



**TESIS DOCTORAL 2016
UNIVERSIDAD DE GRANADA**

IDENTIDAD Y DIBUJO DEL TERRITORIO

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
Presentada por
ELISA FRANZOI

Dirigida por
DRA. M^a CARMEN HIDALGO RODRÍGUEZ

**FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo**

Programa de doctorado en Arte
INVESTIGACIÓN EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA:
TEORÍA, TÉCNICAS Y RESTAURACIÓN



Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Elisa Franzoi

ISBN: 978-84-9125-929-9

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43897>



Elisa Franzoi, *Refugees welcome*, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015

INDICE

Sintesi

Fondamenti della ricerca

Ipotesi. Obiettivi. Metodologia. Struttura della tesi.

Introduzione

PRIMA SEZIONE

1. Le origini

- 1.1. Il disegno come indagine sullo spazio
- 1.2. Disegno della realtà e disegno immaginario
- 1.3. Sul disegno: l'eredità di Juan José Gómez Molina
- 1.4. Le traiettorie urbane della psicogeografia

2. Cartografia e territorialità

- 2.1. Territorializzazioni
- 2.2. Crisi dell'identità territoriale
- 2.3. Non-luoghi
- 2.4. Distanze e riarticolazione del territorio
- 2.5. Spazi di flusso
- 2.6. Spazio pubblico e spazio privato
- 2.7. Mappe e potere: il potere delle mappe e le mappe del potere

3. Città e globalizzazione

- 3.1. La globalizzazione e la crisi del sistema capitalista
- 3.2. I modelli di auto-celebrazione
- 3.3. Geografia e trasformazione
- 3.4. Esempi contemporanei: il quartiere E.U.R. di Roma per l'Esposizione universale del 1942 e il "lifting" urbano di Milano per l'EXPO 2015 come modello di pianificazione e controllo dello spazio attraverso il disegno

4. Confini

- 4.1. Confini naturali e artificiali
- 4.2. Traccia, linea e confine
- 4.3. Il disegno/segno e la colonizzazione
- 4.4. Muri e barricate
- 4.5. Oltre le frontiere

ÍNDICE

pag.

11 *Resumen*

15 *Fundamentos de la investigación*
Hipótesis. Objetivos. Metodología. Estructura de la investigación.

45 *Introducción*

75 PRIMERA SECCIÓN

77 1. Los orígenes

- 77 1.1. El dibujo como forma de conocimiento del espacio
- 87 1.2. Dibujo de la realidad y diseño imaginario
- 99 1.3. *Sobre el dibujo: el legado de Juan José Gómez Molina*
- 115 1.4. Las trayectorias urbanas de la psicogeografía

119 2. Cartografía y territorialidad

- 119 2.1. Territorializaciones
- 129 2.2. *Crisis de la identidad territorial*
- 147 2.3. No-lugares
- 151 2.4. Distancias y re-articulación del territorio
- 165 2.5. Espacios de flujo
- 175 2.6. Espacio público y espacio privado
- 183 2.7. Mapas y poder: el poder de los mapas y los mapas del poder

191 3. Ciudad y globalización

- 191 3.1. La globalización y la crisis del sistema capitalista
- 203 3.2. *Los modelos de auto-celebración*
- 213 3.3. Geografía y transformación
- 217 3.4. Ejemplos contemporáneos: el barrio del E.U.R. (Roma) para la Exposición universal de 1942 y el "lifting" urbano de Milan para el EXPO 2015 como modelos de planificación y control del espacio a través del diseño

223 4. Límites

- 223 4.1. Límites naturales y artificiales
- 227 4.2. Trazo, línea y límite
- 231 4.3. *El dibujo/signo y la colonización*
- 243 4.4. Muros y barricadas
- 247 4.5. Más allá de las fronteras

5. Isole e utopia	255	5. Islas y utopía	255
5.1. L'archetipo della città/isola	255	5.1. <i>El arquetipo de la ciudad/isla</i>	255
5.2. Arte, scienza e utopia	267	5.2. Arte, ciencia y utopía	267
5.3. Appunti di storia sull'educazione e la pedagogia Moderna	275	5.3. Notas históricas sobre la educación y la pedagogía Moderna	275
5.4. Esperienze di laboratori didattici alla luce dell'a/r/topography	285	5.4. Experiencias de laboratorios didácticos a la luz de la a/r/topography	285
SECONDA SEZIONE		SEGUNDA SECCIÓN	297
6. Nuove prospettive	299	6. Nuevas perspectivas	299
6.1. Nuove forme di rappresentazione e relazione: Escuela Moderna/Ateneo Libertario	299	6.1. <i>Nuevas formas de representación y relación: Escuela Moderna/Ateneo Libertario</i>	299
6.2. Il processo creativo individuale che muove verso una decisionalità collettiva	307	6.2. El proceso creativo individual hacia una decisionalidad colectiva	307
6.3. La città dei "luoghi comuni": prospettive per la generazione Y	311	6.3. La ciudad de los "lugares comunes": perspectivas para la generación Y	311
6.4. Decelerazione e possibilità per il futuro	315	6.4. Desaceleración y posibilidades para el futuro	315
7. Progetti e Immagini	319	7. Proyectos e Imágenes	319
7.1. Dalla teoria alla pratica: Isole, Scale, Città Utopica, Aree Sensibili, No borders	319	7.1. <i>De la teoría a la práctica: Islas, Escaleras, Ciudad Utópica, Áreas Sensibles, Sin Fronteras</i>	319
7.2. Progetto di ricerca No borders for people	359	7.2. <i>Proyecto de investigación No borders for people</i>	359
TERZA SEZIONE		TERCERA SECCIÓN	367
8. Conclusioni		8. Conclusiones	369
9. Bibliografia		9. Bibliografía	385
9.1. Libri e riviste		9.1. Manuales y revistas	385
9.2. Pagine web		9.2. Páginas web	393
9.3. Links di interesse		9.3. Enlaces de interés	397
9.4. Referenze delle immagini		9.4. Referencias de las imágenes	401
10. Interviste		10. Entrevistas	409
10.1. Emiliano Gandolfi		10.1. Emiliano Gandolfi	409
10.2. Anne e Patrick Poirier		10.2. Anne e Patrick Poirier	413
10.3. Luca Vitone		10.3. Luca Vitone	415

La doctoranda Elisa Franzoi y la directora de la tesis M^a Carmen Hidalgo Rodríguez garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus imágenes o publicaciones.

Granada,

Directora de la Tesis

Fdo.:



Doctoranda

Fdo.:

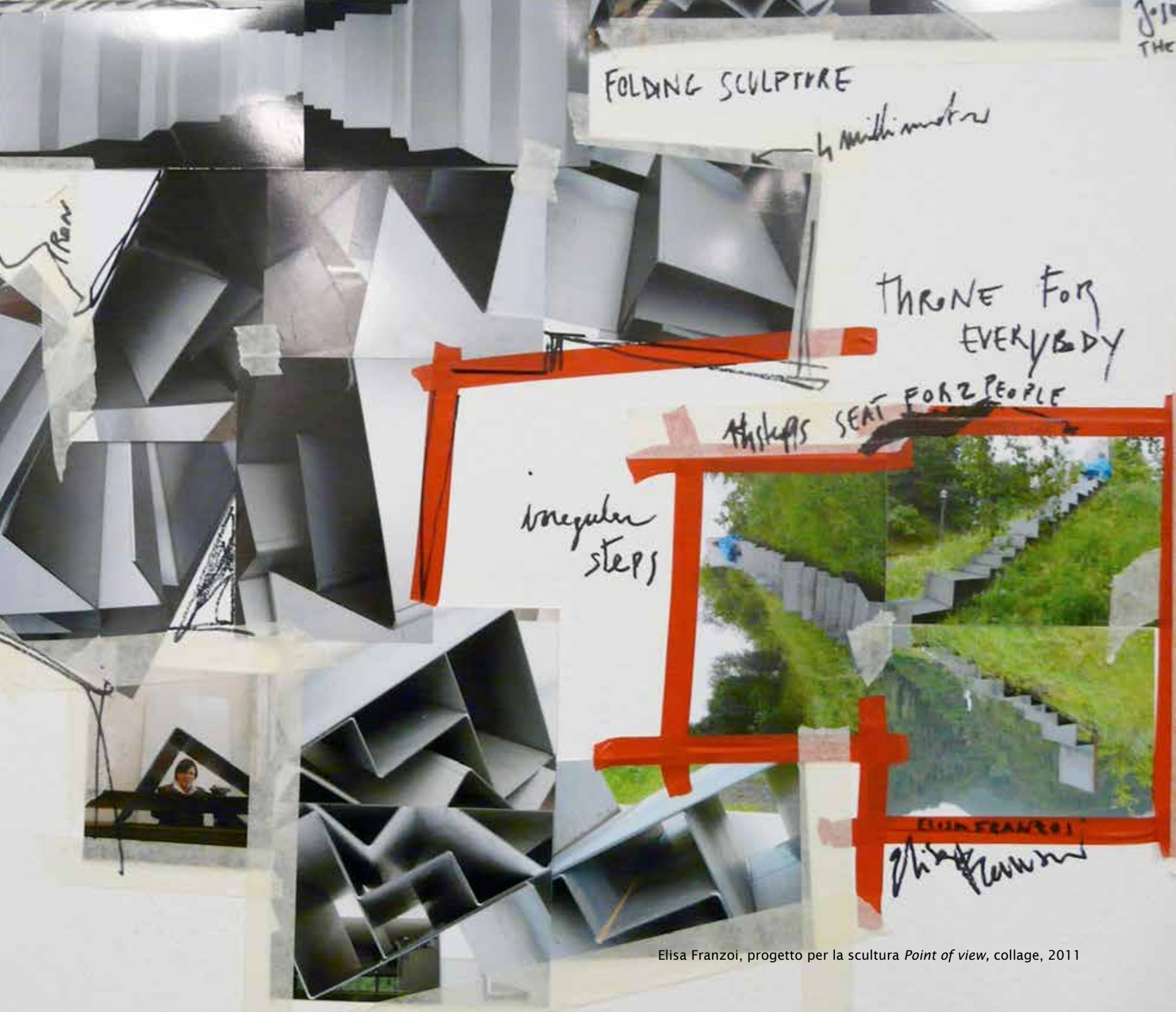


Ringraziamenti

Ringrazio tutti coloro che mi hanno sostenuta in questa ricerca. Specialmente gli autori che mi hanno ispirata e gli artisti menzionati nella tesi che hanno contribuito con materiali e dato senso al lavoro. In particolare ringrazio i miei “compagni di viaggio” del collettivo Escuela Moderna/ Ateneo Libertario, che sempre mi trasmettono energia per progetti futuri e chi pazientemente ha letto o tradotto lo scritto. Un ringraziamento speciale alla mia direttrice di tesi Carmen per aver creduto e sostenuto questo punto di vista sul disegno.

Agradecimientos

Agradezco a todos aquellos que me han respaldado durante la investigación. Sobre todo a los autores que me han inspirado y a los artistas mencionados en la tesis que han contribuido con materiales y me han ayudado a darle sentido al trabajo. En particular, quiero agradecer a mis “compañeros de viaje” de la Escuela Moderna/ Ateneo Libertario que constantemente me transmiten la energía necesaria para llevar a cabo nuevos proyectos. Quiero agradecer también a quien con paciencia ha leído y traducido mi texto. Merece un agradecimiento especial mi directora de tesis, Carmen, por haber apoyado y creído en este punto de vista sobre el dibujo.



Elisa Franzoi, progetto per la scultura *Point of view*, collage, 2011

Sintesi

Resumen

Questa tesi dottorale è uno studio sul disegno in relazione al territorio e all'identità delle persone come mostra appunto il titolo scelto, *Identità e disegno del territorio*. Partendo dal segno e dalla linea tracciati su un foglio, la ricerca analizza i conflitti del mondo contemporaneo ma, ovviamente, dal punto di vista dell'arte. Fa riferimento in generale a quel movimento chiamato **artivismo**, di cui arte, geografia, sociologia e politica sono i campi di indagine e all'**a/r/tography** (Artist, Research, Teaching), disciplina che coniuga la ricerca, l'arte e l'insegnamento. In questo scritto ho proposto una visione diversa rispetto alla comprensione dello sviluppo odierno del capitalismo mondiale in relazione all'identità dei popoli e dei singoli

Esta tesis representa un estudio sobre el diseño en su relación con el territorio y la identidad de las personas, como su título, *Identidad y dibujo del territorio*, pone de manifiesto. Empezando del signo y la línea trazados sobre un folio, mi investigación analiza los conflictos del mundo contemporáneo desde la perspectiva del arte. Sus referencias fundamentales son el movimiento llamado **artivismo**, que une arte, geografía, sociología y política, y la **a/r/tography** (Artist, Research, Teaching), una disciplina que intenta entrelazar investigación, arte y enseñanza. En este trabajo he estado buscando un punto de mirada diferente de la comprensión del desarrollo actual del capitalismo mundial, haciendo hincapié en



Elisa Franzoi, *In-oltre*, ferro verniciato, 400x250x150 cm, 1997

individui attraverso la prospettiva dell'arte e dell'attivismo. Non si tratta di un testo storico, politico o scientifico. Ho riservato a me stessa un compito più modesto, quello di elaborare delle ipotesi, suscettibili di verifica, e ho cercato di farlo nel contesto del dottorato per avere interlocutori qualificati ad analizzare la mia proposta, per aprire delle "finestre" in modo creativo (ed anche empirico ovvero basato su nuove esperienze) su quello che sembra già tutto costituito, premeditato, prestabilito e controllato. Analizzando quindi mappe, confini, flussi migratori, ho indugiato con attenzione sugli spazi, sui vuoti e sulle linee. Questa personale lettura della situazione storica e artistica, sempre operata a partire dal punto di vista del disegno (idea sorgiva) come "regina delle arti", ha dei limiti e delle ambiguità: è come un cerchio che non si chiude perfettamente ma diventa semiellittico, come certe frasi italiane o spagnole che non approdano in alcun porto. La ricerca è pragmatica e non assoluta per cui non tutte le domande trovano risposta, il campo di indagine è così vasto e in evoluzione che non c'è un finale, ci sono tanti finali possibili e utopie.

Parole chiave: disegno del territorio, identità, attivismo, linee di confine, mappe

la identità de los pueblos y las personas a través de la perspectiva del arte y el activismo. No se trata de un texto histórico, político y científico, ya que he querido sobre todo elaborar algunas hipótesis, que necesitan ser verificadas, y lo he hecho en el marco de unos estudios de doctorado para que mis interlocutores, expertos en estos temas, analicen mi planteamiento y para que abran unas "ventanas" creativas dentro de lo que aparece como ya construido, premeditado y controlado. En el examen de los mapas, los límites y los flujos migratorios me he detenido con atención en los espacios, los vacíos y las líneas. Esta visión personal de la situación histórica y artística que propongo, que parte de la idea del dibujo como "reina de las artes", tiene limitaciones y contradicciones: es como un círculo que no se cierra perfectamente y se vuelve semi-elíptico, como algunas frases italianas o españolas que no llegan a ningún lugar. En efecto, no todas las preguntas tienen respuestas y el campo de investigación es tan amplio y evolutivo que no existe un final, existen, en cambio, muchos finales posibles y utopías.

Palabras claves: dibujo del territorio, identidad, activismo, límites, mapas



Elisa Franzoi, *Stairs*, acciaio, 60x15x20 cm, 2009

Fondamenti della ricerca

Fundamentos de la investigación

L'**ipotesi** di partenza è quella di prendere in considerazione il panorama dello stato dell'arte e il suo contesto e tentare di identificare e analizzare nuovi modelli di immaginazione e rappresentazione. È possibile attraverso il disegno delineare identità territoriali e culturali? È possibile creare spazi di relazione attraverso la linea?

Gli **obiettivi** sono in primo luogo:

1. Analizzare la relazione tra il territorio e le sue rappresentazioni nei differenti campi: storico, artistico, architettonico, ecc., attraverso le diverse correnti di pensiero.
2. Analizzare alcuni movimenti artistici (singoli artisti o collettivi) che utilizzano l'arte e il disegno come mezzo

La **hipótesis** que me ha guiado en el desarrollo de la tesis ha consistido en analizar la situación actual del arte y su contexto e identificar nuevos modelos de imaginación y representación. ¿Es posible delinear identidades territoriales y culturales por medio del dibujo? ¿Es posible crear espacios de relación por medio de la línea?

Los **objetivos** de la investigación han sido:

1. Analizar la relación entre el territorio y sus representaciones en los ámbitos de la historia, el arte, la arquitectura, etc. según las escuelas filosóficas.
2. Estudiar los movimientos artísticos (artistas individuales y grupos) que usan el arte como medio para relacionar



per mettere in relazione il territorio con i cittadini, con nuovi parametri né commerciali né convenzionali: strategie di occupazione urbana, riciclo, spazi urbani effimeri. Arte relazionale, contestuale, di intervento, di carattere attivista, arte partecipativa (ad es. Matta Clark, Joseph Beuys).

3. Partendo dalla mia esperienza personale di artista, attivista, insegnante e ricercatrice, esporre e commentare le proposte artistiche personali alla luce dell'analisi della relazione tra il territorio e le sue rappresentazioni.

4. Mettere in relazione le mie esperienze artistiche ed esposizioni con il lavoro di altri colleghi europei.

5. Stabilire una relazione tra i diversi movimenti europei, architetti e artisti che si occupano del problema dell'identità territoriale: Santiago Cirugeda e Recetas Urbanas, Skart, Erik van Lieshout, EXYZT, Mauro Folci, Mezzosangue, Stalker, Com.Plot.S.Y.S.tem, Martín Ruiz de Azúa, Luca Stasi di Ctrl+Z, artisti che conosco personalmente.

6. Una volta studiati i movimenti artistici contemporanei, sviluppare una proposta personale che utilizzi il disegno come mezzo. Si tratta di rivendicare il disegno come una forma di identità culturale e territoriale, di ricreare lo spazio "ufficiale" e di convertirlo in immaginifico collettivo. Partire da una visione globale per ritornare al "locale", una sorta di glocalizzazione per mezzo del disegno.

La **metodologia** impiegata nella ricerca è caratterizzata dalla trasversalità e dalla interdisciplinarietà. Ho fatto una analisi comparata tra differenti fenomeni: dall'analisi dei modelli di rappresentazione alla prospettiva rinascimentale all'introduzione di nuove tecnologie

el territorio con los ciudadanos desde una perspectiva no comercial ni tradicional, estrategias de ocupación urbana, reciclaje urbano, espacios urbanos efimeros, arte relacional, contextual, de intervención, activista y participativo (p. ej. Matta Clark, Beuys).

3. Presentar y explicar mis propuestas artísticas personales teniendo en cuenta la relación anteriormente mencionada.

4. Analizar las conexiones existentes entre mis experiencias artísticas y aquellas de otros compañeros de toda Europa.

5. Estudiar el dibujo de la vinculación existente entre los diferentes movimientos, arquitectos y artistas que trabajan sobre el problema de la identidad territorial (Santiago Cirugeda y Recetas Urbanas, Skart, Erik van Lieshout, EXYZT, Mauro Folci, Mezzosangue, Stalker, Com.Plot.S.Y.S.tem, Martín Ruíz de Azúa, Luca Stasi de Ctrl+Z).

6. Desarrollo de una propuesta personal que use el dibujo como medio. Se trata de reivindicar el dibujo como una forma de identidad cultural del territorio, de volver a crear el espacio "oficial" y transformarlo en espacio "de imaginación". Empezar por una visión global y volver a lo "local", algo parecido a una glocalización a través del dibujo.

La **metodología** que he utilizado en la tesis se caracteriza por su transversalidad e interdisciplinarietà. He comparado diferentes fenómenos: desde el análisis de los modelos de representación hasta la perspectiva renacentista y la introducción de nuevas tecnologías digitales y virtuales.



IENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), *Volo basso*, performance, Galleria Pianissimo, Lodi, Italia, 1999

digitali e virtuali. Per quest'analisi è stato fondamentale lo studio critico di Hannah Arendt, Paul Virilio, Sara González, José Juan Barba, Helio Piñon, Massimiliano Fuksas, Franco Farinelli, Aaron Betsky, ecc. La tesi è accompagnata da materiali personali e originali come articoli, foto, interviste e video, che raccolgo da diversi anni.

Lo scritto, nel complesso, ha una **struttura** secondo la quale ogni capitolo è un piccolo saggio a se stante, autonomo. Allo stesso tempo ogni parte è connessa alle altre (anche quella che, in qualche modo, sembra esulare da un discorso prettamente artistico) ed è di fondamentale importanza per spiegare il rapporto tra disegno e identità del territorio, un discorso che è il fondamento del mio lavoro di artista e che porto avanti da molti anni; ogni capitolo infatti è integrato da esempi pratici di mie opere (i titoli delle quali sono sempre scritti in neretto).

La tesi è composta da tre parti principali: dopo la sintesi e l'introduzione, che include una vera e propria dichiarazione d'amore per il disegno, viene la PRIMA PARTE più teorica rispetto alla seconda e composta dai capitoli *Le origini, Cartografia e territorialità, Città e globalizzazione, Confini, Isole e utopia*, dove il ragionamento sulle identità, sul disegno e sul disegno dei territori, si sviluppa seguendo una propria struttura concettuale e si articola con esempi di lavori di altri artisti del passato e Moderni. La SECONDA PARTE è composta dal capitolo *Nuove prospettive e Progetti e Immagini* dove, in maniera diretta, cerco di illustrare o

Para llevar a cabo esta comparación ha sido fundamental el estudio crítico de Hannah Arendt, Paul Virilio, Sara González, José Juan Barba, Helio Piñon, Massimiliano Fuksas, Franco Farinelli, Aaron Betsky, etc. En la tesis aparecen también materiales originales como artículos, entrevistas, fotografías y vídeos que llevo recolectando desde hace años.

La tesis tiene una **estructura** en la que cada capítulo es un ensayo independiente pero, por otra lado, está relacionado con los demás (también aquellos que parecen alejarse de un discurso principalmente artístico) y representa una parte fundamental para explicar la conexión entre dibujo e identidad del territorio, una conexión que representa el fundamento de mi trabajo como artista desde hace muchos años. Cada capítulo se complementa con ejemplos prácticos de mis trabajos (los títulos de los cuales siempre se escriben en negrita).

