva essere inquietante: talvolta le tavole erano popolate da mostri o situazioni claustrofobiche. Durante e dopo la Prima Guerra Mondiale, pur senza mai mostrare la violenza bellica in modo diretto, McCay lasciava filtrare la tensione del suo tempo: nei suoi disegni comparivano soldatini, eserciti in miniatura, parate militari che trasfiguravano l'immaginario bellico in gioco infantile, allegoria o satira. McCay partecipò attivamente alla cultura visiva della guerra — basti pensare al suo filmato di animazione *The Sinking of the Lusitania* (1918), potente atto di denuncia contro l'attacco tedesco al transatlantico — ma scelse di mantenere *Little Nemo* un territorio prevalentemente protetto, dove l'inquietudine poteva essere esorcizzata nel risveglio.

La tavola contemporanea, invece, non adolcisce né allegorizza. Il sogno diventa un vero teatro di guerra: vediamo armi, fiamme, esplosioni, figure minacciose. L'elemento ludico che McCay utilizzava per disinnescare la paura è sostituito da un realismo emotivo che riflette l'angoscia del presente. Non si tratta più di soldatini di piombo ma di conflitti riconoscibili, di un mondo sull'orlo della catastrofe. È un *Nemo in tempo di guerra* nel senso pieno: non la guerra come metafora, ma come scenario concreto e inquietante, eco dei conflitti che invadono il nostro quotidiano attraverso immagini televisive, feed social e breaking news. Di conseguenza, anche la funzione del risveglio cambia. In McCay, il risveglio riportava Nemo in un mondo ordinato, ristabiliva la sicurezza della camera da letto. Qui, invece, il risveglio non consola. Il bambino torna alla realtà ma resta segnato dall'esperienza: il sogno ha mutato il suo sguardo, e con esso quello del lettore. Questa perdita di innocenza, questa impossibilità di tornare alla condizione iniziale, rispecchia il nostro tempo, in cui crescere significa confrontarsi con la complessità, la paura e l'incertezza per il futuro. In definitiva, questa tavola porta alle estreme conseguenze ciò che in McCay era solo implicito. Se *Little Nemo* raccontava una crescita nutrita di meraviglia e di scoperta, la sua rivisitazione contemporanea descrive un percorso formativo segnato da una consapevolezza più amara: la pace appare come un emblema, un ideale da contemplare più che una certezza da abitare, e proprio per questo se ne rivela la fragilità estrema. Il sogno non è più solo un gioco di fantasia, ma diventa rito di passaggio traumatico, riflesso del nostro presente in cui la guerra, la crisi ambientale e l'instabilità globale entrano senza filtri nell'immaginario infantile.



Simone Lacitignola, *Little Nemo in Warland*, penna multicolore e matite colorate, 2025

Scambi e connessioni artistiche dal passato al presente

di Alberto Cottino

The exhibition documents the artistic connections between Northern Europe and Piedmont during the sixteenth and seventeenth centuries, highlighting influences and exchanges through Northern works collected locally and the presence of foreign artists in the region. Central to the display is the Mossi di Morano collection, the founding nucleus of the Pinacoteca Albertina, which includes important Flemish and Dutch paintings. The exhibition also explores the historical interest of Piedmontese collectors in Northern European art, as demonstrated by the acquisition of numerous works in the centuries that followed. The exhibition further explores how openness towards the North influenced local artistic taste, promoting genres such as the bambocciata, with examples by Northern European artists active in Turin and their eighteenth-century Piedmontese followers. Among the masterpieces exposed are two panels by Maarten van Heemskerck. The project is enriched by specialist contributions and features previously unseen paintings never before shown to the public.

Questa mostra, allestita nella Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Torino dal 27 novembre 2025 al 4 maggio 2026, a cura di Alberto Cottino e Serena D'Italia, dal taglio profondamente originale, intende documentare gli intensi scambi culturali tra il Nord Europa e il Piemonte tra il '500 e il '600, attraverso opere nordiche collezionate in Piemonte, il soggiorno di artisti nordici nella regione ma anche mediante l'opera di alcuni artisti piemontesi del Settecento chiaramente influenzati dalla pittura fiammingo-olandese. Come aveva chiarito già molti anni fa Enrico Castelnuovo, fin dal Medioevo le Alpi non sono mai state una barriera culturale, ma un crocevia di scambi, di relazioni strette tra Nord e Sud Europa tramite i viaggi degli artisti, i mercati, l'intenso scambio di opere d'arte. L'occasione è data dal rinnovato studio dei dipinti donati alla Regia Accademia Albertina nel 1828 dall'arcivescovo Vincenzo Maria Mossi di Morano, che costituiscono – insieme ai cartoni gaudenziani giunti all'istituzione pochi anni dopo per volontà di Carlo Alberto – uno dei nuclei fondativi delle collezioni dell'attuale Pinacoteca. Dopo due significative stagioni di studi, negli anni Trenta e poi negli anni Ottanta