La tesis tiene tres partes principales: después del resumen y la introducción, que contiene una verdadera declaración de amor por el dibujo, la PRIMERA PARTE, que incluye los capítulos *Los orígenes, Cartografía y territorialidad, Ciudades y globalización, Límites e Islas y utopía* es más teórica y el cuestionamiento sobre la identidad, el diseño y el diseño de los territorios, se desarrolla siguiendo su propio marco conceptual y se articula con ejemplos de obras de otros artistas del pasado y modernos. La SEGUNDA PARTE está formada por el capítulo *Nuevas perspectivas y Proyectos e Imágenes* donde intento ilustrar y poner en práctica mi pensamiento, a través



esplicitare in pratica il mio pensiero, attraverso una serie di lavori personali: *Isole*, *Scale*, *Città Utopica*, *Aree Sensibili*, *No borders* e il Progetto di ricerca *No borders for people*. Nella TERZA PARTE abbiamo le *Conclusioni*, la *Bibliografia* e le *Interviste* a Emiliano Gandolfi, Anne e Patrick Poirier e Luca Vitone che completano la ricerca.

Un discorso a parte meritano le immagini che accompagnano l'intero testo. Esse illustrano per associazione il pensiero esposto, forniscono suggestioni utili ad una migliore comprensione del testo e, come forse è ovvio in una Tesi di Arte, costruiscono un itinerario che sì, illustra i ragionamenti, ma al tempo stesso si presenta come una sequenza autonoma di suggestioni, perché sappiamo bene che le immagini da sole già fanno dire molto senza il bisogno di troppe parole.

Nel **primo capitolo**, *Le origini*, ho analizzato il disegno come forma di conoscenza dello spazio e di quello *spatium* intermedio di cui ci parla Heidegger. Il disegno come pratica costante e quotidiana nelle parole di Plinio, Vasari, Duchamp. Ho cercato di capire e descrivere tutte le accezioni che la parola disegno contiene: idea, Dio/segno, simbolo, logo. Sintagma, progetto, ideazione, immaginazione, disegno dal vero, pratica di conoscenza della realtà, promemoria, strumento di *problem solving*, ma anche linea, traccia, gesto, segno, struttura, frammento, forma di pensiero, processo mentale e fisico. Tutto è disegno, dalla linea tracciata sulla sabbia a quella che unisce le stelle in costellazioni, dalla linea che crea spazi di relazione

de una selección de trabajos personales: *Islas*, *Escaleras*, *Ciudad Utópica*, *Áreas Sensibles Sin Fronteras* y, por último, el Proyecto de investigación *No borders for people*. En la TERCERA PARTE encontramos la *Conclusión*, la *Bibliografía* y las *Entrevistas* a Emiliano Gandolfi, Anne y Patrick Poirier y Luca Vitone que completan la tesis.

Las imágenes que he colocado a lo largo de las páginas de mi tesis necesitan una explicación aparte. Éstas intentan explicar el pensamiento del que hablo y ofrecen sugerencias útiles para mejorar la comprensión. En efecto, como es normal en un trabajo artístico, sirven para ilustrar los razonamientos pero, al mismo tiempo, constituyen una secuencia autónoma, ya que, sin necesidad de palabras, pueden decir mucho.

En el **primer capítulo**, *Los orígenes*, me he centrado en el dibujo como forma de conocimiento del espacio y de aquel *spatium* intermedio del que habla Heidegger. El dibujo como práctica constante y cotidiana a través de las palabras de Plinio, Vasari, Duchamp. He analizado todos los significados que la palabra "dibujo" incluye: proyecto, ideación, imaginación, dibujo del natural, práctica de conocimiento de la realidad, recordatorio, instrumento de *problem solving*, pero también línea, trazo, gesto, signo, estructura, fragmento, forma de pensar, proceso mental y físico. Todo es dibujo, desde la línea en la arena hasta aquella que reúne las estrellas en constelaciones, desde la línea que crea espacios de relación hasta el rastro más abstracto en la web.



Elisa Franzoi, *Innesto*, performance e installazione, legno, pietra, 500x500 cm, Palazzo Lamarmora, Biella, Italia, 2007

alla traccia molto più astratta lasciata nel web. Sono giunta quindi ad analizzare il disegno come strumento che può creare autonomia o eteronomia. Il disegno inteso come disciplina che apre questioni sull'identità e sulla globalizzazione, sull'esclusione o sull'inclusione, sulla dominazione o sulla sottomissione. Il disegno diventa strumento per una pratica progettuale critica e alternativa al sistema socio-politico e socio-economico, un modo per ricostruire la nostra identità. Come artista e cittadina aspiro infatti ad una democrazia partecipata in cui i soggetti abbiano uno spazio per un progetto, un DISEGNO proprio.

Ho parlato anche di disegno della realtà e disegno immaginario, facendo riferimento alla Biennale di Venezia di quest'anno (2015), in cui il disegno è stato protagonista con i lavori di William Kentridge, Adrian Piper, Fabio Mauri, Robert Smithson (indagine sull'entropia) e molti altri e al libro curato da Emma Dexter *Vitamin D. New perspectives in drawing*¹. Ho tracciato poi una linea che unisce artisti che hanno usato il disegno per rappresentare l'immediatezza, la soggettività, la storia, la memoria. In una ricostruzione concettuale del tutto personale faccio riferimento a Picasso, Richard Long, Sophie Calle, Santiago Sierra, Sol Lewitt, Anne e Patrick Poirier, Cildo Meireles, Juan Jose Gómez Molina, Joseph Beuys e, più indietro nella storia, Piranesi, Blake, Goya. Ho preso come punto di riferimento l'artista e insegnante Molina che con la sua pratica e teoria ha sviluppato un discorso ampio e chiaro sul disegno. In qualche modo

1. Dexter, E., *VitaminaD, new perspectives in drawing*, Phaidon, London, 2005.

A continuación me he centrado en el dibujo como instrumento que puede crear autonomía o heteronomía y en el dibujo como disciplina que plantea preguntas acerca de la identidad y la globalización, la inclusión y la exclusión, la dominación y la sumisión. El dibujo se transforma finalmente, en un instrumento para una praxis crítica y alternativa con respecto al sistema socio-político y socio-económico, un medio para volver a construir nuestra identidad, para crear una democracia de participación donde todos tengan un espacio para su propio proyecto, un DIBUJO propio que es el resultado del activismo político contrario al individualismo.

He analizado también el dibujo de la realidad y aquello imaginario haciendo hincapié en la Bienal de Venecia de este año (2015), donde el dibujo ha sido el protagonista con las obras de Kentridge, Adrian Piper, Fabio Mauri, Robert Smithson y muchos otros. Asimismo, el libro editado por Emma Dexter *Vitamin D. New perspectives in drawing*¹, ha tenido un papel importante en mi estudio. Un apartado del capítulo, traza una línea que une artistas que han utilizado el dibujo para expresar la inmediatez, la subjetividad, la historia y la memoria: estoy hablando – es mi reconstrucción personal – de Picasso, Richard Long, Sophie Calle, Santiago Sierra, Sol Lewitt, Anne y Patrick Poirier, Cildo Meireles, Juan José Gómez Molina, Beuys, y más antiguamente, Piranesi, Blake y Goya. Gómez Molina, artista y profesor, que con su práctica y teoría ha desarrollado un discurso amplio y claro sobre el dibujo, representa mi punto de referencia. En efecto, se puede decir que quien

1. Dexter, E., *VitaminaD, new perspectives in drawing*, Phaidon, London, 2005.



Planisfero Roma © Romolo Ottaviani - Stalker 1995

chi oggi disegna è un suo erede, culturalmente parlando. Ho dedicato una parte al movimento psicogeografico e all'Internazionale Situazionista che, dal dopoguerra in poi, è stato il tentativo più importante di critica alle nuove forme di dominio capitalista e al consumismo. Dal momento che l'ambiente influenza il comportamento delle persone che lo abitano, che l'architettura è l'espressione del potere, Guy Debord suggerisce un modo diverso di vivere la città attraverso la *deriva*, in una sorta di tragitto nella città lasciandosi volontariamente disorientare. Si parla di mappe e di traiettorie disegnate nella città oltre le cancellate e i muri.

Nel **secondo capitolo, *Cartografia e territorialità***, ho trattato la crisi dell'identità territoriale, il processo di de-territorializzazione e ri-territorializzazione (es. l'Unione Europea) e di come l'arte si inserisce tra lo spazio privato e pubblico. Un capitolo denso in cui il tema centrale è la globalizzazione, gli spazi di flusso, la città diffusa, i non-luoghi e il potere delle mappe. È un punto chiave della mia analisi dello spazio attraverso il segno-disegno. Faccio riferimento a Delgado, Augè, Swyngedouw, Bonsiepe, Dematteis, Farinelli, Codeluppi, Sara González, Estrella de Diego e ad alcune esperienze personali di viaggio che mi hanno poi ricondotto inesorabilmente alle radici. Tutti siamo parte di un processo europeo di indagine artistica sulle territorializzazioni e rispondiamo alla domanda: *la città nel nostro immaginario e la città che viviamo coincidono?* Ho affrontato il tema della tutela del paesaggio, del nostro modello di sviluppo

dibuja hoy es, desde una perspectiva cultural, su heredero. Otro apartado está dedicado al movimiento psicogeográfico y la Internacional Situacionista, que, desde la posguerra, ha constituido el intento más importante de crítica de las nuevas formas de dominación capitalista y de consumismo. Ya que el ambiente influye en el comportamiento de las personas que viven en él y que la arquitectura es la expresión del poder, Guy Debord plantea un modo diferente de vivir la ciudad por medio de la *deriva*, un trayecto en la ciudad donde el individuo se deja, voluntariamente, desorientar. Hablo, por último, de mapas y trayectorias dibujadas en la ciudad, más allá de verjas y muros.

El tema del **segundo capítulo, *Cartografía y territorialidad***, está constituido por la crisis de la identidad territorial, por el proceso de de-territorialización y re-territorialización (p. ej. la Unión Europea) y por el estudio de cómo el arte se inserta entre el espacio público y aquello privado. Es un capítulo denso, centrado en la globalización, los espacios de flujo, la ciudad difundida, los no-lugares y el poder de los mapas. Se trata de un momento fundamental para mi análisis del espacio a través del signo-dibujo. Los puntos de referencia son Manuel Delgado, Augé, Swyngedouw, Bonsiepe, Dematteis, Farinelli, Codeluppi, Sara González, Estrella de Diego, junto con algunas experiencias personales de viaje que me han devuelto a las raíces, ya que los flujos necesitan un fondeadero en el suelo. Todos somos parte de un proceso europeo de investigación artística sobre la territorialización y todos contestamos a esta pregunta: *¿la ciudad que imaginamos y la ciudad que vivimos coinciden entre sí?*



Anne e Patrick Poirier, *Memory*, stampa su alluminio, 170x110 cm, 1996

dall'impatto ambientale catastrofico e della morte della distanza cioè della prossimità dei luoghi, che non è più geografica ma funzionale. Per ricreare sistemi locali è necessario misurarsi con le forze esterne globali – quelle “narrative scalari” urbane che vengono usate da chi governa per giustificare le politiche di investimenti e far diventare le città più globali – e riscoprire che cosa ci sia di buono nei vari territori. Attraverso le parole di Dematteis spiego che per recuperare l'identità territoriale è indispensabile integrare la diversità degli individui in termini di provenienza da una memoria e rispetto a progetti proiettati nel futuro. In questa situazione, in cui la diversità è minacciata, diventa estremamente importante recuperare le ricchezze naturalistiche e valorizzare quelle antropologiche: mantenere i saperi, identificarsi di nuovo con il proprio territorio, ri-immaginare il paesaggio e ri-disegnare i propri spazi e quelli collettivi. Infine ho portato alcuni esempi di *gentrification* e “piani strategici”: Bilbao, Roma, Milano. Parlo di spazio pubblico e spazio privato, del processo inarrestabile di privatizzazione dove l'arte riesce ad insinuarsi nelle crepe del sistema, infatti, dagli anni '90, artisti o gruppi di artisti hanno sviluppato il proprio lavoro unito al processo di ridefinizione identitaria dell'individuo in relazione con la città e gli spazi della città (Santiago Cirugeda, Exyzt, Stalker, Com.Plot.SYS.tem, Martín Ruiz de Azúa, S.O.S. Workshop, Ctrl+Z ecc.). Ho parlato altresì di mappe, perché disegnare mappe vuol dire rappresentare e creare spazi graficamente, creare spazi fisici, di informazione

La conservación del paisaje, nuestro modelo de desarrollo que tiene unas consecuencias ambientales catastróficas y la muerte de la distancia, es decir, de la cercanía de los lugares, que no es geográfica sino funcional, representan otros aspectos de mi estudio. Para recrear sistemas locales es preciso enfrentarse a las fuerzas externas globales – esas “narraciones escalares” urbanas, que los gobernantes usan para justificar inversiones y para transformar las ciudades en centros más globales – y redescubrir qué aspectos positivos poseen los diferentes territorios. Para recuperar la identidad territorial es indispensable integrar la diferencia de los individuos teniendo en cuenta su procedencia de una memoria y en relación a proyectos que miran al futuro. En una situación donde la diversidad se encuentra amenazada es fundamental redescubrir las riquezas naturales y valorizar aquellas antropológicas: conservar los conocimientos, volver a identificarse con el territorio, volver a imaginar el paisaje y a dibujar los espacios, de cada uno y colectivos. Para ejemplificar este discurso me he centrado en algunos casos de *gentrification* y “planos estratégicos”: Bilbao, Roma y Milán. Dentro de un proceso imparable de privatización, el arte se introduce en las grietas del sistema, entre espacio público y privado: desde los años Noventa artistas y grupos de artistas han ido desarrollando su trabajo junto con la redefinición de la identidad del individuo en su relación con la ciudad y sus espacios (Santiago Cirugeda, Exyzt, Stalker, Com.Plot.SYS.tem, Martín Ruiz de Azúa, S.O.S. Workshop, Ctrl+Z etc.). En este capítulo también los mapas tienen su lugar, porque dibujar mapas significa representar y crear espacios gráficamente, espacios físicos,



Isidoro di Siviglia, *Mappa Mundi* (T-O map), in *Etymologiarum sive originum libri XX*, diametro 64 cm, 1472

e di immaginazione. Ho analizzato le mappe disegnate dal potere egemone (perché la mappa trasmette un messaggio politico e sociale) e ho parlato di come le mappe influenzano la nostra percezione. L'uomo ha bisogno di rappresentare lo spazio, ha bisogno di comprenderlo, *cum-prehendere*, ma la nostra immagine mentale del mondo deriva dallo stereotipo che noi abbiamo in mente, da quello che i nostri occhi hanno visto attraverso le mappe e le loro rappresentazioni. Partendo dalle *Mappae mundi* medioevali sono giunta fino alle mappe collettive tracciate da artisti contemporanei come il duo argentino Iconoclasistas.

Il terzo capitolo è *Città e globalizzazione* e si discute di globalizzazione e crisi del sistema capitalistico con esempi concreti di pianificazione e controllo dello spazio attraverso il disegno. Sono partita dalla *polis* greca per arrivare alla città attuale, che impone modelli territoriali di autocelebrazione e dove il concetto di democrazia è sinonimo di supremazia del sacro mercato e repressione di tutto ciò che non si attiene alle regole del consumo. Ho studiato come gli artisti nella città attuano una forma di resistenza rispetto ai dispositivi di controllo e alla privatizzazione, come oppongono una forza creativa al potere basato sull'individualismo con pratiche solidali e collaborative. Ho riportato inoltre esempi concreti di modelli di pianificazione e controllo dello spazio attraverso il disegno parlando del quartiere E.U.R. di Roma, voluto da Mussolini, e dell'ultima

de información y de imaginación. Me he centrado en el estudio de los mapas dibujados por el poder – ya que el mapa transmite un mensaje político y social – y de cómo los mapas influncian nuestra percepción. El hombre necesita representar el espacio, necesita comprenderlo, *cum-prehendere*, pero nuestra imagen mental del mundo es el resultado del estereotipo que está en nuestro cerebro, de aquello que nuestros ojos han visto a través de los mapas y sus representaciones. Empezando por los *Mappae mundi* medievales mi análisis llega a los mapas colectivos dibujados por artistas contemporáneos con los argentinos Iconoclasistas.

En el tercer capítulo, *Ciudad y globalización*, he reflexionado sobre la globalización y la crisis del sistema capitalista por medio de ejemplos concretos de planificación y control del espacio a través del dibujo. He empezado por la *polis* griega para llegar hasta la ciudad actual, que impone modelos territoriales de auto-celebración y donde la idea de democracia coincide con el poder absoluto del mercado y la represión de todo aquello que no se conforma con las leyes del consumo. He analizado cómo los artistas, en la ciudad, llevan a cabo una forma de resistencia en contra de los dispositivos de control y en contra de la privatización, cómo son capaces de oponer una fuerza creativa, basada en el individualismo, por medio de prácticas solidarias y colaborativas. Dos ejemplos significativos de modelos de planificación y control del espacio a través del dibujo son el barrio del E.U.R. de Roma, construido por Mussolini, y la experiencia de la EXPO 2015 de Milano,



esperienza dell'EXPO Milano 2015; "grande evento" che accelera la *gentrification* e i processi speculativi sulla città e lascia in eredità un modello di potere imposto con esiti catastrofici: cementificazione, corruzione e un impegno economico che ci indebiterà per anni. Una EXPO che viene spacciata per un dio che risolverà la crisi, economica, ambientale, lavorativa... ma, ahimè, non la profonda crisi identitaria. Riporto invece esperienze artistiche di riterritorializzazione dal basso parlando dei collettivi S.O.S. Workshop e Proprietà Pirata a Milano, del MAAM a Roma, del Teatro Marinoni Bene Comune al Lido di Venezia, della Cavallerizza a Torino e delle varie *Piazze Indignate* in giro per il mondo.

Il **quarto capitolo è sui confini**. Confini naturali e artificiali, tracce, linee, muri, barricate. Il disegno/segno e la colonizzazione e le traiettorie dei migranti. L'uomo da sempre ha l'esigenza di delimitare gli spazi, dallo steccato primitivo dei pastori del Medio Oriente al *limes* dell'Impero Romano, dalle città fortificate fino ai confini segnati dalle montagne dai deserti e dai mari. Ho preso in esame l'interrogativo di Foucault sul *limite*² inteso quale linea di demarcazione tra identità e alterità, di una cultura che rifiuta qualcosa che per essa è esterno, creando quello spazio vuoto, bianco, attraverso il quale essa si isola da ciò che è altro per paura del meticcio e della contaminazione. Per il filosofo francese la pratica della libertà è sempre un'esperienza del limite. Limite che, portato all'estremo, nella visione della filosofa

2. Foucault, M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2011.

"gran evento" che ha accelerato le speculazioni sulla città e la *gentrificación* y que deja como herencia un modelo de poder con consecuencias catastróficas: el hormigonado, la corrupción y una inversión económica que tendremos que pagar a lo largo de muchos años. La EXPO, presentada como un instrumento capaz de resolver la crisis económica, medioambiental y del trabajo, pero que, en cambio, no puede solucionar la profunda crisis de identidad. Opuestas a estos dos ejemplos son las experiencias artísticas de re-territorialización desde la base de los colectivos S.O.S. Workshop y Proprietà Pirata en Milano, de MAAM en Roma, del Teatro Marinoni Bene Comune en el Lido de Venecia, de la Cavallerizza de Torino y de las varias *Plazas Indignadas* del mundo.

El tema del **cuarto capítulo son los límites**. Límites naturales y artificiales, trazos, líneas, muros y barricadas. Me he centrado en el dibujo-signo, la colonización y las trayectorias de los migrantes. Desde siempre el ser humano necesita delimitar los espacios, por medio de la empalizada primitiva de los pastores de Oriente Medio o del *limes* del Imperio Romano, de las ciudades amuralladas o de los límites representados por desiertos y mares. Un punto de partida para desarrollar mi análisis es constituido por la reflexión de Michel Foucault sobre el *límite*² como línea de división ente identidad y alteridad, sobre la cultura que rehúsa algo porque lo considera extraño a sí misma y crea un espacio vacío, blanco, a través del que se separa de lo otro, por miedo al mestizaje y la contaminación. La práctica de la libertad es, según el filósofo francés, siempre

2. Foucault, M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2011.



Immigrati africani in arrivo a Lampedusa, 2013
Tzeli Hadjidimitriou, immigrati siriani in arrivo all'isola di Lesbo, Grecia, 2015

Emanuela Fornari³, sta innanzitutto nel confine che è la nostra pelle, dato che in qualche modo siamo recintati in noi stessi. Confini sempre più militarizzati si moltiplicano: dalle ben note frontiere tra San Diego negli U.S.A. e Tijuana in Messico, tra India e Kashmir, tra Taiwan e Cina, tra Spagna e Marocco a Melilla, la divisione di Cipro, il muro tra Israele e Palestina ecc. a quello nuovo costruito qualche mese fa tra Ungheria e Serbia (2015). Ho presentato l'esempio di alcuni gruppi che lavorano su questo tema: Women Wage Peace, Art school of Palestine e il lavoro *Aree sensibili* alla Biennale di Venezia di arte, del 2011 di S.O.S. Workshop (Franzoi/Cazzaniga).

Parlo di migrazioni ricordando che, nell'epoca dell'iper-mobilità, ci sono ancora persone, provenienti da Paesi meno sviluppati, che non hanno il diritto di muoversi; persone considerate di serie b perché senza passaporto e visto. Parlo di disegno e colonizzazione in cui vediamo come l'Africa si ritrova ad avere i confini più artificiali e illogici del pianeta e come altri confini sono stati disegnati dai conquistatori bianchi, dall'America Latina all'Australia, e come noi tutti ora siamo complici delle tragedie in atto. Facendo riferimento alle teorie dell'antropologo Andrea Staid⁴, che ci propone una visione alternativa della società senza Stato, parto dall'esempio delle società primitive dove predomina il concetto di dono e apporto il mio contributo con il lavoro *Refugees Welcome*.

3. Fornari, E., *Linee di confine*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

4. Staid, A., *I senza Stato. Potere, economia e debito nelle società primitive*, Bebert, Bologna, 2015.

una experiencia del límite. Y si se lleva esta reflexión a su extremo, siguiendo a la filósofa Emanuela Fornari³, el límite es nuestra misma piel, que nos cerca dentro de nosotros mismos. Los límites protegidos por ejércitos y vallas se están multiplicando: entre San Diego en los EE.UU. y Tijuana en México, entre la India y Kashmir, entre Taiwan y China, entre España y Marruecos en Melilla, en la isla de Chipre, entre Israel y Palestina y, el último construido, entre Hungría y Serbia. He analizado los ejemplos de unos grupos que trabajan sobre el tema: Women Wage Peace, Art school of Palestine o S.O.S. Workshop (Franzoi/Cazzaniga) con el proyecto *Aree sensibili*, presentado en la sección Arte de la Bienal de Venecia de 2011.

He hablado de migraciones, poniendo de manifiesto cómo, en la época de la hipermovilidad, hay todavía personas, procedentes de los países menos desarrollados, que no tienen derecho de moverse; individuos considerados de segunda clase porque no tienen ni pasaporte ni visado. He analizado la relación entre dibujo y colonización, enseñando el caso de Africa, que se encuentra con los límites más artificiales e ilógicos de la tierra, y de otros estados que han sido dibujados por los colonizadores blancos, desde América Latina hasta Australia. He subrayado también cómo todos somos cómplices de la tragedias que se están desarrollando. Tomando como referencia las teorías del antropólogo Andrea Staid⁴, que ofrece la visión alternativa de una sociedad sin Estado que tiene como punto de partida las sociedades primitivas basadas en el concepto de don, he ofrecido mi contribución personal a la discusión con los

3. Fornari, E., *Linee di confine*, Bollato Boringhieri, Torino, 2011.

4. Staid, A., *I senza Stato. Potere, economia e debito nelle società primitive*, Bebert, Bologna, 2015.



Semana Tragica, chiese incendiate, Barcellona, 1909

Ho parlato inoltre del disegno dei muri, dalla Muraglia cinese al muro nostrano di Gorizia. Le barricate, invece, sono linee di separazione con un significato del tutto diverso, perché erette dai cittadini. Ricordiamo la *Semana tragica Barcelonesa* e l'omaggio ad essa fatto dal collettivo Escuela Moderna/Ateneo Libertario a Barcellona nel 2009 alla galleria H2O.

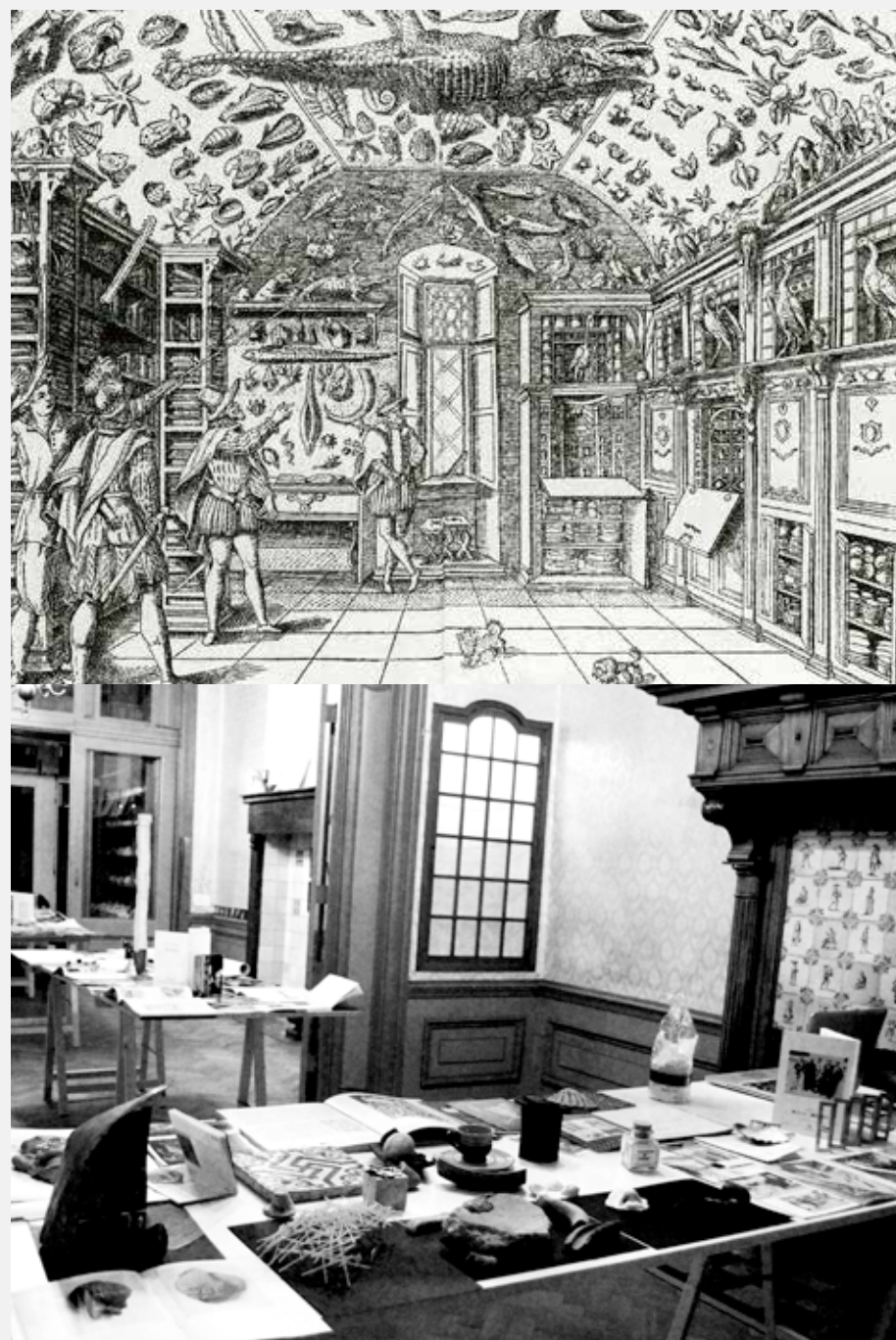
Ho parlato della rotta balcanica e della rotta mediterranea, varcate ogni giorno da migliaia di persone in fuga, perché il capitale ha bisogno di spopolare determinati territori per il profitto. Ho fatto riferimento alle teorie della *Shock economy* di Naomi Klein e portato alcuni esempi di resistenza ai processi di confinamento e di violazione dei diritti delle persone: il movimento NO TAV contro la linea di treni alta velocità che attraversa orizzontalmente l'Europa; quello NO MOSE di Venezia, contro la barriera meccanica che impedirebbe l'innalzamento del livello del mare con gravi conseguenze ambientali; il NO MUOS, che si oppone al sistema satellitare statunitense basato in Sicilia e che crea gravi danni alla salute e al territorio. Ho parlato, in definitiva, di un disegno di controllo e di come l'arte in qualche modo contribuisca ad innalzare il livello di consapevolezza con un contro-disegno per una lotta politica rivoluzionaria non violenta e creativa.

Il quinto capitolo è una riflessione su isole e utopia, intese come spazio geografico ma anche come isole di pensiero.

trabajos *Refugees Welcome*. En el capítulo he analizado también el dibujo de los muros, desde la Gran Muralla China hasta el muro de Gorizia en Italia. Las barricadas, en cambio, como resultado de la acción de los ciudadanos, representan líneas de separación con un valor diferente: me he centrado en aquellas de la *Semana Trágica Barcelonesa* y en el homenaje que les hizo el colectivo Escuela Moderna/Ateneo Libertario en la galería H2O de Barcelona en 2009.

He hablado de la ruta de los Balcanes y aquella a través del Mediterráneo que miles de personas escogen cada día para huir de su tierra, donde el capital vacía territorios buscando su interés. He mencionado las teorías de la *Shock economy* de Naomi Klein y he proporcionado ejemplos de resistencia en contra de los procesos de confinamiento y violación de los derechos de las personas: el movimiento NO TAV, que se opone a la línea de trenes de alta velocidad que quiere atravesar Europa horizontalmente; el movimiento NO MOSE de Venecia, que lucha contra la barrera mecánica que busca evitar la elevación del nivel del mar, causando graves consecuencias al medio ambiente; el movimiento NO MUOS, que se opone al sistema de satélites estadounidenses en Sicilia, que provoca daños a la salud y el territorio. El capítulo, en resumen, habla del dibujo como medio para controlar y de cómo el arte contribuye de alguna manera a subir el nivel de conciencia a través de un contra-dibujo para una lucha política revolucionaria no violenta y creativa.

El capítulo quinto es una reflexión sobre Islas y utopía. Las islas son espacios geográficos pero también espacios



German *Wunderkammer*, 1600
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, *Wunderkammer*, La notte dei musei, Delft, 2012

Sono sempre stata affascinata dalle isole come luogo concluso, un mondo a parte dentro i suoi confini naturali: le coste frastagliate, le scogliere, i porti di approdo. Per questo disegno da sempre isole, isole ipotetiche fatte di terra e di acqua, sospese nell'immaginario come Atlantide o come le più reali isole/città fortificate sparse in tutta Europa fino all'isola di plastica *Pacific Trash Vortex* in mezzo all'Oceano.

Questo itinerario conduce dall'isola all'utopia, dalla *Repubblica* di Platone all'*Utopia* di Thomas More, ma anche a una riflessione sul rapporto tra arte, politica e architettura perché, come artisti, ci muoviamo sempre in uno spazio utopico - anarchico e di libera immaginazione - e realizziamo tutto quello che altrimenti non si potrebbe realizzare: autocostruzione, collaborazione, cittadinanza attiva. Attraverso la progettazione di città ipotetiche, giardini, biblioteche, archivi, cupole, recinti, scale, *wunderkammer* o semplici segni sul muro, frammenti e pezzi di carta piegata, realizziamo la nostra Utopia che sposta gli obiettivi sempre più avanti in un processo di consapevolezza, democrazia, salvaguardia dei beni comuni e condivisione per sostituire il liberismo economico con un nuovo sistema sociale fondato sulla produzione cooperativa e sull'associazione e per abolire qualsiasi forma di Stato. Per creare un futuro diverso è necessario formare e mantenere una coscienza critica rispetto ai sistemi del potere e introdurre un "elemento utopico", inteso non come qualcosa di non realizzabile, ma come proposta per un'alternativa socio-politica e socio-economica. Tale proposta dovrà poi trasformarsi

para pensar. Son lugares cerrados y fascinantes, mundos que viven dentro de sus límites naturales: las costas abruptas, los arrecifes, los puertos. Por eso siempre he dibujado islas: islas hipotéticas hechas de tierra y agua, suspensas en el imaginario como Atlántida o las ciudades amuralladas de toda Europa hasta llegar a la isla de plástico *Pacific Trash Vortex* en el medio del Océano.

Esta parte de la tesis es una reflexión que conduce de la isla a la utopía, desde la *Repubblica* de Platone hasta la *Utopía* de Thomas More, pero también la relación, utopística, entre arte, política y arquitectura, ya que los artistas siempre nos movemos en un espacio utópico - anarquista y de libre imaginación - y llevamos a cabo todo aquello que, de otra forma, no se podría realizar: auto-construcción, colaboración, ciudadanía activa. Proyectando ciudades hipotéticas, jardines, bibliotecas, archivos, cúpulas, recintos, escaleras, *wunderkammer* o realizando signos sobre una pared, fragmentos, trozos de papel doblados, los artistas creamos nuestra utopía, que nos empuja a seguir luchando en defensa de la conciencia, la democracia, los bienes comunes. Nuestro objetivo es sustituir el liberalismo económico con un nuevo sistema social que se base en la producción cooperativa y las asociaciones y eliminar cualquier forma de Estado. Para poder crear un futuro diferente es necesario formar y conservar una conciencia crítica en relación con los sistemas de poder e introducir un "elemento utópico" como forma de alternativa sociopolítica y socioeconómica. Asimismo,



Mauro Folci, *L'ameno appena in tempo*, Roma, 2003

in una pratica sociale, una pratica progettuale critica, cioè un “di-segno”. I lavori di riferimento per questa sezione sono: le mie *Isole ipotetiche* e la *Città Utopica*, l’*Archivio* realizzato con Ateneo Libertario in occasione del seminario *Utopia y Ciencia* (Madrid, UNED, 2012), la *Biblioteca* di Escuela Moderna/Ateneo Libertario allestita presso il Teatro Marinoni Bene Comune al Lido di Venezia. Ho parlato quindi di utopie che l’arte sa realizzare, quelle idee, condizioni che si progettano, immaginano e desiderano e che poi si concretizzano attraverso il disegno e l’arte. Essenziale poi l’ultimo paragrafo di arte e didattica che riassume le esperienze laiche del Novecento fino alle ultime esperienze dell’a/r/tography.

La seconda parte include il sesto capitolo *Nuove prospettive* fa riferimento concretamente a **nuove forme di rappresentazione** e proposte per il futuro e all’esperienza del collettivo Escuela Moderna/Ateneo Libertario, un gruppo di ricerca al quale partecipo. Si tratta, in generale, di una sezione più discorsiva e concreta che, menzionando anche altri artisti (ad es. l’argentino Leo Ramos) o collettivi (ad es. Democracia di Madrid), racconta come il processo creativo individuale si muove verso una operatività sociale per mezzo del disegno, in quell’approccio dell’arte alle cose che chiamiamo scultura site-specific, arte-politica, arte-pubblica, arte-natura. Ho fatto riferimento anche alla Biennale di Architettura di Venezia curata da Aaron Betsky nel 2008 e, in particolare, al il Padiglione Italia ai Giardini, curato da Emiliano Gandolfi, perché mostra

es necesario convertir el proyecto en una práctica social y crítica. Los trabajos que he mencionado en este capítulo son mis *Islas hipotéticas* y la *Ciudad Utópica*, el *Archivo* de Ateneo Libertario para el congreso *Utopía y Ciencia* (UNED, Madrid 2012) y la *Biblioteca* Escuela Moderna/Ateneo Libertario presentada en el Teatro Marinoni Bene Comune en el Lido de Venecia. Me he centrado en utopías que el arte es capaz de realizar, de ideas y condiciones que, imaginadas y deseadas, toman forma a través del dibujo. En el último párrafo, finalmente, he analizado la relación entre arte y didáctica, estudiando las experiencias laicas del siglo XX y aquellas, más recientes, de a/r/tography.

La segunda parte de la tesis incluye el capítulo sexto *Nuevas perspectivas*, donde me he centrado en las **nuevas formas de representación** y las propuestas para el futuro y en el trabajo del grupo Escuela Moderna/Ateneo Libertario, del que soy miembro desde hace años. Se trata de una sección más discursiva y concreta, que, analizando los proyectos de colectivos como Democracia de Madrid o del artista argentino Leo Ramos, cuenta cómo el proceso creativo individual se mueve en dirección de una operatividad social por medio del dibujo, dentro de una relación entre arte y cosas que llamamos escultura site-specific, arte-política, arte pública, arte-naturaleza. Asimismo, he hecho referencia, en el capítulo, a la Bienal de Arquitectura de Venecia organizada por Aaron Betsky en 2008 y, en especial, al Pabellón Italia ai Giardini, curado por Emiliano Gandolfi, porque muestra un panorama global interesante de artistas y arquitectos



Antonio Manuel, *Ocupações/Descobrimientos*, 1998

un interessante panorama globale formato da architetti e artisti, che lavorano per creare spazi di relazione, e lo chiama “architettura sperimentale”.

L’arte, immaginando e ridisegnando il territorio, restituisce la percezione dei rapporti sociali attuali e possibili, delle relazioni di forza, delle possibilità partecipative. Il disegno, e l’arte più in generale con la geografia e la sociologia, sono le discipline che aiutano il cittadino a riflettere sul senso e sul possesso dello spazio pubblico. Pertanto è necessaria una riappropriazione dello spazio nell’ottica di una più ampia concezione di scultura: la Scultura Costruita che fa riferimento a Heerich, Kirkeby e Carrino, la Scultura Relazionale di Oiticica, Matta Clark, Antonio Manuel; le opere “concrete” di Lygia Clark e la Scultura Sociale di Beuys. In quest’ottica ho riportato due esempi di interventi sul territorio: uno è un progetto didattico realizzato all’interno del liceo artistico nel 2008 e l’altro è una proposta del collettivo S.O.S. Workshop di cui sono parte, *La Città dei luoghi comuni*, per il concorso *EveryVille* all’XI Biennale di Venezia di Architettura.

Ho presentato altri esempi di rielaborazione creativa e attiva in Italia: la Cittadellarte di Pistoletto, gli ecomusei, i comitati di quartiere, i gruppi che difendono i terreni agricoli contro l’EXPO e chi organizza eventi gratuiti in forma di volontariato (lezioni gratuite, concerti, proiezioni di film, tavole rotonde, camminate, il campeggio, ecc.). Tra arte,

que trabajan en esta dirección y que conforman la llamada “arquitectura experimental”, que yo llamaría más bien “arquitectura relacional”.

El arte, a través de su capacidad de imaginar y volver a dibujar el territorio, refleja la percepción de las relaciones sociales actuales y posibles, de las relaciones de fuerza, de las posibilidades de participación. El dibujo, y el arte en general, junto con la geografía y la sociología, ayudan al ciudadano a reflexionar acerca del sentido y la posesión del espacio público y privado. Por eso es necesaria una reconquista del espacio en el marco de una idea más amplia de la escultura, la escultura construida de Heerich, Kirkeby y Carrino, la escultura relacional de Oiticica, Matta Clark, Antonio Manuel, las obras “concretas” de Lygia Clark y la escultura social de Beuys. Dentro de este marco he presentado dos ejemplos concretos de acciones sobre el territorio: el proyecto didáctico que desarrollé en 2008 como profesora de un Instituto de Arte y *La città dei luoghi comuni* del grupo S.O.S. Workshop, del que soy miembro, presentado para el concurso *EveryVille* de la XI Bienal de Arquitectura de Venecia.

He hablado también de otros casos de re-elaboración creativa y activa en Italia: la Cittadellarte de Pistoletto, los ecomuseos, los comités de barrio, los grupos que defienden los terrenos agrícolas en contra de la EXPO y aquellos que organizan eventos gratuitos (clases, conciertos, proyecciones de películas, mesas redondas, campamentos, etc.) como forma de voluntariado. Existe,



attivismo e geografia ho parlato di una rete di artisti, attivisti, antropologi, geografi, architetti che svolge una ricerca differenziata, che indaga costruzione del linguaggio (artistico) e costruzione di socialità radicata sul territorio e ancorata alla ricerca e alla didattica.

Il settimo capitolo *Progetti e Immagini* contiene cinque miei interventi grafici urbani che illustrano in modo pratico la teoria esposta e apportano un contributo materiale al dibattito sul Disegno/Dibujo. Ho raccontato poi in modo più esteso il progetto artistico principale della ricerca, *No borders for people*, composto da disegni, incisioni, fotografie, mappe, video, installazioni e che nella fase più recente, è diventato una scultura di-segno, una scritta tipografica che ha invaso i territori e la rete.

Nella **terza parte**, dopo le **Conclusioni**, ho inserito la **Bibliografia** che contiene la sitografia e alcuni links di interesse di artisti e collettivi, e, per chiudere, ci sono le **Interviste** ad Emiliano Gandolfi, Anne e Patrick Poirier e Luca Vitone. Le conclusioni trattano il riepilogo della tesi come esiti e punti irrisolti. Intendo dire che la ricerca non può considerarsi terminata, ma è stata “aperta una via”. Il concetto di disegno (da fenomeno solo legato alla rappresentazione e alla progettazione) è stato considerato nella sua più ampia accezione di disegno sociologico; esso diventa uno strumento pratico, un’insieme di teoria e azione, spendibile in ambito didattico. Pertanto chiedo umilmente al lettore di leggere ancora una volta, la ricerca, con gli occhi di chi all’arte e al disegno dedica la propria vita...

en efecto, una red de artistas, activistas, antropólogos, geógrafos, arquitectos que llevan a cabo una investigación diferenciada, que estudia la construcción del lenguaje (artístico) y aquella de una socialidad arraigada en el territorio y anclada a la investigación y la didáctica.

En el **séptimo capítulo, *Proyectos e Imágenes***, hay cinco de mis intervenciones gráficas urbanas. Estos trabajos explican de manera práctica la teoría de la que he ido hablando y representan mi contribución material al debate sobre el Dibujo. He hablado también de mi proyecto artístico principal, *No borders for people*, que incluye dibujos, incisiones, fotografías, mapas, vídeos, instalaciones y que, recientemente, ha tomado la forma de una escultura dibujo, una escritura que ha invadido los territorios.

En la **tercera parte**, después de las **Conclusiones**, viene la **Bibliografía** que incluye la lista de las páginas web y los enlaces de interés, y por último están las **Entrevistas** con Emiliano Gandolfi, Anne e Patrick Poirier y Luca Vitone. En las conclusiones he hablado de los resultados logrados y de los problemas que siguen abiertos, ya que considero que mi investigación ha ido trazando un camino que merece la pena seguir profundizando. El dibujo, que siempre ha sido un medio para representar y proyectar, en este trabajo ha sido considerado en su significado más amplio de dibujo sociológico y se ha convertido en un instrumento práctico, conjunto de teoría y acción, que se puede emplear en ámbito didáctico. Por eso pido a mis lectores que lean esta tesis con los ojos de quien ha dedicado toda su vida al arte y el dibujo.



Elisa Franzoi, *Punto di vista*, ferro, 900x400x80 cm, Occhieppo inf., Italia, 2009

Introduzione

Introducción

Questa tesi è una ricerca sul disegno dei territori e le relazioni umane tra lo spazio urbano e il paesaggio e sviluppa la competenza acquisita nel corso della mia formazione accademica (Diploma quadriennale in *Scultura* e Laurea biennale di secondo livello in *Arti Visive*, entrambe all'Accademia di Brera, il Master *Art management* alla Birkbeck University of London e *Arte, Architettura e Territorio* Perfezionamento interfacoltà tra Brera, la facoltà di Architettura RomaTre, l'Università degli Studi della Tuscia e la facoltà di Architettura Valle Giulia).