Maestro delle mezze figure femminili (ambito di), *Donna che scrive una lettera*, 1550 ca., Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti

del Novecento, la collezione Mossi di Morano non è più stata oggetto di indagine approfondita, nonostante si siano conservati importanti fondi documentari relativi alla famiglia che la creò. Oltre alle opere di pittori italiani quali Filippo Lippi, Francesco Francia, Bartolomeo Cavarozzi, Mattia e Gregorio Preti e di molti altri artisti di primo piano, nella collezione Mossi di Morano si conserva un gruppo significativo di dipinti fiamminghi e olandesi databili tra XVI e XVII secolo, probabilmente pervenuto alla famiglia in epoca molto antica, già entro la fine del Seicento. La fortuna della pittura nordica in Piemonte ha radici molto antiche: grazie alla fitta rete di scambi economici e commerciali che legava vivaci centri mercantili come Chieri, Asti, Casale e Mondovì alle Fiandre, giunsero precocemente nelle chiese del nostro territorio alcuni grandi capolavori dell'*ars nova* fiamminga, oggi disseminati nei più importanti musei europei. Le opere nordiche (dipinti ma anche disegni, sculture, arazzi e oreficerie) sono sempre state ricercate con passione anche dai collezionisti piemontesi, a partire dai duchi di Savoia. Già il primo inventario in nostro possesso (1635) registra importanti presenze fiamminghe nelle collezioni ducali, spia di un interesse che nel corso del XVII secolo si allargò alle opere olandesi, sia quelle caravaggesche che quelle appartenenti alla pittura di genere, e che nel 1739 portò Carlo Emanuele III ad acquistare in blocco la straordinaria collezione del principe Eugenio di Savoia-Soissons. Da questo punto in poi l'acquisizione di dipinti nordeuropei rimase una costante nelle politiche di accrescimento delle collezioni artistiche torinesi, sia pubbliche che private, come testimoniato dagli archivi museali e dagli inventari delle più rilevanti quadrerie della città. Una tradizione che continuò con la collezione dei marchesi Falletti di Barolo, donata alla Regia Pinacoteca nel 1864, o quella di Carlo Oreste Strocchio, allievo e poi professore dell'Accademia Albertina, che lasciò alcuni dipinti alla Pinacoteca nel 1982. Le aperture ducali verso il nord Europa, oltre che verso la Francia, si dimostrarono determinanti anche per l'evoluzione del gusto artistico. In particolare, a Torino e in Piemonte, soprattutto dalla seconda metà del Seicento, vi fu una marcata apertura e ricettività nei confronti della bambocciata e della pittura di genere. Pittori fiamminghi e olandesi quali Jan Miel e Pieter Bolckman soggiornarono lungamente a Torino, contribuendo

a indirizzare le scelte dei pittori del secolo successivo, dal grande e sensibile narratore Pietro Domenico Olivero (1679-1755), a una delle rare donne pittrici, assai apprezzata anche a corte, Angela Maria Pitteti detta Palanca (1690-1763) al gustoso, a volte quasi dialettale, Giovanni Michele Graneri (1708?-1762?), che illustrarono in scene piene di vita e umanità le vicende del popolo minuto, all'inizio dell'illuminismo e pochi decenni prima dei grandi sommovimenti sociali che sconvolsero l'Europa a fine secolo. La mostra, allestita nelle sale della Pinacoteca Albertina, si propone di far scoprire e riscoprire le principali opere fiamminghe e olandesi della donazione Mossi di Morano, indagando sulle origini della collezione e mettendola in relazione con gli altri principali nuclei di dipinti e disegni nordici formati in Piemonte nel corso dei secoli. Punto focale del racconto saranno le due tavole di Maarten van Heemskerck (Heemskerck 1498 - Haarlem 1574), in un momento in cui il pittore olandese gode di rinnovata attenzione grazie alle importanti mostre internazionali recentemente inaugurate in occasione dei quattrocentocinquanta anni dalla sua morte. La seconda parte proporrà alcune significative opere dei bamboccianti nordici in Piemonte e dei piemontesi del Settecento da loro influenzati, con un'appendice ottocentesca, epigonica ma assai significativa. L'esposizione e il suo catalogo vogliono anche essere l'occasione per mettere in evidenza alcuni dipinti inediti e mai esposti al pubblico, avvalendosi del contributo di alcuni riconosciuti specialisti italiani e stranieri.