Su questo tema lavoro da molti anni con altri progettisti, architetti, intellettuali, teorici dell'arte, geografi e artisti

Esta investigación se centra en el dibujo de los territorios y las relaciones humanas entre espacio urbano y paisaje y se fundamenta en una competencia que he desarrollado a lo largo de mi formación académica (Licenciaturas en *Escultura* y en *Artes Visuales* en la Accademia di Brera, Másteres en *Art Management* en la Birkbeck University de Londres y en *Arte, Arquitectura y Territorio* en la Accademia di Brera, la Facultad de Arquitectura de RomaTre, la Universidad de la Tuscia y la Facultad de Arquitectura Valle Giulia).

Llevo trabajando desde muchos años sobre el tema con proyectistas, arquitectos, teóricos del arte, geógrafos

ESCALERAS - elisa franzoi



Esa intervención va a establecer un <lugar> muy especial en el ámbito urbano, una intervención sencilla y barata en su realización material, pero, una intervención que deja el paso a todos aquellos ciudadanos residentes u turistas, que desean hablar, mostrar, cantar, tocar, de manera espontánea, encontrando su auditorio en la calle. Un toma la calle! para decir, reivindicar derechos, tratar temas actuales, en una ósmosis con su entorno. una intervención de arte, para hablar de arte, para construir un lugar de relaciones auténticas en el barrio donde se pone. Claro que vecinos en primer lugar, asociaciones, agrupamientos, pueden utilizar esa escultura anti-monumental para expresar su razón, que sea crítica o de propuesta, conversar y confrontar su propia ideas, un escena que no quiere ser <teatro> como ficciones u ilusión, sino una escena de vida verdadera en la ciudad.

Eme3_2012

BOTTOM-UP

come Anne e Patrick Poirier, Skart Beograd, Nicoletta Braga, Joan Simo, Massimo Mazzone, Sara González, Francesco Poli, Beppe Dematteis, Beltran Rocha Martínez, Paolo Martore, Marco Trulli, Santiago Cirugeda, Fausto Grossi, Nuria Guell e, perciò, l'ho scelto come argomento di questa tesi dottorale.

Ho partecipato alle esposizioni della Biennale di Venezia di Architettura del 2006 e del 2008, rispettivamente nel Padiglione Francia e Venezuela, ad altre importanti mostre in Italia, Spagna, Germania, Inghilterra e Corea, ho pubblicato diversi testi su Arte e Territorio con Stampa Alternativa. Pertanto la mia tesi sul disegno, l'arte e il territorio vuole approfondire una ricerca cominciata da tempo i cui risultati sono presenti in diversi progetti:

- Tesi finale a Brera su *Joseph Beuys e il dialogo al centro dell'operazione artistica*.
- Tesi in Arti Visive, sempre a Brera, sull'arte nel territorio di Biella e del Piemonte (realtà locale).
- Lavoro finale del Master a Londra, *Arts in Community Settings*, che includeva progetti per lo spazio pubblico, studi territoriali e sociologici, lavoro teorico/grafico di intervento negli *states*, (complessi abitativi popolari nell'area sud di Londra), il disegno di una PIAZZA, un luogo di incontro, un meeting point, completato con un lavoro di *Arts Policy and Planning* sullo sviluppo delle operazioni finanziarie con risorse pubbliche e private, analisi dell'organizzazione di una galleria d'arte, risorse umane ed economiche, accesso e programma espositivo, analisi SWOT e scritto finale completo di schemi, grafici e documentazione.

y artistas como Anne y Patrick Poirier, Skart Beograd, Nicoletta Braga, Joan Simo, Massimo Mazzone, Sara González, Francesco Poli, Beppe Dematteis, Beltran Rocha Martínez, Paolo Martore, Marco Trulli, Santiago Cirugeda, Fausto Grossi y, por eso, lo he escogido para escribir mi tesis.

Estuve presente en las exposiciones de la Bienal de Arquitectura de Venecia 2006 y 2008, en los pabellones de Francia y Venezuela, y en otros lugares en Italia, España y Europa, y he publicado varios textos sobre la relación entre arte y territorio. Por lo tanto, mi investigación sobre dibujo, arte y territorio, que aquí presento, pretende profundizar en una búsqueda comenzada ya desde hace unos años y cuyos resultados se han hecho manifiesto en diferentes trabajos que detallo:

- Trabajo de fin de licenciatura en Brera sobre *Joseph Beuys y el diálogo en el centro de la operación artística*.
- Trabajo de fin de licenciatura en Artes Visuales en Brera sobre el arte en el territorio de Biella y del Piemonte (realidad local).
- TFM en Londres, *Arts in Community Settings*, que presenta la forma de un trabajo escrito-gráfico de intervención en los *states*, viviendas públicas ubicadas en el sur de Londres. En este proyecto incluí el diseño de una PLAZA – un lugar de encuentro, un meeting point – y lo completé con un trabajo *Arts Policy and Planning* acerca del desarrollo de operaciones financieras con recursos públicos y privados y del análisis de la organización de una galería de arte (recursos humanos y económicos, acceso y programa expositivo y análisis SWOT).



- Saggio *Territorializzazioni* a seguito del Perfezionamento a Roma *Arte, Architettura e Territorio*, patrocinato dalla Direzione Generale delle Arti contemporanee e Architettura contemporanea e dalla Biennale di Venezia, direttore Francesco Cellini, con lezioni e workshop tenuti da Helio Piñon, Paxi Mangado, Juan José Lahuerta, Vito Bucciarelli, Fabio Mauri, Gianfranco Barucchetto, Toni Negri, Vito Acconci, Massimiliano Fuksas, Mauro Folci, Franco Farinelli, Emanuele Severino, Jean Baudrillard, Francesco Proto, Maya Segarra Lagunas, ecc.

Nel corso della mia formazione e in questa tesi ho studiato l'arte nel suo sviluppo diacronico e in relazione alle sue conseguenze spaziali (dalla prospettiva rinascimentale italiana alla tecnologia digitale), attraverso l'analisi del "disegno/segno" come mezzo di una costruzione di identità cartografica nella ricerca moderna e contemporanea, sempre seguendo un concetto di spazio pensato in modo e forma progettuale, come spazio di relazione, comunicazione e scambio politico e sociale.

La globalizzazione ha consacrato la crisi del modello cartografico precedente, con le sue forme rettilinee e ortogonali, e, in questa nuova forma di territorio nella quale viviamo, il mondo si è materializzato in forma unidimensionale, lo spazio e il tempo non forniscono più la comprensione del mondo. In questa tesi analizzo come, mediante la ricerca artistica, il disegno, la geografia e la sociologia, hanno origine nuovi modelli di immaginazione e di rappresentazione. Tuttavia, esiste un filo conduttore

- TFM titulado *Territorializzazioni* en Roma en el Master en *Arte, Arquitectura y Territorio*, patrocinado por la Dirección General de las Artes y Arquitectura contemporáneas y por la Bienal de Venecia, director Francesco Cellini, con clases y workshops de Helio Piñon, Paxi Mangado, Juan José Lahuerta, Vito Bucciarelli, Fabio Mauri, Gianfranco Barucchetto, Toni Negri, Vito Acconci, Massimiliano Fuksas, Mauro Folci, Franco Farinelli, Emanuele Severino, Jean Baudrillard, Francesco Proto, Maya Segarra Lagunas, etc.

A lo largo de mi formación académica y en mi tesis doctoral, estudié el arte en su desarrollo diacrónico y en relación a sus consecuencias espaciales (desde la perspectiva renacentista italiana hasta la tecnología digital), a través del análisis del dibujo/signo como medio de construcción de la identidad cartográfica en la búsqueda artística moderna y contemporánea. Siempre siguiendo un concepto de espacio pensado de manera proyectual, como espacio de relación, comunicación e intercambio, también político y social.

La globalización ha determinado la crisis del modelo cartográfico previo, con sus formas rectilíneas y ortogonales, y, en esta nueva forma de territorio donde vivimos, el mundo se ha materializado de forma unidimensional y el espacio y el tiempo ya no contribuyen a la comprensión del mundo. En esta tesis analizaré cómo, en el trabajo artístico, el dibujo, la geografía y la sociología identifican y explican nuevos modelos de imaginación y representación. Sin embargo, resultará evidente que existe



Martín Ruiz de Azúa, *Sedia umana*, Accademia di Brera, Milano, 2007

che pone in relazione le mie riflessioni con quelle di altri autori europei della mia generazione, che rivela il carattere “politico” di un’arte pubblica e sociale e l’esistenza di un fenomeno che si può chiamare “disegno sociologico”.

Contributo del disegno nel campo scientifico/artistico.

Questa ricerca propone un approccio interdisciplinare sulla situazione territoriale europea contemporanea, nel contesto di una struttura globale ma con modelli di rappresentazione locali, di disegno nell’arte e nell’architettura, secondo la teoria elaborata dallo storico dell’arte e dell’architettura Emiliano Gandolfi. La sua “architettura relazionale” è stata esposta nel Padiglione Italia (Biennale di Venezia di Architettura, 2008) e rappresenta uno sguardo molto simile al mio. L’autore ha lavorato per molti anni al NAI di Rotterdam – Nederland Art-Architecture Institut – che mette in rete tutte le esperienze artistiche olandesi.

Questa ricerca non è solo uno sguardo sulle arti (grafica, architettura, poesia ecc.) ma anche un modo di mettere in relazione il territorio con le sue risorse umane, materiali e spirituali. In questo senso si richiama a un concetto che corrisponde a quello che in Italia si definisce “piano strategico” o “piano territoriale”, termine coniato dal celebre geografo Giuseppe Dematteis e anche a concetti analoghi pensati da Santos, Bauman, Augè, Negri, Arendt, Balibar e altri pensatori. Partendo dalla definizione aristotelica di *politeia* come “costruzione di cittadinanza”, come sistema di rapporti che esistono

un hilo argumental que pone en relación mis reflexiones con aquellas de otros artistas de mi generación y que revela el carácter “político” de un arte público y social y la existencia de un fenómeno que se puede llamar “dibujo sociológico”.

Aportaciones en el campo científico/artístico del dibujo.

Mi investigación examinará la situación territorial europea contemporánea en el marco global, utilizando modelos de representación local y global y el dibujo en el arte y la arquitectura, según la teoría elaborada por el historiador del arte y la arquitectura Emiliano Gandolfi. Su “arquitectura relacional”, presentada en el Pabellón Italia de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2008, representa, en efecto, una mirada cercana a la mía. A lo largo de muchos años Gandolfi ha trabajado en el NAI (Nederland Art-Architecture Institut) de Rotterdam, una oficina que pone en red todas las experiencias artísticas desarrolladas en Holanda.

Esta mirada no constituye solo una localización sobre las artes (poética, gráfica, arquitectónica, etc.), sino también una manera de poner en relación el territorio con sus recursos humanos, materiales y espirituales. Es un concepto que corresponde a aquello que, en Italia, es el “plan estratégico” o “plan territorial”, instituido por el célebre geógrafo Giuseppe Dematteis, o a ideas cercanas formuladas por Bauman, Augè, Negri, Hardt, Balibar y otros pensadores. Partiendo de la definición aristotélica de *politeia* como “construcción de ciudadanía”, como sistema de relaciones que existen entre los ciudadanos que habitan en la



Ctrl+Z, Acciones urbanas, *A gota d'água*, Piracicaba, Brasile, 2015 - *Banco Costalero*, Siviglia, 2008

tra i cittadini che abitano una comunità e come quello spazio in cui esiste una reciprocità conflittuale tra la distribuzione del potere e l'amministrazione dello stesso, Balibar, nel suo libro *Cittadinanza*⁵, ci mostra come l'estensione progressiva della forma politica nello Stato moderno ha atrofizzato la reciprocità trasformativa in una forma di democrazia che non produce cittadinanza e in cui i veri indicatori di *deficit* di cittadinanza sono l'impossibilità di accesso ai servizi, all'istruzione e alla sanità, accessibili solo in base alla disponibilità del cittadino ad indebitarsi. Questo per dire che la conquista di nuovi spazi di cittadinanza, di fronte alla crisi delle democrazie, è un tema che deve interrogare profondamente gli attivisti e gli artisti, provando a innescare processi di mobilitazione in piccola, media e grande scala, intesi non come momenti di resistenza ma come processi positivi di trasformazione. In poche sue parole *democratizzare la democrazia*.

Ogni territorio, nell'epoca della globalizzazione, mostra conflitti sociali, sviluppo e sottosviluppo, *praxeis* di amministrazione e comunità locali resistenti. Si tratta di rivendicare il disegno come una forma d'identità culturale e territoriale, di stabilire connessioni tra i cittadini, tra i diversi movimenti italiani ed europei e tra architetti e artisti che trattano nel loro lavoro il problema dell'identità territoriale: Santiago Cirugeda, EXYZT, Ctrl+Z, Stalker, Com.Plot.S.Y.S.tem, Martín Ruíz de Azúa e molti altri. Tutto ciò si plasma nel disegno di una mappa, con punti e percorsi di interesse. In questo senso parlo apertamente di disegno territoriale, non

5. Balibar, E., *Cittadinanza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

comunidad y, llegando, a un espacio dentro del cual se produce una reciprocidad conflictiva entre distribución del poder y su gestión, Balibar, en el libro titulado *Ciudadanía*⁵, analiza cómo la extensión progresiva de la forma política en el Estado moderno ha ido atrofiando la reciprocidad transformativa y la ha transformado en una democracia que no produce ciudadanía y donde los verdaderos signos del *déficit* de ciudadanía son la imposibilidad de acceder a los servicios, la instrucción y la sanidad, que se pueden disfrutar solo en la medida en que el ciudadano esté dispuesto a endeudarse. Eso para decir que la conquista de nuevos espacios de ciudadanía, enfrentada a la crisis de las democracias, representa un tema que pone preguntas a los activistas y los artistas y que provoca el intento de crear procesos de movilización, pequeños, medianos y grandes, que no constituyen momentos de resistencia sino mecanismos de transformación. Se trata, de *democratizar la democracia*.

En la época de la globalización, cada territorio muestra conflictos sociales, desarrollo y sub-desarrollo, *praxeis* de administración y comunidades locales que resisten. Es cuestión de reivindicar el dibujo como una forma de identidad cultural y territorial, de crear conexiones entre los ciudadanos, entre los diferentes movimientos italianos y europeos, entre arquitectos y artistas que en su trabajo se ocupan del problema de la identidad territorial: Santiago Cirugeda, EXYZT, Stalker, Ctrl+Z, Com.Plot S.Y.S.tem, Martín Ruíz de Azúa y muchos otros. Todo esto se puede representar en el dibujo de un mapa, con puntos y recorridos

5. Balibar, E., *Cittadinanza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.



semplicemente di “urbanistica” del XIX secolo, da Ildefons Cerdà in avanti, perché prima di geografi, urbanisti, architetti e filosofi, ci furono diverse generazioni di artisti che introdussero il concetto di relazione tra l’uomo e l’ambiente, come ad esempio gli esponenti della psicogeografia situazionista, il gruppo MADi in America Latina o MIBI e CO.BR.A in Europa. Mi riferisco inoltre al lavoro di artisti contemporanei che conosco personalmente e che sono per me un punto di riferimento: Anne e Patrick Poirier, che ho intervistato nel 2006 e dei quali ho riordinato l’archivio; Antonio Manuel, con il quale ho fatto lunghe chiacchierate tra arte e politica; Vito Acconci, che ho incontrato nel suo studio a New York nel 2007; Luca Vitone, perché con lui ho collaborato, all’interno della scuola, a laboratori didattici organizzati dalla Galleria Civica di Trento nel 2004; Michelangelo Pistoletto e la sua Cittadellarte di Biella, all’interno della quale ho partecipato a numerosi progetti dal 1998 in avanti, in primis *Geographies of Change*; Hidetoshi Nagasawa, mio illustre vicino di casa, con il quale lavoro nella fabbrica Broveto ai modelli in acciaio; Grazia Varisco mia insegnante a Brera che insieme a Gianni Colombo e al gruppo T sono gli artefici di quegli esperimenti percettivi che introducono quella variabile del “divenire” in una nuova dimensione spazio-temporale.

Disegno sociologico. In questo scritto parlo di ARTIVISMO «Flashmobs, performances, improvisaciones, irrupciones, interrupciones... La cuestión no es la de preguntarse si este nuevo campo de experimentación formal es o no es arte, sino si es o no es revolución o menos contribución efectiva a una superación real del sistema capitalista»⁶ come dice Delgado.

de interés. Por eso en el texto hablo de dibujo territorial y no simplemente de “urbanística” decimonónica a partir de Ildefons Cerdà: en efecto, antes de los geógrafos, los urbanistas, los arquitectos y filósofos, fueron diferentes generaciones de artistas las que introdujeron el concepto de relación entre el hombre y su entorno (psicogeografía situacionista, el agrupamiento MADi en Latinoamérica o MIBI y CO.BR.A en Europa). Además, me refiero al trabajo de artistas contemporáneos que conozco en persona y que representan una referencia: Anne y Patrick Poirier, que he entrevistado y cuyo archivo he ordenado (2006); Vito Acconci, que he conocido en su estudio de Nueva York (2007); Luca Vitone, con el cual he colaborado para la preparación de talleres didácticos en la escuela, organizados por la Galleria Civica de Trento (2004); Michelangelo Pistoletto y su Cittadellarte de Biella, con la que he colaborado en muchos proyectos (desde el 1998), in primis *Geographies of Change*; Hidetoshi Nagasawa, mi famoso vecino con el que trabajo en la preparación de láminas de acero en la fábrica Broveto; Grazia Varisco, mi profesora en Brera, que, junto con Gianni Colombo y el grupo T, es una de los autores de experimentos de percepción que introducen la variable del “devenir” en una dimensión espacio-temporal.

El dibujo sociológico. Con la expresión “dibujo sociológico” hablo de ARTIVISMO «Flashmobs, performances, improvisaciones, irrupciones, interrupciones... La cuestión no es la de preguntarse si este nuevo campo de experimentación formal es o no es arte, sino si es o no es revolución o menos contribución efectiva a una superación real del sistema capitalista»⁶ como dice Delgado.

6. Delgado Ruiz, M., “El artivismo y la mística ciudadanista del espacio público”, 19 julio 2013, preso da: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2013/07/el-artivismo-y-la-mistica-ciudadanista.html>, consultato il 10/2014.

6. Delgado Ruiz, M., “El artivismo y la mística ciudadanista del espacio público”, 19 de julio de 2013, recuperado en: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2013/07/el-artivismo-y-la-mistica-ciudadanista.html>, fecha de consulta 10/2014.



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Parigi, 1975

Tratto di a/r/tography⁷ (Arte Research Teaching, arte e disegno delle mappe, arte e geografia, Maps and Society + the Arts and Cartography) e di Arte Contestuale, un concetto del 1976 espresso da Jan Swidzinski in relazione alla sua opera, «una realidad artistica ya muy desarrollada en los hechos pero poco mediatizada»⁸ nelle parole di Ardenne, ossia di quell'arte relazionata al suo contesto e con l'ambiente circostante. A partire dal XX secolo esistono, dunque, una filosofia, una visione critica, un'arte che si appropriano dello spazio urbano e del paesaggio, un'arte partecipativa di carattere attivista nel campo dell'economia, ecologia e mezzi di comunicazione. Possiamo far risalire le sue origini alle Avanguardie dell'inizio XX secolo ma essa si sviluppa soprattutto dagli anni '50 e '60 con i situazionisti (Internazionale Situazionista), come con artisti quali Gordon Matta Clark che stabiliscono una relazione diretta, più o meno polemica, senza intermediario tra l'opera e la realtà, tra l'artista e i cittadini.

L'Internazionale Situazionista forma parte di quei movimenti il cui obiettivo è di cambiare la mentalità e le condizioni di vita e di lavoro e creare spazi per le relazioni umane. «El arte de hoy continua ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces (...)»⁹, dice Bourriaud. Quello che voglio dire è che la coniugazione di arte e attivismo, il sentimento di cittadinanza attiva, l'amore per i territori che si abitano, genera quello che definiamo disegno sociologico. La prassi artistica/politica di cui mi occupo ha una sua componente utopica, ma costruisce

7. Irwin, R. L., <http://m1.cust.educ.ubc.ca/Artography/>, consultato il 06/2015.
8. Ardenne, P., *Un arte contextual*, ed. Cendeac, Murcia, 2006, pag. 9.
9. Bourriaud, N., *Estética relacional*, ed. Adriana Hidalgo, Córdoba 2008, pag. 11.

Hablo también de a/r/tography⁷ (Arte Research Teaching, arte y diseño de los mapas, arte y geografía, Maps and Society + the Arts and Cartography) y de Arte contextual, un concepto elaborado en 1976 por Jan Swidzinski en relación a su obra, «una realidad artística ya muy desarrollada en los hechos pero poco mediatizada»⁸, es decir, un arte vinculado con el contexto y con su entorno. Desde el siglo XX existen una filosofía, una visión crítica y un arte que reivindican el espacio urbano y el paisaje. Un arte participativo y activista en el campo de la economía, la ecología y los medios de comunicación. Sus orígenes remontan a las vanguardias de principio del siglo XX, pero su desarrollo está relacionado con los situacionistas de los años 50 y 60 (Internacional Situacionista) y con artistas como Gordon Matta Clark, que establecen una relación directa, más o menos polémica y sin intermediarios, entre su obra y la realidad, entre el artista y los ciudadanos.

Las vanguardias como la Internacional Situacionista forman parte de unos movimientos que tienen como objetivo el cambio de mentalidad y condiciones de vida y de trabajo para crear espacios para las relaciones entre los seres humanos y también «el arte de hoy continua ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección mostrada por los filósofos del Siglo de las Luces (...)»⁹, dice Bourriaud. La unión entre arte y activismo, el sentimiento de ciudadanía activa, el amor a los territorios generan el «dibujo sociológico». La práctica artística y política que es el objeto de nuestro estudio posee un

7. Irwin, R. L., <http://m1.cust.educ.ubc.ca/Artography/>, fecha de consulta 06/2015.
8. Ardenne, P., *Un arte contextual*, ed. Cendeac, Murcia, 2006, pág. 9.
9. Bourriaud, N., *Estética relacional*, ed. Adriana Hidalgo, Córdoba 2008, pág. 11.



Comboi a la fresca, incontro di Arquitecturas colectivas, Valencia, 2011

modelli di esistenza e azioni nello spazio reale, cercando di ri-creare quello “spazio relazionale” che si sta riducendo progressivamente in favore di “momenti ricreativi a pagamento”. Favorisce «un intercambio humano diferente al de las zonas de comunicación impuestas. El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano»¹⁰ afferma Bourriaud sempre a proposito dell’arte contestuale. L’arte, nel suo contesto sociale, tenta di porre in relazione realtà distanti tra loro, creare connessioni con la storia, la politica, la cultura e l’intenzione quindi, è quella di avviare interazioni e collaborazioni, far nascere meccanismi partecipativi che innescano il senso di cittadinanza. Gli incontri di architettura collettiva che dal 2007 si celebrano a Valencia sotto il nome di *Comboi a la fresca*, riuniscono appunto questi gruppi e collettivi interessati alla costruzione e gestione partecipativa del contesto urbano. Sono tutti parte della rete internazionale di Arquitecturas colectivas: gli Ex-amics de L’IVAM, United Artists from the Museum, S.O.S. Workshop, Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Teatro Marinoni Bene Comune, la rivista HipoTesis, Democracia, Todo por la Praxis, Recetas Urbanas, Straddle3, Derivelab, ecc.

I movimenti di arte e attivismo, a differenza dell’arte al servizio della propaganda propria sia dei sistemi totalitari sia di quelli liberisti, hanno generato flussi immaginativi e sono stati una vera e propria chiamata alla società civile, alla democrazia diretta e all’autogestione. I movimenti 15M, #spanishrevolution, Occupy, e i vari sit-in, assemblee,

10. Bourriaud, N., *op. cit.*, pag. 16.

elemento utópico pero construye también modelos de existencia y acciones en el espacio real y busca recrear aquel “espacio de relaciones” que ha ido reduciéndose poco a poco a favor de “momentos recreativos de pago”. Esta práctica favorece «un intercambio humano diferente al de las zonas de comunicación impuestas. El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano»¹⁰, dice de nuevo Bourriaud siempre a propósito del arte contextual. En su contexto social el arte intenta establecer relaciones entre realidades diferentes, crear vínculos con la historia, la política y la cultura para poner en marcha interacciones y colaboraciones y generar mecanismos participativos que activen el sentido de ciudadanía. Los encuentros de arquitectura colectiva que, desde 2007, se celebran en Valencia con el nombre de *Comboi a la fresca*, reúnen estos agrupamientos y colectivos (Ex-amics de L’IVAM, United Artists from the Museum, S.O.S. Workshop, Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Teatro Marinoni Bene Comune, la revista Hipótesis, Democracia, Todo por la Praxis, Recetas Urbanas, Straddle3, Derivelab, etc.), que miran a la construcción y gestión participativa del contexto urbano.

Los movimientos de arte y activismo, a diferencia del arte que sirve de propaganda en los sistemas totalitarios así como en aquellos liberales, han sido capaces de crear flujos de imaginación y han representado un modelo para la sociedad civil, la democracia directa y la autogestión. Los movimientos del 15M, #spanishrevolution, Occupy,

10. Bourriaud, N., *op. cit.*, pág. 16.



15M, Puerta del Sol, Madrid, 2011

accampate, performance, talking sono un esempio. Ed è proprio in Spagna che cresce la indignación e le reti di solidarietà al grido di *¡Toma la plaza!* La configurazione visiva di questi movimenti può essere relazionata a quel tipo di arte contemporanea di ispirazione sociale che Nicolas Bourriaud chiama “Relational Aesthetics” o all’ “Arte Contextual” teorizzata da Ardenne. Quello che è chiaro è che, sia per forma che per contenuto, i movimenti come il 15M e certa arte contemporanea sono parte di uno stesso impulso comune, di uno stesso disegno rivoluzionario dove arte e politica si incontrano. Poi si può credere o meno che quest’arte pubblica militante di protesta possa dare il suo contributo alle lotte sociali oppure pensare che finisca per mischiarsi con quello stesso universo quotidiano che aspira a cambiare, ma il processo è in corso, sta accadendo in questo preciso momento, dunque possiamo solo analizzare in diretta ciò che avviene per valutarlo nel futuro con il parametro storico. Questo è uno dei caratteri “sperimentali e di ricerca” della mia tesi.

Nella ricerca propongo quindi un punto di vista sul **carattere politico dell’arte**, connesso alle relazioni umane tra spazio urbano e paesaggio. Una pensiero che unisce i miei lavori a quelli di molti altri singoli artisti o gruppi che in Italia e nel resto d’Europa, dagli anni ’90, hanno sviluppato il proprio lavoro unito al processo di ridefinizione d’identità. Il disegno e l’arte sono un mezzo per la costruzione identitaria e come l’agire o il non-agire volontariamente sono sempre

y los diferentes sit-in, asambleas, acampadas y talking representan un ejemplo de eso. Y es en España en particular que crece la indignación y las redes de solidaridad al grido de *¡Toma la plaza!* La configuración visiva de estos movimientos puede relacionarse con aquel tipo de arte contemporáneo de inspiración social que Nicolas Bourriaud define como “Estética Relacional” o con el “Arte Contextual” teorizada por Ardenne. Lo más importante es que, por forma como por contenido, el 15M, así como cierto arte contemporáneo, forman parte de un mismo impulso común, de un mismo diseño revolucionario en el que arte y política se encuentran. Que se crea o no que este arte público, militante y de protesta, pueda contribuir a la lucha social o, en cambio, termine por mezclarse con aquel universo cotidiano que quiere cambiar, poco importa. El proceso se está desarrollando en este momento y solo podemos analizar en directo lo que está pasando, dejando para el futuro su evaluación histórica. Esto representa uno de los elementos experimentales y de investigación de mi tesis.

Por consiguiente, en mi tesis ofrezco mi opinión sobre el **carácter político del arte**, vinculándolo con las relaciones humanas entre espacio urbano y paisaje. Este es un aspecto que une mis trabajos con aquellos de muchos artistas y agrupaciones italianos y europeos, que, desde los años 90, han desarrollado su obra en conexión con el proceso de redefinición de la identidad. El dibujo y el arte representan un medio para la construcción de la identidad y, así como la acción o la no-acción voluntaria, constituyen siempre



Domingo Mestre, *Cosa è la democrazia?*, Venezia, 2014

un'azione politica y «todas las acciones tienen una mayor o menor componente de diseño, de preparación previa a la acción misma»¹¹ afferma Baena Baena nella sua tesi dottorale sull'Arte d'azione. Con il disegno, un semplice segno, si può unire costruendo uno spazio relazionale o si può dividere (come i confini degli Stati che non sono i confini naturali dei popoli). L'arte di cui parliamo è quella che crea spazi di confronto, diventa strumento che unisce individui e gruppi e che li pone in discussione. Azioni, performances, installazioni, workshop, tavole rotonde che offrono la possibilità di pensare in modo diverso le relazioni dentro allo spazio con riflessioni su *Cosa è la democrazia?* (performance di Domingo Mestre) e *Cosa è l'estetica rivoluzionaria?* (testo di EscuelaModerna/Ateneo Libertario, pag. 269).

Mentre assistiamo al lento e irrevocabile processo di distruzione, da parte del capitalismo, della civiltà moderna, dell'umanesimo, dell'illuminismo e del socialismo – come disse Franco Berardi, detto Bifo, durante una conferenza all'Accademia di Brera nel 2010, “il capitalismo libera dall'umano, dalla ragione e dalla società” –, ci sono artisti che propongono azioni e riflessioni che rappresentano un'alternativa al pensiero autoritario e si inseriscono nel contesto da un punto di vista sociale, storico ed estetico. Sono piccole utopie che s'innestano nelle fessure della società o che, viceversa, partono da un sistema di scambio con i flussi sociali come le opere di Beuys. La “fessura”, che appunto si presenta come un segno nero

11. Baena Baena, F. J., *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada, Departamento de dibujo, 2013, pag. 80.

una acción política y «todas las acciones tienen una mayor o menor componente de diseño, de preparación previa a la acción misma»¹¹, dice Baena Baena en su tesis doctoral sobre el Arte de Acción. A través del dibujo, de un simple signo, es posible unir y construir un espacio de relación o dividir (como pasa con los confines de los Estados que no representan los límites naturales de los pueblos). El arte del que hablo en este trabajo es aquel que crea espacios de confrontación, une individuos y grupos y los pone en discusión. Acciones, workshops o mesas redondas nos ofrecen la oportunidad de pensar de forma diferente las relaciones dentro del espacio, como ha pasado con *Qué es la democracia?* (performance de Domingo Mestre) y *Qué es la estética revolucionaria?* (texto de Escuela Moderna / Ateneo Libertario, pág. 269).

Mientras asistimos al proceso de destrucción de la civilización moderna, la ilustración y el socialismo por parte del capitalismo – como dijo Franco Berardi (Bifo) en una conferencia de 2010 en la Academia de Brera, “el capitalismo nos libera de lo humano, de la razón y la sociedad” –, existen artistas que proponen acciones y reflexiones que constituyen una alternativa al pensamiento autoritario y actúan sobre el contexto desde una perspectiva social, histórica y estética. Son pequeñas utopías que se insertan en las hendiduras de la sociedad o que, como las obras de Beuys, se desarrollan a partir de un sistema de intercambio con los flujos sociales. La “hendidura”, que aparece como un signo negro sobre el muro blanco e impenetrable

11. Baena Baena, F. J., *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada, Departamento de dibujo, 2013, pág. 80.

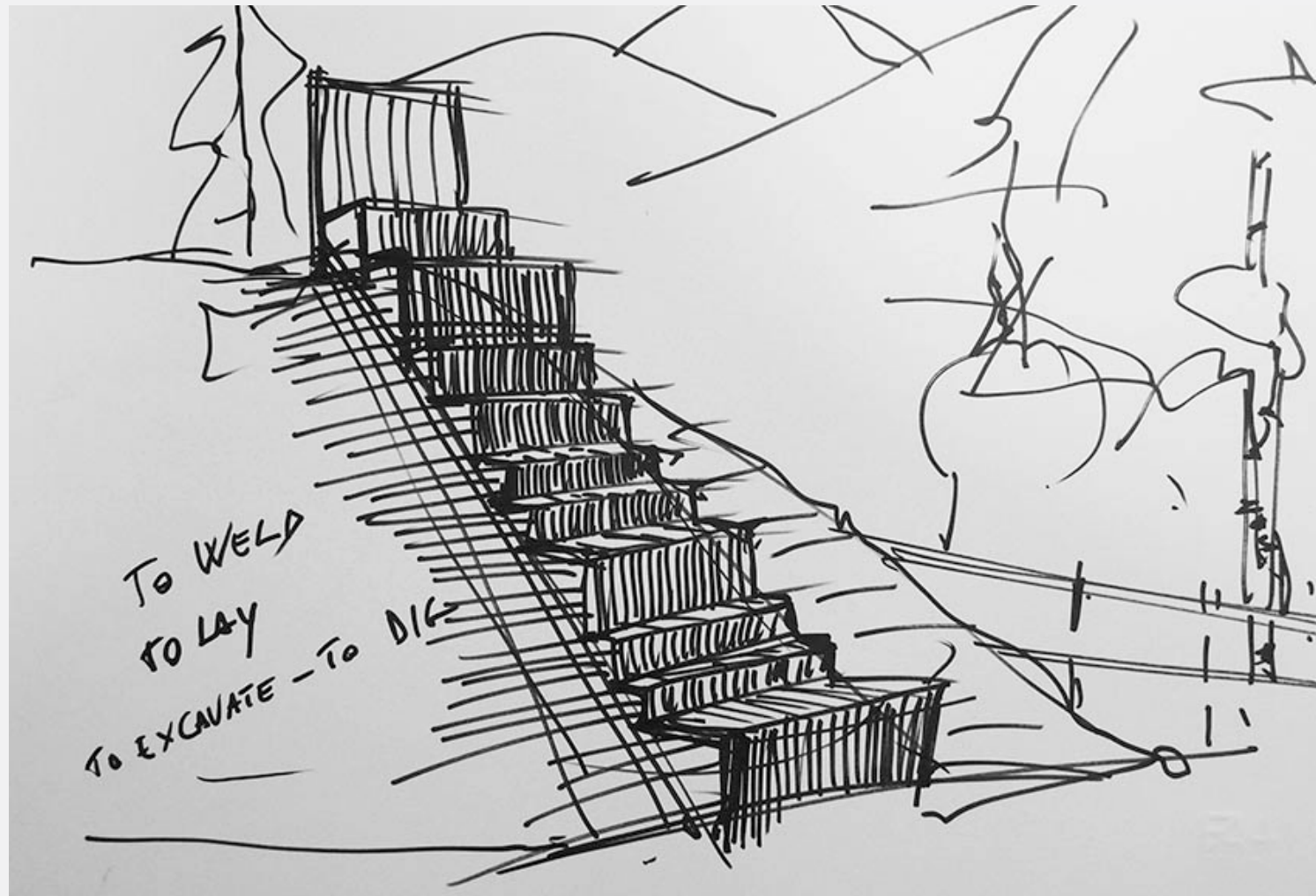


nel bianco e impenetrabile muro del potere, ha le sue dimensioni, la sua forma, ma anche una sua profondità relativa allo spessore della barriera sulla quale si crea. Pensiamo al risvolto tridimensionale di questo segno, paragonandolo ai “concetti spaziali” di Lucio Fontana. Ogni muro eretto, che si tratti del Vallo di Adriano, della Muraglia Cinese, del Muro di Berlino, delle recinzioni ungheresi o di quelle tra Messico e U.S.A. o ancora quelle palestinesi, ogni muro, dicevo, per la sua stessa natura è destinato a cedere, è solo una questione di tempo. Due segni si affrontano nel campo della vita: delle forze momentaneamente egemoniche tracciano una linea di demarcazione, di separazione, di esclusione, altre forze antagoniste creano segni più piccoli ma disseminati, aprono fratture e buchi, rendono “porosa” la superficie continua della barriera. La storia ce lo ha mostrato più volte: i muri vengono eretti seguendo un “disegno” e cadono seguendo un altro e diverso disegno.

L’amore per il disegno. Questa visione ampliata del disegno che presento è in realtà il frutto di un processo di elaborazione che dura da tutta la vita. Da quando il disegno era uno scarabocchio fino ad ora in cui il mio disegno crea spazi relazionali. Come artista, performer, scultrice, insegnante, attivista e ricercatrice pongo davanti a tutto la passione per il disegno come qualcosa di fondamentale e vitale. È quello che ho sempre fatto fin da bambina e che so fare meglio: prendere la matita o una penna e disegnare. Disegnavo anche su grande formato inventando

del poder, posee sus dimensiones, su forma pero también su profundidad relativa, relacionada con aquella de la barrera sobre la que se crea. Podemos pensar en el efecto tridimensional de este signo, comparándolo con los “conceptos espaciales” de Lucio Fontana. Cada muro erigido, desde el Muro de Adriano hasta la Gran Muralla china, desde el Muro de Berlín hasta las vallas de Hungría o entre México y EE.UU., por su misma naturaleza está destinado a caer, se trata solo de esperar. Dos signos se enfrentan en el campo de la vida: fuerza de momento hegemónicas trazan líneas de división, de separación, de exclusión y otras fuerzas antagónicas dibujan signos más pequeños pero esparcidos, abren grietas, hendiduras y huecos, convierten en “porosa” la superficie continua de la barrera. Como nos ha enseñado muchas veces la historia, los muros se erigen en conformidad con un dibujo y caen bajo el efecto de otro diferente diseño.

El amor al dibujo. La visión ampliada del dibujo que presento en esta tesis doctoral es, realmente, el fruto de un proceso de elaboración que dura desde toda mi vida, desde cuando el dibujo no era otra cosa que un garabato hasta hoy, cuando mi dibujo crea espacios de relaciones. Como artista, performer, escultora, activista e investigadora, el amor al dibujo es para mí algo fundamental y vital. Dibujar es lo que he hecho desde niña y es mi especialidad: tomar un boli o un lápiz y dibujar. Cuando era pequeña, realizaba también dibujos en gran formato inventando fondos marinos o fondos de lagos



Elisa Franzoi, progetto per *Point of view*, 20x30 cm, pennarello su carta, 2011

fondali marini, e lacustri con tutti i microrganismi, le piante, i pesci. Uscivano dalla mia mente immagini che a me parevano reali. La mia realtà vera era lì sul foglio, come un sogno che è più vero della realtà. È il senso di curiosità e lo spirito di osservazione per il mondo che mi ha fatta sempre disegnare, per capire come sono fatte le cose, in superficie e dentro.

Ricordo vividamente che, con soli due anni e mezzo, passavo ore ad osservare un uovo prelevato dal pollaio. Lo tenevo in mano e poi all'improvviso non potevo resistere alla curiosità scientifica di vedere il modo in cui si sarebbe spaccato lanciandolo a terra su una superficie dura di cemento. Ero proprio interessata al fenomeno visivo e al processo, al passaggio di stato. Ero invece del tutto impreparata ad accogliere l'effetto dirompente che avrebbe avuto sulla mia psiche l'istante in cui l'uovo si sarebbe infranto a terra. L'emozione che ha generato, quello sgranare gli occhi con un senso di stupore – come diceva Aristotele, che la conoscenza nasce dallo stupore – è ancora parte viva di un ricordo che mi permette oggi sempre e costantemente di creare. È stata la scintilla della creazione che ancora brilla ogni volta che mi accingo a disegnare o a progettare una scultura. Come diceva Louise Bourgeois, «tutto quello che produco è ispirato ai primi anni di vita. Ogni giorno devi disfarti del tuo passato, oppure accettarlo, e se non ci riesci diventi scultrice»¹².

A tre anni iniziai a scrivere con la macchina da scrivere senza saper leggere. Copiavo articoli in inglese dalla rivista *National Geographic*. Ed è così che ho sviluppato

12. Guenzi, M., "Louise Bourgeois si è spenta a 99 anni", 1 giugno 2010, preso da: <http://www.mentelocale.it/26867-louise-bourgeois-si-e-spen-ta-a-99-anni/>, consultato il 10/2014.

con todos los microorganismos, las plantas y los peces. De mi cabeza salían imágenes que me parecían reales. Mi verdadera realidad estaba allí sobre la hoja, como un sueño que es más real que la realidad. Son mi curiosidad y el espíritu de observación los que me han impulsado siempre a dibujar: quería entender cómo estaban hechas las cosas, en la superficie y en su interior.

Me acuerdo que, cuando tenía dos años y medio, pasé horas mirando un huevo sacado del gallinero. Lo tenía en mis manos y luego lo arrojé contra el suelo de hormigón, deseando ver cómo se iba a romper. Me interesaban el fenómeno visivo y el proceso, el cambio de estado. En cambio no estaba preparada al efecto sobre mi psique del instante en el que el huevo se iba a estallar. La emoción que me produjo, el desencajar los ojos por el estupor – como decía Aristóteles, que el conocimiento nace de la maravilla – representan todavía una parte viva del recuerdo que hoy en día me permite crear. Ha sido la chispa de la creación que sigue brillando cada vez que empiezo a dibujar o a planear una escultura. Como afirmaba Louise Bourgeois, «todo lo que creo está inspirado por mis primeros años de vida. Cada día tienes que deshacerte de tu pasado o aceptarlo, y, si no puedes, te conviertes en escultora»¹².

Cuando tenía tres años empecé a escribir, sin saber leer, con la máquina de escribir. Copiaba artículos en inglés de la revista *National Geographic*. De esta

12. Guenzi, M., "Louise Bourgeois si è spenta a 99 anni", 1 junio 2010, recuperado en: <http://www.mentelocale.it/26867-louise-bourgeois-si-e-spen-ta-a-99-anni/>, fecha de consulta 10/2014. La traducción de la cita está hecha por Pezzoli F.



Akira Kurosawa, fotogramma dal film *Sogni*, 1990

l'interesse per il semplice carattere tipografico impresso ad inchiostro sulla carta. Passavo il pomeriggio a scrivere in rosso e nero, alternando le parole a linee intere di virgole, trattini, punti. Il contenuto non lo capivo ma ero follemente attratta dal puro segno sulla carta bianca. A volte scrivevo persino senza il rullo inchiostrato timbrando semplicemente la carta. Lì ho capito cosa fosse il rilievo, lo *stacciato* e le piccole impercettibili ombre.

A quattro anni ho iniziato a disegnare nello spazio come una forma di meditazione, che esula da tutti i pensieri, quale è lo stato in cui si disegna. Riempivo tavolette di legno piantando chiodi allineati; ero metodica e precisa, se un chiodo si piegava lo toglievo e lo raddrizzavo come mi aveva insegnato il nonno perché “non si spreca nulla”. Queste prime opere tridimensionali astratte sono anch'esse il motore delle mie composizioni attuali.

Durante l'adolescenza soffrivo di epistassi e così ho iniziato a trasformare la disgrazia in qualcosa di creativo. Andavo sul lavandino con un foglio e sgocciolavo il sangue dal naso sulla superficie bianca, muovendola un poco. Il rosso vivo era energia pura. Conservavo i disegni sotto il letto nonostante mi fosse stato detto che era “anti-igienico” e ogni tanto controllavo per vedere il processo con cui il sangue si seccava e diventava color ruggine.

Mi affezionai inoltre allo stato allucinatorio in cui mi trovavo quando avevo la febbre alta. Vedevo immagini e forme che si

manera he desarrollado el interés hacia el carácter tipográfico impreso sobre el papel. Pasaba la tarde escribiendo en rojo y negro y alternaba palabras a líneas enteras de comas, guiones y puntos. No entendía el contenido pero sentía una fuerte atracción por el signo sobre el papel blanco. En ese momento entendí qué eran el relieve y las pequeñas e imperceptibles sombras.