Omaggio ad Andrea Granchi



Andrea Granchi, *Il ponte tra l'Adret et l'Envers*, tempera su tela, 2010



Andrea Granchi, *Il luogo dove tutte le parole si incontrano*, tempera su tela, 2011



Andrea Granchi, *Notturmo con duello*, tempere murali su carta, 2015

Andrea Granchi (Firenze 1947-2024) è stato un pittore, incisore, scultore, restauratore di dipinti antichi, sperimentatore di tecniche e linguaggi, pioniere del cinema d’artista degli anni ’70 e poi del libro d’artista, organizzatore di rassegne internazionali come *Cine Qua Non* al Centre Pompidou di Parigi, docente di Pittura all'Accademia di Carrara e di Firenze. Collaboratore di *R-esistenze* e di molti volumi d'arte (cfr. Lara-Vinca Masini, *L'arte del Novecento. Dall'Espressionismo al Multimediale*, vol.12, Giunti, Firenze 1989, pp.691-693; Andrea Granchi, *L'immagine in movimento. Film e opere 1966-2019*, Forma Edizioni, Firenze 2025).

Finestre su Artificiale e Naturale

Una mostra promossa da R-esistenze

di Carola Allemandi

This contribution aims to convey the experience of the exhibition project *Windows on Artificial & Natural*, curated by Carola Allemandi and Andrea Balzola, inaugurated in September 2025 at Ottofinestre, independent space in Turin. From the selection of works to the installation reasoning, the exhibition aimed to be a moment of synthetic restitution of the stratified reality of R-esistenze, editorial project born within the Albertina Academy of Fine Arts in Turin. Involving artists of different ages and careers, belonging to various expressive languages - from painting to installation, from sculpture to photography, from video to engraving, etc. - the exhibition was further enhanced by the domestic spaces of Ottofinestre and the large windows that delimit its external perimeter, its true fulcrum. The windows have in fact suggested further reflections on the theme of vision: they functioned as places for the hypothesis of new imaginaries as well as ways of understanding the concept of representation, giving a practical contribution to the meaning of the exhibition.



Installation view, fotografie di Piero Ottaviano, 2025



Paolo Grassino, *Galleggiare*, scultura, OttoFinestre, fotografia di Paola Mongelli, 2025

La mostra *Finestre su Artificiale e Naturale*, inaugurata nel settembre 2025 presso lo spazio indipendente Ottofinestre di Torino (gestito da Angelo Rasero), è stata pensata come momento di restituzione dedicato in particolare modo al quarto numero di *R-esistenze*, strutturato attorno al binomio di termini, più che mai attuale, di naturale e artificiale. Seguendo, e sottolineando, la struttura multidisciplinare dell'antologia, insieme al coordinatore del progetto Andrea Balzola è stata fatta una selezione dei contributi che meglio potessero non soltanto dialogare tra di loro, ma anche con lo spazio che li avrebbe ospitati. Il confronto che ne è nato è stato un dialogo trasversale: non soltanto tra le forme espressive esposte (pittura, scultura, incisione, illustrazione digitale, fotografia, video, installazione, arte tessile, graphic novel, disegno), ma anche tra le generazioni dei ventitré artisti coinvolti, tra i quali, sempre assecondando la natura stratificata di R-esistenze, comparivano studenti e docenti, artisti emergenti, "middle career" e più affermati sul panorama contemporaneo.

Le linee guida sono state, dunque, principalmente due: la traduzione, in un progetto di mostra, che tenesse conto della struttura del progetto editoriale di riferimento, e il rapporto che i lavori potevano intrattenere con lo spazio. Ottofinestre, infatti, vede il proprio fulcro espositivo non tanto nello spazio interno, di impianto domestico in stile urban-industrial, bensì nell'affaccio all'esterno per mezzo delle sue otto grandi vetrate. Qui, i lavori di cinque artiste hanno aperto il discorso di mostra chiarificandone da subito la trasversalità: attraverso le diverse tecniche, l'indagine del rapporto tra artificiale e naturale ha trovato forma nel tema stesso della finestra, e dunque della visione mediata dalla trasparenza. Come riportato nel testo di mostra: "intuiamo che la vista può non seguire una logica consequenziale, e la finestra non rappresentare sempre il fedele affaccio alla giusta prosecuzione di un ambiente". Il caleidoscopio, l'occhio infranto della luna di Méliès, lo schermo del televisore, per citare alcuni esempi, hanno avviato la riflessione a ciò che l'intera selezione dei lavori ha svi-