A los cuatro años empecé a dibujar en el espacio como si fuera una forma de meditación, que te permite alejarte de todo y que es el estado en el que se encuentra quien dibuja. Llenaba tablillas de madera clavando clavos alineados; era metódica y precisa y, si un clavo se torcía, lo quitaba y lo enderezaba, porque, como decía mi abuelo, “no hay que desperdiciar nada”. Estas primeras obras tridimensionales abstractas representan el motor de mis trabajos actuales.

Cuando era adolescente, tenía epistaxis y empecé a transformar la desgracia en algo creativo. Iba cerca del lavabo con una hoja blanca y dejaba caer las gotas de sangre sobre la superficie blanca, moviéndola un poco. El rojo vivo era pura energía. Guardaba mis dibujos debajo de la cama aunque fuera “anti-higiénico” y de vez en cuando controlaba cómo la sangre se secaba y tomaba un color herrumbre.

Me gustaba mucho el estado de alucinación en el que me encontraba cuando tenía fiebre alta. Las imágenes y



Hieronymus Bosch, *Giardino delle delizie*, olio su tavola, 220x389 cm, ca. 1480-1490

dilatavano, le pieghe del lenzuolo che diventavano onde che poi riportavo sul foglio. Ben presto ho imparato a coltivare questo stato pur non essendo malata. Ricreavo quello stato di dormiveglia in cui le immagini, non imbrigliate, vanno veloci. Avevo inventato un metodo per creare e per trovare soluzioni. Andavano formandosi sogni ad occhi aperti contigui alla vita: in quel momento potevo essere un gatto, fare un discorso come un filosofo davanti a una folla, percorrere dall'alto una carta geografica solcata da fiumi... riempio il mio personale pozzo fatto di immagini e di spazi vuoti.

Appena al liceo e con il coincidere dello studio della storia dell'arte, mi perdevo volentieri in fantasticherie, entravo nei disegni come il protagonista del film *Sogni* di Kurosawa entra nel quadro di Van Gogh o mi ritrovavo a vivere dentro un *Capriccio* di Goya, nel *Giardino delle delizie* di Bosch, nella *Flagellazione* di Piero della Francesca o in quella limpida scatola prospettica che è il *San Girolamo nello studiolo* di Antonello da Messina. Avevo l'ossessione per i particolari, analizzavo nei dettagli i miei quadri preferiti e mi addentravo nell'immaginario architettonico della pittura nelle Madonne in trono, delle *Maestà*, di Cimabue, Giotto, Duccio di Buoninsegna, Masaccio, Cima da Conegliano, Simone Marini e poi Bellini, Mantegna, Veneziano (che hanno poi ispirato a distanza di vent'anni le mie Scale/Trono/Punti di vista).

Anche il mio difetto visivo di miopia ha contribuito a liberare la mia fantasia. Per strada mi capitava spesso

las formas se ensanchaban, los pliegues de la sábana se transformaban en olas que luego dibujaba sobre un folio. Rápidamente aprendí a cultivar este estado aunque no estando enferma. Recreaba una condición de duermevela, cuando las imágenes, libres, corren veloces. Se formaban sueños despiertos donde podía ser un gato, hablar como un filósofo delante de la muchedumbre, sobrevolar un mapa geográfico surcado por ríos..., llenaba mi pozo personal con imágenes y espacios blancos.

Cuando fui al instituto y empecé a estudiar la historia del arte, fantaseaba y entraba en los dibujos del mismo modo en que el protagonista de la película *Sueños* de Kurosawa entra en un cuadro de Van Gogh. Me encontraba viviendo en un *Capriccio* de Goya, en el *Jardin de las delicias* de Bosch, en la *Flagelación* de Piero della Francesca o en aquella caja prospectica perfecta representada en *San Jerónimo en su estudio* de Antonello da Messina. Estaba obsesionada con los detalles y analizaba con precisión mis cuadros favoritos, las *Virgenes en trono* de Cimabue, Giotto, Duccio di Buoninsegna, Masaccio, Cima da Conegliano, Simone Marini, Bellini, Mantegna, Veneziano (que luego, después de 20 años, han inspirado mis Escaleras/Tronos/Puntos de mirada).

Mi miopía me ha ayudado a soltar mi fantasía. Por la calle me pasaba de tomar una caja por un jabalí, un cartel por



Antonello da Messina, *San Girolamo nello studiolo*, olio su tavola, 45,7x36,2 cm, 1475-1476

di scambiare uno scatolone per un cinghiale, un cartello stradale per un ciclista, una cisterna di ferro per un cavallo al galoppo, l'ombra di un albero per una donna in pelliccia. Ogni giorno, dai 14 ai 18 anni, viaggiavo in treno per andare a scuola. Non smettevo mai di osservare il paesaggio, i riflessi dentro l'acqua delle risaie, il profilo delle montagne e di aprire il finestrino per sentire l'odore dell'erba bagnata o di quella bruciata alla sera nei campi. Facevo inoltre centinaia di ritratti alle persone che dormivano, leggevano, parlavano in treno. Le osservavo così bene che ancora me le ricordo. Quando disegni una cosa, un volto, non lo dimentichi mai più, è registrato per sempre dentro di te. Con ciò ribadisco che tutto per me era già disegno dall'inizio e non ho mai avuto nessun dubbio su quello che avrei fatto da grande: disegnare.

Nonostante la mia generazione ed io in qualche modo siamo ancora imbottigliati nel traffico di uno sviluppo sempre promesso e sempre disatteso, tra un master e un lavoro precario, a cercare di capire che cosa faremo e tenuto conto che Raffaello morì già a trentasette anni, Mozart a trentacinque, Caravaggio a trentanove, ecco io continuo a disegnare... il disegno è per me un punto fermo, una certezza. È il mio alter ego, è quello che faccio al mattino quando mi alzo dopo il caffè: disegnare spazi della mente, della realtà, della memoria e della relazione.

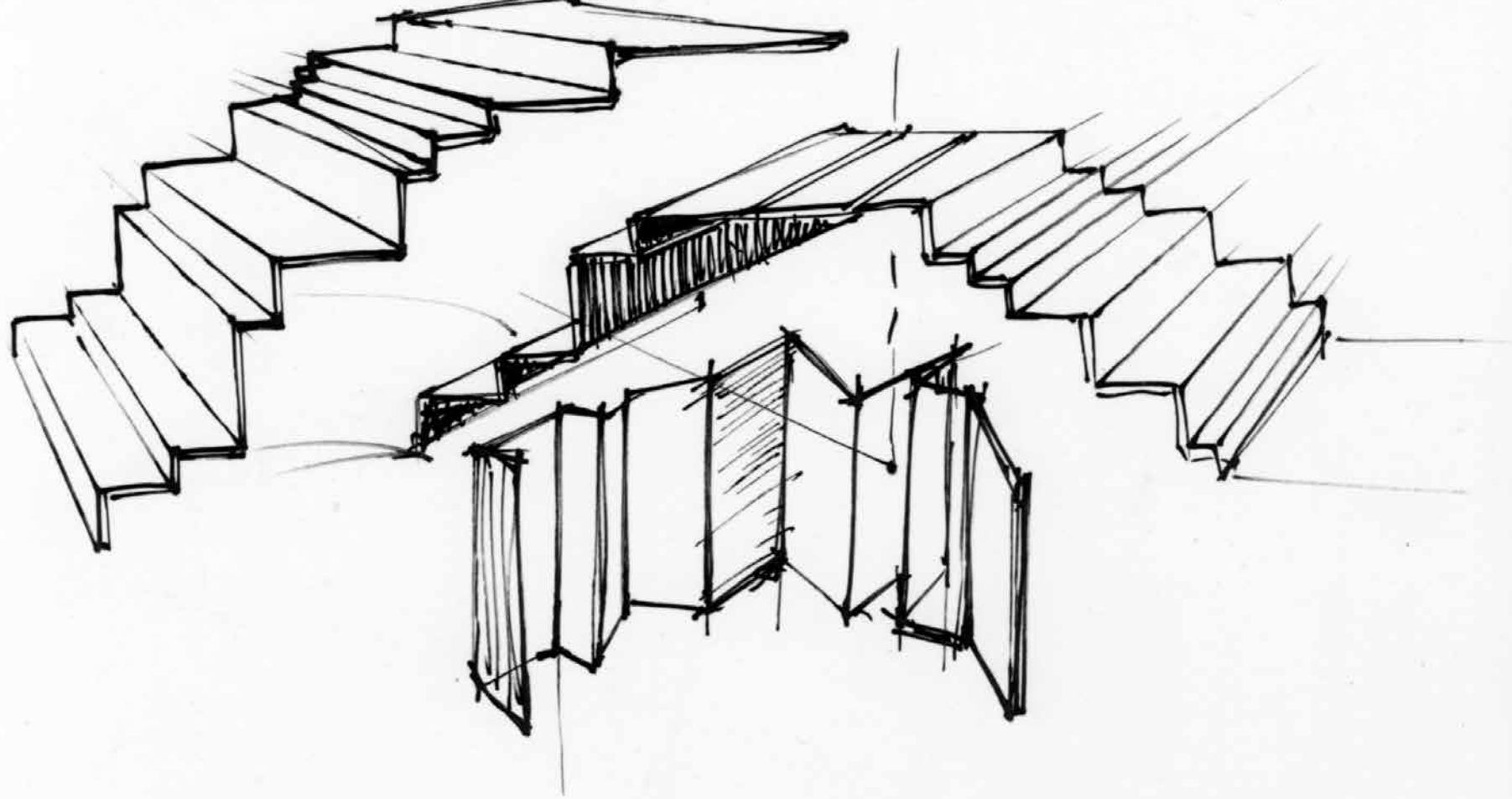
un ciclista, una cisterna di ferro per un cavallo al galoppo, la sombra de un árbol por una mujer con abrigo de piel. Desde los 14 hasta los 18 viajaba en tren cada día para ir al instituto. Nunca he parado de mirar el paisaje, los reflejos dentro del agua de los arrozales, el perfil de las montañas y de abrir la ventanilla para oler el perfume de la hierba mojada o de aquella quemada por la noche en los campos. He dibujado también miles de retratos de las personas que dormían, leían y hablaban en el tren. Las miraba con tanta atención que hasta ahora puedo recordar sus caras. Cuando dibujas un objeto, un rostro, no te puedes olvidar de ellos, están grabados dentro de ti. Todo este cuento para decir que todo, desde el principio, era dibujo y que, desde el principio, no tenía dudas sobre mi profesión de adulta: dibujante.

Aunque yo y, de alguna manera, mi generación, estemos todavía encerrados en el atasco de un desarrollo siempre prometido y nunca logrado, entre un máster y un trabajo precario, intentando entender qué vamos a hacer y concientes de que Raffaello murió con 37 años, Mozart con 35 y Caravaggio con 39, yo sigo dibujando y el dibujo representa un anclaje y una certeza. Es mi alter ego, es lo que hago por la mañana después del café: dibujar espacios de la mente, de la realidad, de la memoria y la relación.



PRIMA SEZIONE

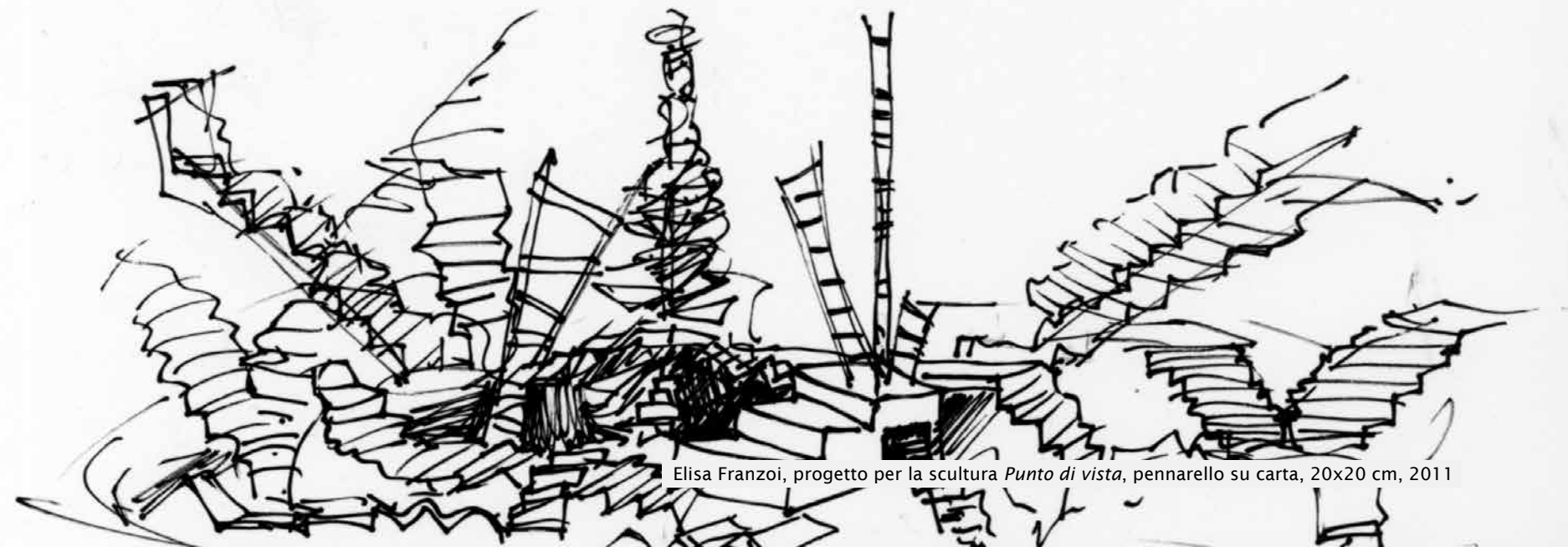
PRIMERA SECCIÓN



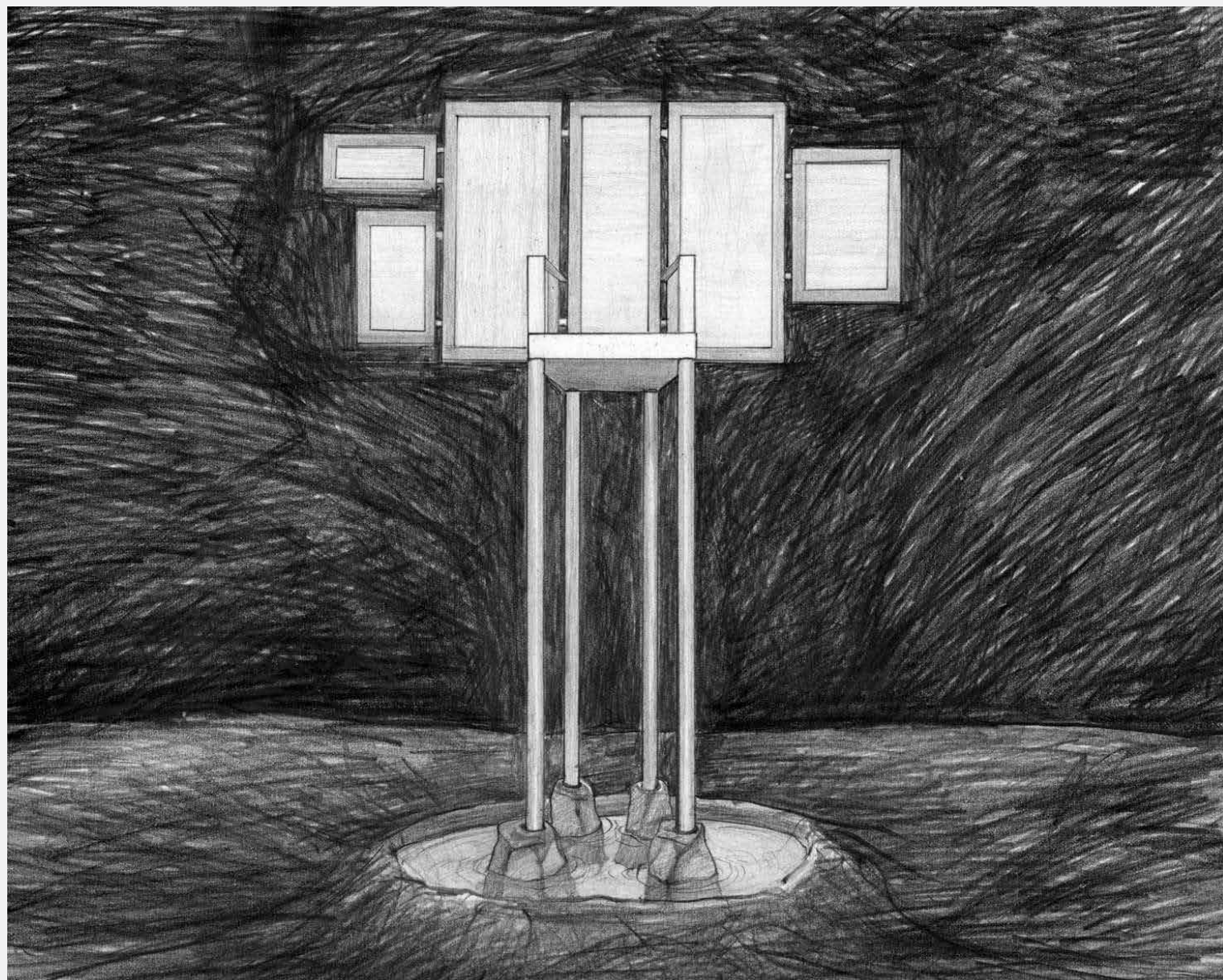
1.1. Il disegno come indagine sullo spazio

La linea disegna uno spazio e lo spazio si fa tagliando, togliendo, disegnando un vuoto, immaginando una forma sgombra. La linea può aprirsi a cerchi concentrici, come il sasso buttato nello stagno per fare *spatium*, aprire un luogo, svuotare la memoria per riempirla di altri contenuti. Heidegger scrive:

Lo que la misma palabra *stadion* nos dice en latín: un «*spatium*», un espacio intermedio. De este modo, cercanía y lejanía entre hombres y cosas pueden convertirse en meros alejamientos, en distancias del espacio intermedio. En un espacio que está representado sólo como *spatium* el puente aparece ahora como un mero algo que está en un emplazamiento, el cual siempre puede estar ocupado por algo distinto o reemplazado por una marca. No sólo eso, desde el espacio como espacio intermedio se pueden sacar las simples extensiones según altura, anchura y profundidad. Esto, abstraído así, en latín *abstractum*, lo representamos como la pura posibilidad de las tres dimensiones. Pero lo que esta pluralidad avía no se determina ya por distancias, no es ya ningún *spatium*, sino sólo *extensio*, extensión. El espacio como *extensio* puede



Elisa Franzoi, progetto per la scultura *Punto di vista*, pennarello su carta, 20x20 cm, 2011



Elisa Franzoi, progetto per la scultura *Trono*, matita su carta, 20x30 cm, 2008

ser objeto de otra abstracción, a saber, puede ser abstraído a relaciones analítico-algebraicas. Lo que éstas avían es la posibilidad de la construcción puramente matemática de pluralidades con todas las dimensiones que se quieran. A esto que las matemáticas han aviado podemos llamarlo «el» espacio. Pero «el» espacio en este sentido no contiene espacios ni plazas. En él no encontraremos nunca lugares, es decir, cosas del tipo de un puente. Ocorre más bien lo contrario: en los espacios que han sido aviados por los lugares está siempre el espacio como espacio intermedio, y en éste, a su vez, el espacio como pura extensión. *Spatium* y *extensio* dan siempre la posibilidad de espaciar cosas y de medir (de un cabo al otro) estas cosas según distancias, según trechos, según direcciones, y de calcular estas medidas. Sin embargo, en ningún caso estos números-medida y sus dimensiones, por el solo hecho de que se puedan aplicar de un modo general a todo lo extenso, son ya el fundamento de la esencia de los espacios y lugares que son medibles con la ayuda de las Matemáticas. Hasta qué punto la Física moderna ha sido obligada por la cosa misma a representar el medio espacial del espacio cósmico como unidad de campo que está determinada por el cuerpo como centro dinámico, es algo que no puede ser dilucidado aquí. Los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están aviados por los lugares; la esencia de éstos tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones. Si prestamos atención a estas referencias entre lugares y espacios, entre espacios y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre hombre y espacio¹³.

E ancora, una delle definizioni di spazio determinato dai pieni ce la fornisce poeticamente Georges Perec in *Specie di Spazi*:

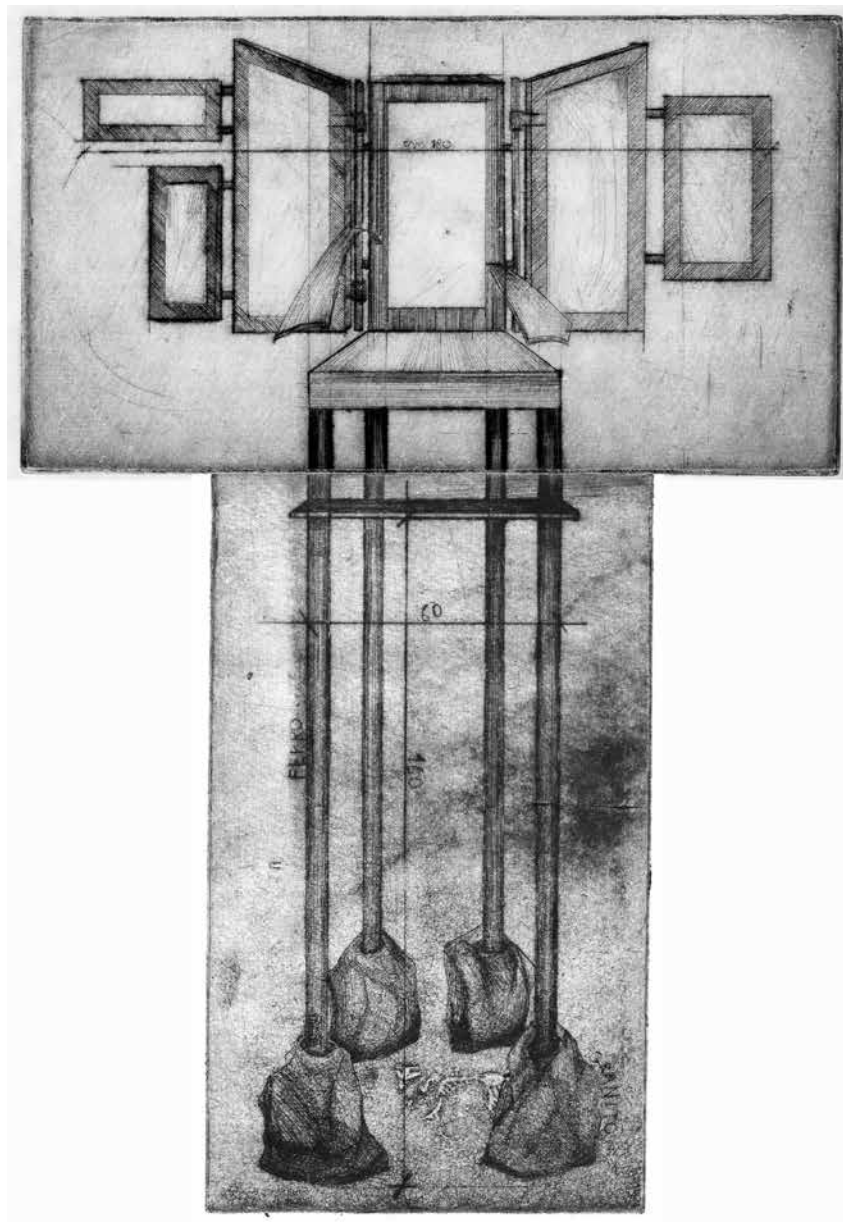
Il nostro sguardo percorre lo spazio e ci dà l'illusione del rilievo e della distanza. È proprio così che costruiamo lo spazio: con un alto e un basso, una sinistra e una destra, un davanti e un dietro, un vicino e un lontano. Quando niente arresta il nostro sguardo, il nostro sguardo va molto lontano. Ma, se non incontra niente, non vede niente; non vede quel che incontra: lo spazio è ciò che arresta lo sguardo, ciò su cui inciampa la vista: l'ostacolo: dei mattoni, un angolo, un punto di fuga: lo spazio, è quando c'è un angolo, quando c'è un arresto, quando bisogna girare perché si ricominci. Non ha nulla di ectoplasmatico, lo spazio; ha dei bordi, lo spazio, non corre in tutti i sensi: fa di tutto affinché le rotaie delle ferrovie si incontrino ben prima dell'infinito¹⁴.

*Nulla dies sine linea*¹⁵, non un giorno senza disegnare. La frase è forse da intendersi non solo come pratica costante del disegno ma anche come espressione del fatto che non c'è giorno in cui noi non tracciamo linee nella nostra realtà con parole, gesti nello spazio, azioni, spostamenti. Linee di collegamento, di confine, tracce sulla terra o nell'etere, sul web. In altro modo Duchamp sembra voler dissimulare la fatica, affermando che non ha conosciuto lo sforzo del produrre e questa necessità di disegnare ogni giorno:

13. Heidegger, M., *Costruir, habitar, pensar, Conferencias y artículos*, Del Sebal, Barcelona 2001, pag 65.

14. Perec, G., *Specie di Spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pag. 97.

15. Frase attribuita da Plinio (Nat. hist. XXXV, 36) al pittore greco Apelle (sec. IV a. C.), del quale si dice che non lasciasse passare giorno senza esercitarsi.



En primer lugar, haber tenido suerte. Porque, en el fondo nunca he trabajado para vivir. Considero que trabajar para vivir es algo ligeramente estúpido desde el punto de vista económico. Espero que llegue un día que se pueda vivir sin tener la obligación de trabajar. Gracias a mi suerte he podido pasar a través de las gotas. En un cierto momento comprendí que no debía cargarse a la vida demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, con aquello a lo que se llama una mujer, niños, una casa en el campo, un coche, etc. Y lo comprendí, felizmente, muy pronto. Eso me ha permitido vivir mucho tiempo como soltero mucho más fácilmente que si hubiera tenido que enfrentarme con todas las dificultades normales de la vida. En el fondo es lo principal. Por tanto me considero muy feliz. Nunca he tenido grandes desgracias, ni tristezas, ni neurastenias. Tampoco he conocido el esfuerzo de producir, puesto que la pintura no ha sido para mí más que un vertedero, o una necesidad imperiosa de expresarme. Nunca he tenido esa especie de necesidad de dibujar por la mañana, por la tarde, todo el tiempo, de hacer croquis, etc. No puedo decirle más. No tengo remordimientos¹⁶.

Vasari invece, dopo aver tanto lavorato, faticato e studiato attraverso il disegno al fine di esprimere la conoscenza della natura e la grazia, con grande umiltà, ammette i suoi limiti e al contempo esprime tutto il suo amore per l'arte e il disegno:

Avendo io in fin qui ragionato dell'opere altrui, con quella maggior diligenza e sincerità che ha saputo e potuto l'ingegno mio, voglio anco nel fine di queste mie fatiche raccorre insieme e far note al mondo l'opere che la divina bontà mi ha fatto grazia di condurre; perciò che, se bene elle no sono di quella perfezione che io vorrei, si vedrà nondimeno da chi vorrà con sano occhio riguardarle, che elle sono state da me con istudio, diligenza et amorevole fatica lavorate, e perciò, se non degne di lode, almeno di scusa; sanzaché, essendo pur fuori e veggendosi, non le posso nascondere. E però che potrebbero, per aventura, essere scritte da qualcun altro, è pur meglio che io confessi il vero, et accusi da me stesso la mia imperfezione, la quale conosco da vantaggio; sicuro di questo, che se, come ho detto, in loro non si vedrà eccellenza e perfezione, vi si scorgerà per lo meno un ardente desiderio di bene operare, et una grande et indefessa fatica, e l'amore grandissimo che io porto alle nostre arti¹⁷.

In italiano la parola "disegno" racconta molto più di un segno grafico: espressioni come "disegno di legge", "disegno criminale", rivelano qualcosa di ben articolato, che racchiude una complessità che va oltre il visibile. Ad esempio, l'espressione "disegno divino" rimanda al fatto che addirittura che tutto è disegno, tutto nasce dalla linea tracciata, sulla sabbia, sul legno o su uno spartito musicale, ma anche da un segno mentale, da un'idea in un primo tempo invisibile ma non per questo meno materiale... come la teoria della Gestalt che, sorta in relazione alla percezione (forma), si estende allo studio del pensiero, va verso la concettualizzazione, la memoria e l'apprendimento, la dinamica della personalità, la

16. Cabanne, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona 1972, pag. 6.

17. Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue a' tempi nostri (1568)*, Firenze 1568, pag. 54.



Elisa Franzoi, progetto per la scultura *Punto di vista*, matita su carta, 20x30 cm, 2006

psicologia sociale, l'espressività dell'arte. Possiamo quindi ampliare il campo del disegno, dalla mera rappresentazione al disegno sociale, alla topologia e alle relazioni di tipo spaziale, al disegno del territorio: linee di una mappa, linee di frontiera, linee di confine, assi, corridoi strategici. La linea, se tracciata sulla mappa, divide due Stati, separa la nazione in due, limita gli spostamenti, ma può anche unire due città con la linea ferroviaria o più quartieri con le strade. Con il disegno si possono costruire lo spazio e le relazioni, ma, attraverso di esso, si può anche dividere. È comunque sempre un gesto politico. Si può parlare di disegno escludente e di disegno inclusivo, che non crea limitazioni economiche per la soddisfazione delle necessità di base per la popolazione. Un esempio è *La cupola* (pag. 298) per assemblee temporanee realizzata da Escuela Moderna/Ateneo Libertario per gli *Indignados* in Piazza San Giovanni a Roma nel 2012. Una struttura modulare composta da tubi di plastica, semplice e veloce da montare, che dà luogo ad una superficie coperta di 100 mq. È un progetto di uso collettivo, realizzato con un budget limitato, 80 euro, che ha mostrato che è possibile costruire qualcosa di veramente utile con pochi soldi, a differenza delle costosissime opere architettoniche a cui siamo abituati.

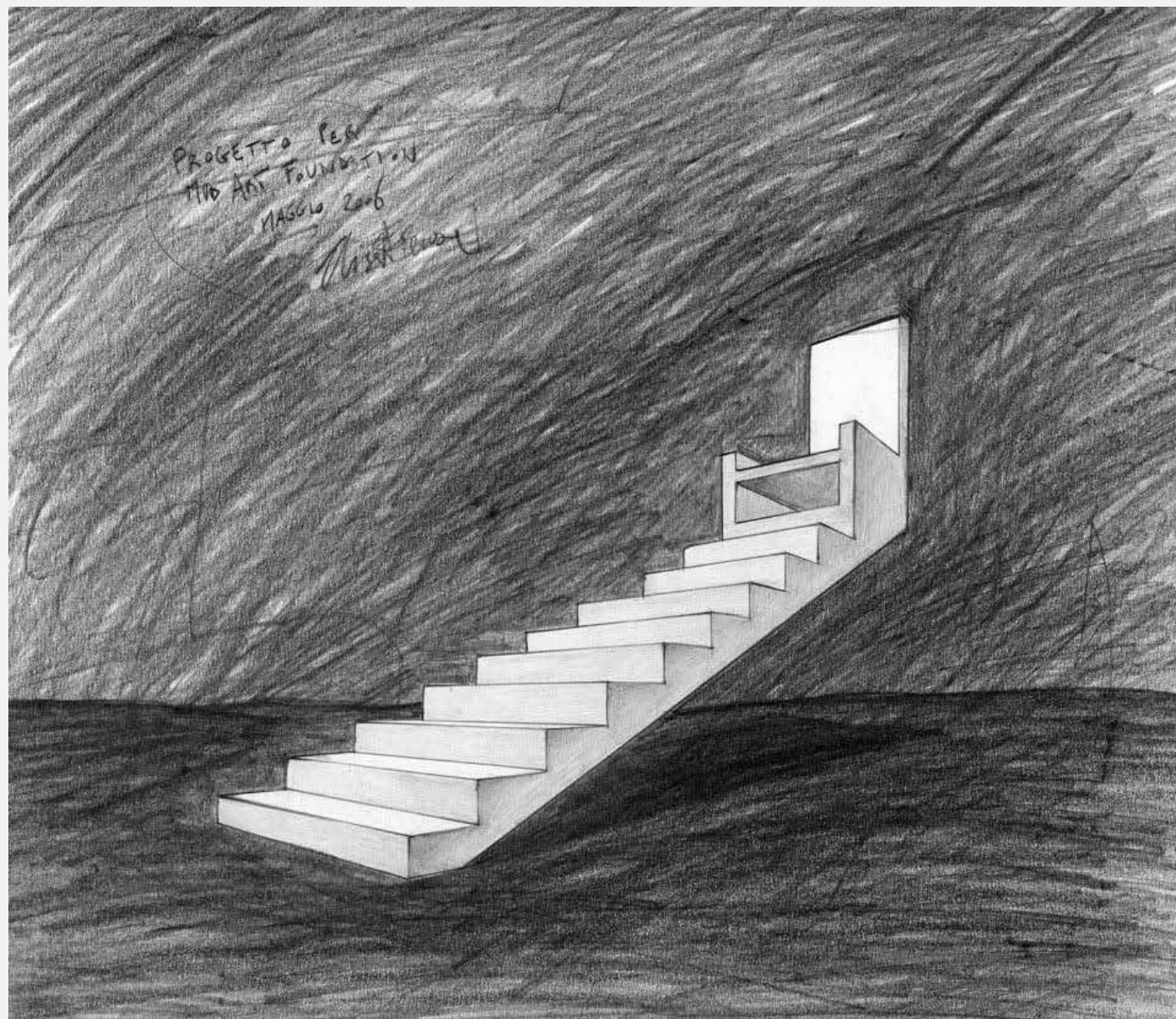
E ancora il termine "disegno", inteso nelle sue accezioni di progetto, ideazione, immaginazione, ma anche di disegno del vero, linea, traccia, gesto, segno, volume, struttura, frammento, è una forma primaria di pensiero, un processo mentale che permette di immaginare e progettare traducendo una intenzione in una forma, anche vuota. Come dice Consagra nei suoi scritti:

Disegnare è come pensare lasciando tracce: riprendi, rifai, ti spingi avanti, ricongiungi, rafforzi una parte, che diventa portante, una parte resta secondaria, una parte di appoggio; puoi in ogni momento cancellare tutto e mettere da parte. Chi disegna sta sempre sul filo del buttare via o insistere, come chi sta pensando passa ad altro o rimane a elaborare lo stesso argomento¹⁸.

È anche un luogo reale, una pratica di conoscenza della realtà, un promemoria, un modo di costruire la realtà. Il disegno è un atto progettuale, è quando si sviluppa (desarrolla) qualcosa. Diciamo infatti, "disegno esecutivo", cioè il progetto che fa diventare realtà un'idea, anche inteso in processo di astrazione progressiva come nella tradizione neoplasticista degli astrattisti olandesi o del Bauhaus o della scuola di Ulm. Si può tracciare anche un parallelo tra disegno e soluzione di problematiche, il disegno come strumento di *problem solving* anche se negli ultimi cinquant'anni, dice Bonsiepe «el diseño se ha distanciado cada vez mas de la idea de <solucion inteligente de problemas> y se ha ido aproximando a lo efimero, a la moda, a lo rapidamente obsoleto, al juego estético-formal, a la boutiqueización del mundo de los objetos»¹⁹. Che ne siamo consapevoli o no il disegno sta tra la vita quotidiana, la tecnologia, l'economia e la politica, in continua

18. Scheiwiller, V., *Consagra che scrive. Scritti teorici e polemici 1947/89*, Scheiwiller, Milano 1989, pag. 95.

19. Bonsiepe, G., *Diseño y crisis*, Campgrafic, Valencia, 2012, pag. 4.



Elisa Franzoi, progetto per la scultura *Punto di vista n.1*, matita su carta, 20x30 cm, 2008

relazione tra teoria e pratica. Numerosi artisti utilizzano il disegno in diverse forme: dal disegno, rapportato poi in scala urbana, al disegno sui muri, dal disegno satirico al disegno inteso come “tessere una rete”, creare un network, dal disegno di illustrazione per libri al disegno animato per la televisione²⁰. Voglio perciò considerare il disegno in relazione con l’arte, l’archeologia, l’architettura, la politica, la storia, da quando la linea ha disegnato uno spazio limitato, il recinto, da quando ha unito le stelle nelle costellazioni a quando la linea è diventata qualcosa di molto più astratto nel web. Si può dire che il disegno, inteso come disciplina progettuale, apre ad innumerevoli questioni tra identità e globalizzazione, differenze o caratteristiche comuni, esclusione o inclusione, dominazione o sottomissione. Occorre un atteggiamento costruttivo, un’immaginazione, la capacità e la volontà di mettere mano alla realtà per modificarla. Con arte, naturalmente, e ciò realizza anche la nostra identità. Ma che cos’è l’identità? Secondo Bauman²¹, l’identità si pone come problema e come compito, è una questione all’ordine del giorno. L’idea di identità è nata dalla crisi dei sistemi di appartenenza e d’inclusione, in seguito alla disintegrazione delle strutture delle comunità locali, quando invece l’esperienza premoderna della prossimità delle reti di familiarità non richiedeva agli uomini e alle donne la problematizzazione della loro individualità. L’identità perde i suoi ancoraggi sociali e gli individui cercano un “noi” a cui appartenere e sono ossessionati dallo spettro dell’esclusione (ad esempio i movimenti fondamentalisti elargiscono un confortevole senso di sicurezza e offrono all’individuo un posto legittimo nello schema generale delle cose). Pertanto ora l’identità è qualcosa che è necessario ricostruire partendo dal presupposto che l’individuo sa di poter essere qualcuno di diverso da ciò che è e deve fare qualcosa per consolidare la scelta. Un compito non ancora realizzato che deve diventare reale, come un dovere e un incitamento ad agire. Gli individui, oggi, compongono le loro identità come un disegno, partendo da pezzi di un puzzle e cercando di metterli in ordine per ottenere delle immagini soddisfacenti in relazione ad obiettivi momentanei. Ecco quello che Bauman intende quando dice che siamo passati da una fase “solida” a una fase “liquida” della modernità e che la costruzione dell’identità ha così assunto la forma di un’inarrestabile sperimentazione. In una democrazia partecipata è importante perciò che i soggetti dominati si trasformino in soggetti con uno spazio di autodeterminazione, uno spazio per un progetto proprio e obiettivi a lungo termine, un DISEGNO personale che si consegue anche attraverso l’impegno politico.

20. Per approfondimenti vedere: Hidalgo Rodríguez, M^a C., Pertíñez López, J., “La calidad en los dibujos animados en televisión”, <http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-123>, consultato il 01/01/2016

21. Bauman, Z., *Intervista sull’identità*, Laterza, Roma-Bari, 2003.



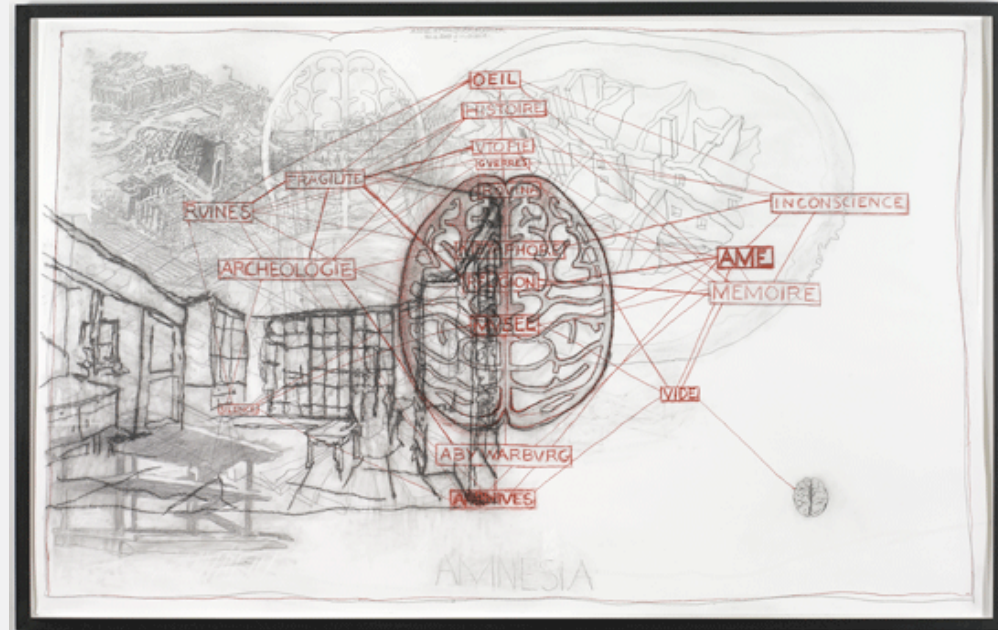
William Kentridge, disegno preparatorio per *Triumphs and Laments*, carboncino su carta, 2015

1.2. Disegno della realtà e disegno immaginario

La Biennale di Venezia del 2015, curata da Okwui Enwezor, si presenta come la più grande mostra di disegni realizzata nella contemporaneità. Il tema, o i temi della mostra, *All the world's futures*, spaziano dalla rilettura de *Il Capitale* di Karl Marx al neocolonialismo, fino alla rilettura dell'*Angelus Novus* di Walter Benjamin, capolavoro scritto a partire da un celebre disegno di Paul Klee. Moltissimi artisti, poi, hanno raccontato i sistemi e sottosistemi concettuali della mostra con l'uso di disegni. Disegni veri e propri e disegni in senso lato, grafismi, ghirigori, scritte, ritratti, paesaggi, fantasie e capricci, vignette e grandi superfici. Provo a citarne alcuni, ma l'elenco non sarà esaustivo. Penso alle scritte sulle lavagne di Adrian Piper, ai disegni *The end* di Fabio Mauri, a *Floating island* di Robert Smithson, ai disegni di Inji Efflatoun, alle serie infinite a pennarello di Teresa Burga, e, ancora, ai “quaderni di appunti” di Alexander Kluge, alle scritte al neon di Bruce Nauman, agli spartiti di Charles Gaines o Olaf Nicolai, alle pagine di Joachim Schöfeltdt, e ancora Chris Ofili, Olga Chernysheva, Massinissa Salmani, Gary Simmons, Cooperativa Crater invertido, Rirkrit Tiravanija fino al colossale lavoro di William Kentridge al Padiglione Italia. Quest'opera si sviluppa su tre piani: il primo, *Triumphs and Laments*, è costituito da trenta disegni in cui è rappresentata la storia di Roma dalla morte di Remo alla morte di Pasolini; il secondo è un fregio di sette metri ispirato alla colonna di Traiano, nel quale l'artista rilegge ancora una volta la storia di Roma, rimontando la sequenza dei disegni; il terzo, a parete, è un omaggio al corpo di Remo morto oltre a uno stencil gigantesco su cartone pressato che rappresenta invece il corpo di Pasolini morto. Questa Biennale è un caso raro di concentrazione “grafica”, un buon segno, perché il disegno, ancora oggi, resta troppo spesso in secondo piano rispetto ad altre arti quali la pittura o la scultura. Quindi guardiamo a questo evento con grande passione e gratitudine.

Sempre per quanto riguarda il disegno, usato come *medium* nel modo più vario e complesso, voglio ricordare la raccolta di disegni particolarmente efficace, curata da Emma Dexter nel libro *Vitamin D. New perspectives in drawing* che raccoglie le opere grafiche di un centinaio di artisti dal 1990 ad oggi. Nell'introduzione la curatrice comincia con queste parole *Drawing is everywhere*. È proprio quello che ho sempre saputo, dalle prime esperienze di disegno da bambina, quando la “paura del foglio bianco” non esisteva.