luppato all'interno dello spazio. Altri momenti, di natura testuale e acustica (proposti sotto forma di lettura, installazione sonora e performance musicale) eseguiti durante la serata inaugurale, hanno voluto completare la presentazione dell'eterogeneità dei contributi raccolti ogni anno nei volumi di *R-esistenze*. Se, sempre dal testo di mostra, "Artificiale può essere qualunque gesto si compia sulla materia [...] Dove va individuata la cesura, e quali possibilità di dialogo esistono nel contatto dei linguaggi di due realtà opposte sebbene ormai in tutto compenstrate?" La mostra, lungi dal voler imporre una risposta definitiva e univoca, ha rappresentato la possibilità di osservare l'amplificazione reciproca che linguaggi e discorsi originariamente distanti possono sperimentare. Alla luce di questa considerazione credo che il progetto, pur curato tenendo sempre presente il suo fine di restituzione e omaggio del lavoro di R-esistenze, abbia a sua volta vissuto un'apertura dei propri orizzonti anche in relazione con lo scenario espositivo attuale, spesso restio a una commistione di linguaggi così marcata e alla creazione di un rapporto orizzontale tra artisti di generazioni differenti.



Installation view, fotografie di Piero Ottaviano, 2025

Una mostra di **R-ESISTENZE** negli spazi di **Ottolinestore**
A CURA DI Carola Allemandi, Andrea Balzola | **Finestre su Artificiale & Naturale**

Artisti
 Marco Abrate, Viola Barovero, Giulia Berra, Martina Bertalmio, Elaine Bonsangue, Vinicio Bordin, Chiara Caforio, Chiara Casorati, Alessandro Cugno, Eleonora Fracchia, Radhe Gallardo Ibanez, Silvia Giardina, Andrea Gioni, Paolo Grassino, Salma Hilmi, Paola Mongelli, Enzo Obiso, Alessandro Pannoli, Martina Parisi, Laura Valle, Vanessa Vozzo, Davies Zambotti.

Testi e Poesie
 Carola Allemandi, Andrea Balzola, Elaine Bonsangue, Gian Paolo Caprettini, Gerardo De Pasquale, Gian Alberto Farinella, Andrea Rebecca Mancuso, Angelo Mistrangelo.

Lecture
 Elaine Bonsangue e Riccardo Santipolo.

Performance Musicale
 "Il Naturale Ritmo dei Colori Acrilici" di Igor Sciavolino.
 "Texture Acusmatica" di Gerardo De Pasquale (installazione sonora).

CON IL PATROCINIO DI:

REGIONE PIEMONTE
TORINO METROPOLI Città metropolitana di Torino
CITTA' DI TORINO

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO
Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

A.C. Ottolinestore
 Via Saluzzo 88/F, Torino

www.ottofinestre.com
info@ottofinestre.com

Locandina mostra *Finestre su Artificiale e Naturale*, Ottolinestore e R-esistenze, Torino 2025.
 Grafica di Simone Fontana su illustrazione di Martina Parisi, (copertina R-Esistenze, *Artificiale/Naturale*, 2025.)

Le copertine di R-esistenze

2021-2024



Menzogna / Libertà
2021



Voce / Silenzio
2022



Centro / Periferia
2023



Artificiale / Naturale
2024



R-esistenze Magazine



R-esistenze Magazine



www.resistenze.com

Coedizione

ALBERTINA **Q**RESS

Gli
ori

Finito di stampare nel mese di gennaio 2026 da Cartografica Toscana, Pescia,
Per conto de Gli Ori, Pistoia.

Credits

Volume antologico Albertina Press – Gli Ori
e rivista on line (www.resistenzemag.com)

Coordinamento editoriale

ANDREA BALZOLA

con la collaborazione di

GERARDO DE PASQUALE

GIAN ALBERTO FARINELLA

Segretaria di redazione

MARTINA PARISI

Redazione

ANDREA BALZOLA

CHIARA CAFORIO

SALMA HILMI

DRAGANA ILIEVSKA

ANDREA REBECCA MANCUSO

Revisione testi

ANDREA BALZOLA

ANDREA REBECCA MANCUSO

con la collaborazione di

SALMA HILMI

DRAGANA ILIEVSKA

Progetto grafico

CHIARA CAFORIO

Copertina

MARTINA PARISI

Impaginazione grafica

CHIARA CAFORIO

SALMA HILMI

DRAGANA ILIEVSKA

MARTINA PARISI

Web content editors e Social media

SALMA HILMI

DRAGANA ILIEVSKA

ANDREA REBECCA MANCUSO

MARTINA PARISI

CARLOTTA THIONE