Il disegno è il modo che usiamo per capire e mappare, per comunicare quando il linguaggio verbale non basta. Disegniamo sui muri, sugli scontrini, sulle tovaglie di carta del ristorante, per spiegare un concetto, per pensare, per fissare ricordi che si oppongono all'obsolescenza. Scriviamo con le dita sui vetri della macchina. Il disegno è parte di ciò che significa essere umani, *Drawing is part of what it means to be human* sempre nelle parole di Dexter. Il disegno è, con il suono,



Anne e Patrick Poirier, disegno per *Amnésia*, 2007 - Plastico in legno *Mnemosyne*, 1991-1992

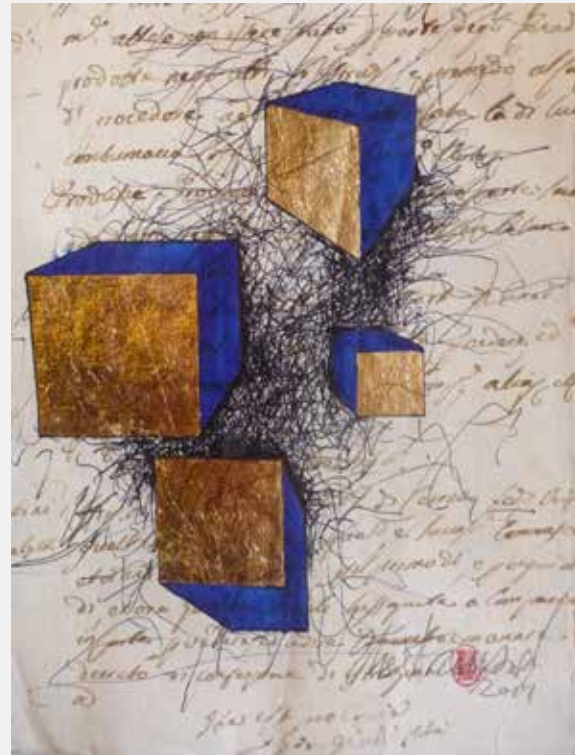
la prima espressione dell'umanità; dai graffiti nelle caverne del Neolitico ai disegni astratti e di rappresentazione contemporanei, esso rappresenta l'immediatezza, la soggettività, la storia, la memoria. Il disegno è anche il modo che usiamo per esprimerci quando l'azione non basta e Gastone Novelli, che, nella sua ricerca ha sempre mantenuto uno stretto e complesso rapporto tra l'immagine e la scrittura, tra la pittura, la letteratura, la poesia, la cultura di massa e l'impegno politico, ci dice che «dipingere è anche esprimere per segni ciò che non si può, o non si sa, esprimere con azioni. Questa può essere una ragione per continuare, perché così si raggiunge un primo risultato, una prima funzione, se vogliamo, dell'arte come ricerca rivoluzionaria»²².

Mi viene per prima cosa in mente il gesto di Picasso che disegna con la luce, lascia tracce evanescenti nello spazio, così come nelle riprese video in cui lo si vede disegnare animali su un vetro: è una sorta di gesto magico e lui è dietro/dentro al disegno. La sensazione è quella che lui sia completamente nel presente ma allo stesso tempo assente, è con noi (in quanto si fa riprendere per mostrarsi) ma è nel suo mondo. La linea che traccia registra il tempo che scorre e dà un'idea di infinito o, meglio, sempre incompleto. Personalmente ritrovo la mia identità in quel gesto, e per dirla con le parole di Bonsiepe: «la identidad no depende tanto de lo que cada uno es o tiene, sino de lo que vive en el imaginario del otro. Es decir, las identidades pertenecen al *l'imaginaire*, son artefactos de comunicación»²³. Mi interessa particolarmente questo corpo che disegna nello spazio, da Picasso a Richard Long con la sua *Line made by walking*, da Sophie Calle con le sue traiettorie urbane in cui mette in pratica i principi della deriva situazionista riferita a Guy Debord al disegno estremo di Santiago Sierra con la linea di 250 cm tatuata sui corpi. Un disegno che si incarna e segna il nostro primo confine: la pelle. Il mio lavoro segue questa forma di disegno che mette in relazione dei processi di pensiero, osservazione, progettazione. Non è la trascrizione del pensiero ma il pensiero stesso, è un modo per trovare la via. È un rifugio nel quale si crea un mondo immaginario e anche una maniera per dar voce al dissenso dalle tradizioni e dalle credenze. È a volte quel tipo di disegno strumento di esplorazione legato alla scultura, disegno anti-monumentale, puro, diretto della precisione matematica come nei disegni di Sol Lewitt.

Il viaggio nella memoria da ritrovare, senza mappe né bussole, di Anne e Patrick Poirier, fatto di frammenti e reperti, ci conduce alle loro costruzioni, complessi archeologici ricostruiti come grandi disegni in scala. Sono rovine, opere-frammento, disegni e installazioni, parole e sculture di marmo e di carta che, nella loro solidità, rappresentano la fragilità del tempo. Nei loro lavori, la memoria e i labirinti del cervello, disegnati come una geografia della psiche umana, vengono tradotti in mappe, piante e territori, nel tentativo di recuperare non solo l'identità del passato ma dell'uomo di oggi attraverso i fondamenti dell'evoluzione antropologica e culturale. Il viaggio è il loro *atelier*: fotografano, raccolgono

22. Gualdoni, F., Guadagnini, W., *Gastone Novelli*, Skira, Milano, 2006, pag. 19.

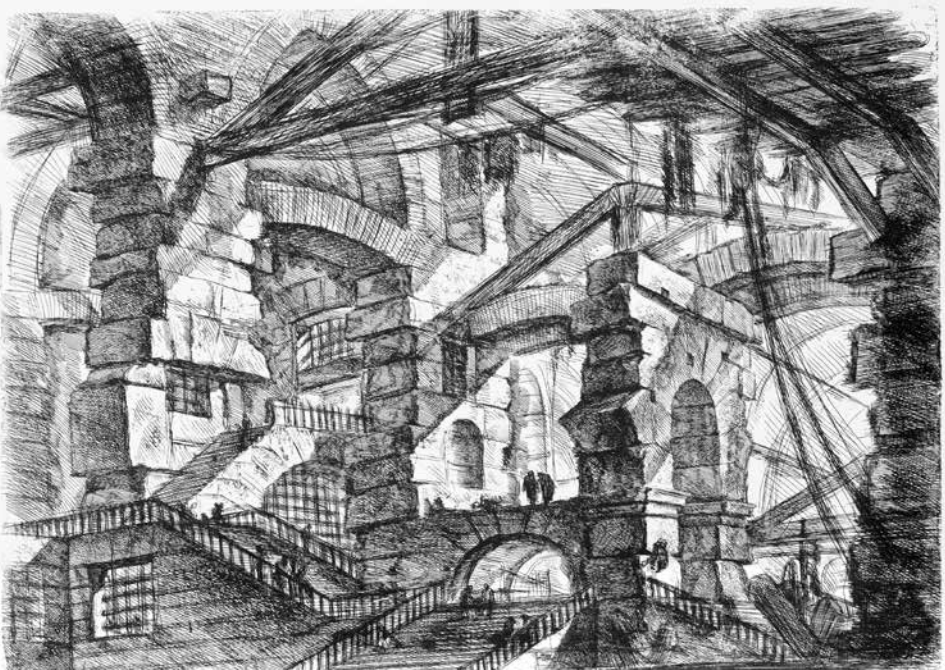
23. Bonsiepe, G., *op. cit.*, pag. 71.



reperiti naturali, prendono appunti, disegnano. Spaziano dal macro al micro, dalla ricostruzione di intere città abbandonate o distrutte (*Cantiere egizio, Tikal mundo perdido, Mnemosyne, Amnesia*), a scritte impresse su un foglio di carta (*Anima Mundì*), da frasi ricamate sulla stoffa (*Sparire nel silenzio*) alla parola ancora più effimera incisa su un petalo di un fiore (*Tatouage sur pétale*). Parlo dei Poirier perché nutro per loro un grande rispetto e stima. Ho avuto la fortuna di conoscerli personalmente e di collaborare alle interviste per la grande monografia *Atlas* curata da Angela Madesani ed edita da Dalai Editore. Ho passato molto tempo con loro nello studio in Provenza a riordinare l'archivio, discutere, passeggiare mentre mi raccontavano tutta la loro storia, dal loro primo incontro, l'inizio della collaborazione, i viaggi, fino a descrivermi e mostrarmi tutti i loro lavori e disegni nel dettaglio. Li ho visti lavorare al loro grande progetto per la città dei morti, *Il giardino della memoria - progetto per una necropoli contemporanea* per la città di Gorgonzola.

Ritrovo lo stesso affascinante processo di cambio di scala in Cildo Meireles che realizza oggetti di piccolissime dimensioni ma anche installazioni di 250 mq, attribuendo grande attenzione al corpo, al tempo e allo spazio con un'essenza fisica, psicologica, sociale e politica. Anche lui, come i Poirier, è affascinato dal tema della memoria e realizza progetti "aperti": le stanze/archivio, i labirinti, la Torre di Babele come architettura e come luogo delle identità multilingue (qualcosa di *lejos, far away*) e che, come dice Derrida, «la Torre di Babele non rappresenta soltanto la molteplicità delle lingue, ma mette in luce un'incompiutezza, l'impossibilità di completare, di totalizzare, di saturare»²⁴. Nell'installazione *Fontes* alla Tate di Londra, dove settecento metri da falegname con le misure sovvertite penzolano dal soffitto come una via lattea e alla parete sono appesi centinaia di orologi bianchi con le ore mancanti o invertite, l'artista cambia la nostra percezione di spazio/tempo in una operazione di disorientamento. Ma il suo punto di vista politico emerge attraverso i segni, le scritte sulle bottiglie della Coca-Cola e le banconote per far circolare il messaggio più velocemente durante il regime militare in Brasile tra il '64 e l'85. *Chi ha ucciso Herzog?* è una delle frasi timbrate sui soldi nel 1976. Come dice Meireles la morte del giornalista Herzog in prigione ha in qualche modo aiutato a velocizzare il processo di riparazione della democrazia. Ma è con *Southern Cross* del '69 che Meireles "disegna" lo spazio con una drastica riduzione di scala: un cubo di legno, più piccolo di un'unghia, ingombra idealmente un intero museo per ricordare la drastica riduzione degli indios in Brasile per mano dei colonialisti portoghesi. Invece a proposito di barriere come linee, che insieme al disegno sono argomento di discussione di questa tesi, è il lavoro *Através*, in cui l'artista riflette su fatto che anche in Brasile le case hanno iniziato ad avere cancelli dopo cancelli. Nell'installazione lo sguardo può andare oltre una serie di materiali oppressivi (sbarre di metallo, filo spinato, vetri) ma non attraverso quello che stanno in realtà proteggendo, un'enorme palla di cellophan. Con questo lavoro l'artista ci vuole ricordare che è sempre possibile attraversare le barriere. La cosa interessante è che Meireles nel raccontarsi e raccontare i suoi processi mentali nella creazione dei suoi lavori, ritiene di

24. Derrida, J., "Des tours de Babel", in *Aut Aut*, 189-190, maggio-agosto 1982, pag. 67.



Giovanni Battista Piranesi, *Veduta di Roma*, incisione, 1839 - *Carceri d'invenzione*, incisione, 1745-1750

non avere una modalità specifica di espressione. Le idee per le opere hanno differenti origini: dai fatti, dalle piccole cose che ha visto, un oggetto, una situazione in strada. Meireles archivia immagini e idee nella sua memoria che userà molti anni dopo.

Quando Beuys dice «I can only say that if I hadn't made all these drawings, I wouldn't have been able to do the political work»²⁵, ritiene il disegno il presupposto fondamentale della sua attività artistica; i disegni sono la prima tappa del processo di trasposizione del pensiero in forma visuale, sono il mezzo per acquisire chiarezza riguardo al suo lavoro sociale. Diventano il campo per lo sviluppo delle sue azioni, dato che Beuys li archivia e li considera come una riserva di immagini e pensieri. Studi, analisi, simbolizzazioni che dall'universo mentale diventano sensoriali su qualsiasi tipo di superficie. L'artista esprime la sua assoluta necessità di disegnare, di imprimere la realtà per capirla: impronte di foglie, impronte di animali, fino ad inglobare reperti. Utilizza cartone, stoffa, cuoio, disegna su fogli timbrati o coperti di muffa, su cartoline e banconote. Per colorare impiega sangue, acqua di latticini, estratti di erbe, caffè, terra, ruggine, elementi usati non tanto come pittura ma modellati come sostanze plastiche. Beuys realizza molte migliaia di disegni, autonomi o raccolti in serie, come *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* del 1974 o i disegni del leonardesco *Codice di Madrid* del 1975. Il suo disegno scientifico e naturalista, che si ispira a Leonardo da Vinci, vuole rendere la realtà manifesta, non nasconderla, per lui è uno strumento elementare per la consapevolezza umana. L'opera *Rirkhtkrafte* (Forze stabilizzatrici) è composta da cento lavagne con diagrammi e concetti - che arricchiscono visualmente il carattere verbale delle sue lezioni - riempite durante una discussione con il pubblico nel corso di un'esposizione collettiva, *Art into Society - Society into Art*, tenutasi presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra. Gli schemi e i diagrammi sulle lavagne, indispensabili come presentazioni socio-politiche nelle sue lezioni, sono sempre disegni ma ampliano il loro significato fino al concetto di *plastica sociale*.

Andiamo ora a ritroso nella storia dell'arte per capire il disegno interconnesso con l'identità e il territorio. Il modo in cui Piranesi rappresenta lo spazio, e che a noi interessa qui, è da un lato l'attenzione al reale con la sua maniacale passione per i materiali e le strutture e, dall'altra, la rappresentazione di spazi con prospettive insolite e forti contrasti di luce. Piranesi è «l'inventore della tragica bellezza di Roma»²⁶, come lo descrive Marguerite Yourcenar, è un osservatore attento che fa una corretta analisi delle rovine di Roma ma allo stesso tempo è un incredibile visionario: le sue *Carceri* sono spazi della mente, e i personaggi sono persi in un mondo terribile. Dal punto di vista puramente formale del disegno, Huxley afferma che:

La materia primera de los dibujos de Piranesi son las formas arquitectónicas, pero como *Las cárceles* son imágenes

25. Beuys, J., *Early Watercolours*, Norton & Company, New York, 1991, pag.18.

26. Yourcenar, M., "El negro cerebro de Piranesi", in Huxley, A., *Las cárceles de Piranesi*, Casimiro, Madrid, 2012, pag. 7.



William Blake, illustrazione per la *Divina commedia*, (Inferno V, 37-138), 1826-1827
 Elisa Franzoi, progetto per la scultura *Punto di vista n.1*, pennarello su carta, 100x70 cm, 2008

de confusión, como su esencia carece de sentido, las combinaciones de formas arquitectónicas nunca suman un dibujo arquitectónico, sino que siguen siendo dibujos libres, sin las trabas de ninguna consideración de utilidad ni siquiera de posibilidad, y limitados solo por la necesidad de evocar la idea genérica de un edificio. En otras palabras, Piranesi usa formas arquitectónicas para producir una serie de hermosamente complejos dibujos, que asemejan a las abstracciones de los cubistas por estar compuestos de elementos geométricos, pero que tienen la ventaja de combinar la geometría pura con el suficiente contenido y la suficiente literatura para expresar, con más fuerza de lo que podrían hacerlo unas simples formas, los sombríos y terribles estados de confusión espiritual y acedia²⁷.

Risulta interessante paragonare i pochi e solitari personaggi prigionieri di Piranesi, anime perse in un labirinto vuoto, con i personaggi di Blake nell'*Inferno*, che non sono mai nella sofferenza estrema. Blake traduce il gusto fantastico e visionario e la tendenza al "sublime" del romanticismo inglese. Il "viaggio" che illustra la *Divina Commedia* è un'operazione politica, poetica, teologica e artistica in cui i disegni presentano visioni simultanee della sequenza narrativa. Secondo Blake un'opera allegorica, dotata di un significato etico voluto, è in qualche modo un'emanazione del potere politico-religioso, mentre un'opera visionaria come la sua, prodotta dalla libera immaginazione, è sempre sovvertitrice della stabilità politico-religiosa. Il disgusto per la società che lo circonda, emersa dalla prima fase del capitalismo in Inghilterra, e il rifiuto esplicito a compromessi con un mondo di oppressione e dolore, hanno portato Blake alla creazione di un mondo mitico. La conseguenza di questi atteggiamenti fu la perdita di mezzi di relazione con il mondo e la necessità di lottare per recuperarli. Nei disegni e nella poesia di William Blake, l'essere umano, la sua vita sulla terra, ricomincia sempre dallo stesso punto: il legame della nostra sensibilità con uno scopo che è dentro di noi e che è davvero l'unica cosa che ci può concedere un senso in relazione con il mondo.

Il tema del "sonno" (che come anche nell'*Odissea* è "eterno ritorno", esegesi del racconto e parte da una ricomposizione del *telos*) o svenimento di Dante, illustrazione di Blake al canto IV dell'*Inferno*, nasconde il mistero del passaggio da un luogo all'altro, quando Dante si sveglia è già passato all'altra riva dell'Acheronte per giungere al regno dei morti. L'unico legame tra la fine del III canto e l'inizio del IV sta proprio nella parola "sonno" che, nel linguaggio etico e mistico, potrebbe proprio voler indicare lo stato di chi ha una visione, come in Goya. Dal corpo di Dante sale un vortice ed egli, in stato di incoscienza, viene traghettato dall'altra sponda senza che la scena si veda, è un lavoro visionario e immaginativo. Il "sonno" lo ritroviamo anche diverse volte nella Bibbia. Emblematico è quello in cui il patriarca Yaakov ha una visione: una scala piantata a terra che arriva al cielo e gli angeli che salgono e scendono: la scala mistica, un topos della letteratura e dell'iconografia religiosa. Anche lo spazio immaginato nei miei disegni *Punti di vista* (pagg. 82, 84, 94) è una scala

27. Huxley, A., *Las cárceles de Piranesi*, Casimiro, Madrid, 2012, pag. 37.



piantata a terra con la cima verso il cielo, ma con sopra una seduta rivolta nuovamente verso terra, verso l'uomo. Una prospettiva sul mondo e non un'ascesa. Il disegno di questa forma a pieghe, scalino dopo scalino, descrive uno spazio relazionale, uno spazio che può essere percorso e vissuto, è la ricerca di un punto di vista nuovo sulle cose, sulle relazioni, sull'identità del luogo circostante. Come disse Marco Trulli nella presentazione alla mia mostra personale a Roma:

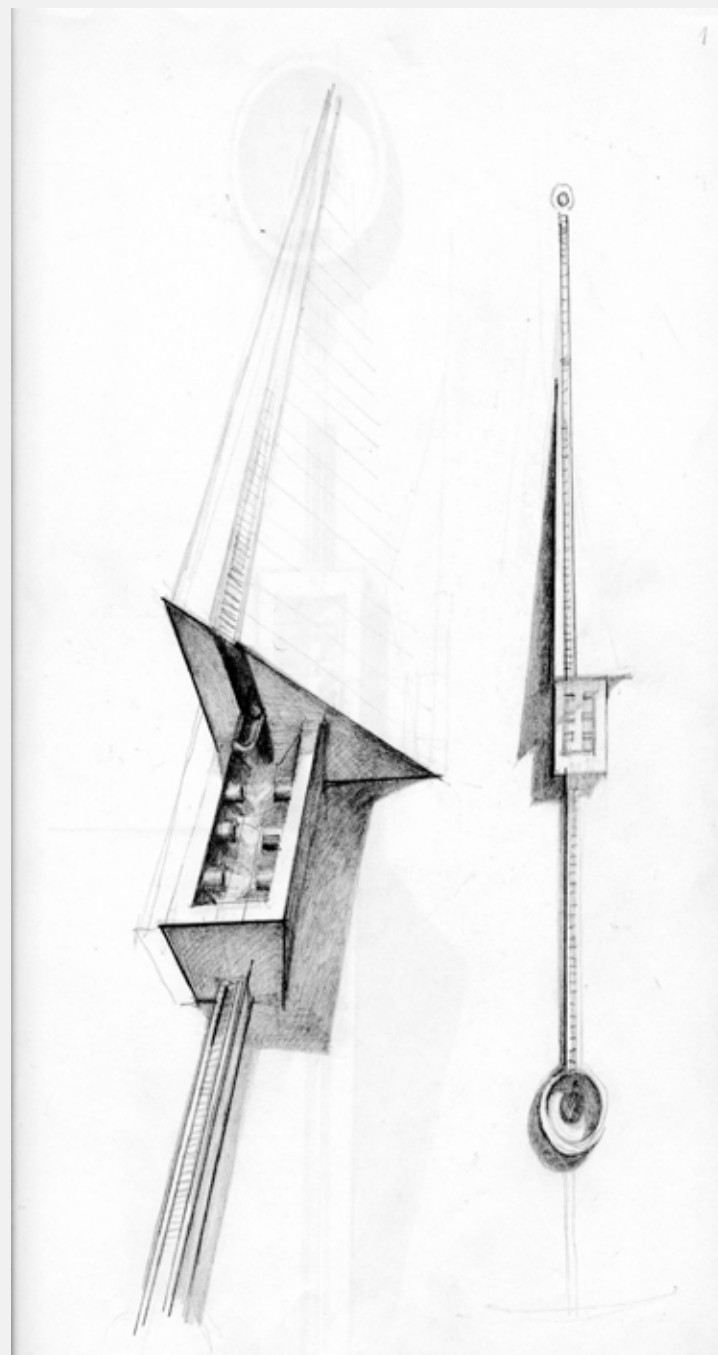
Le scale, infatti, sono sculture e progetti di punti di vista, luoghi di osservazione del territorio, invito allo spettatore ad emanciparsi dalla passività della percezione per abbracciare la visione e la coscienza dei luoghi, un sostanziale invito ad una cittadinanza attiva. Non è solo una questione di ecologia ma di ecologia sociale; promuovere processi partecipativi, offrire punti di vista ulteriori sulla realtà è forse oggi un carattere quanto mai urgente per la produzione artistica²⁸.

In Goya e *Los caprichos*, e in particolare ne *El sueño de la razón produce monstruos*, la mente, libera dalla ragione e immersa nella fantasia, produce visioni e diventa strumento utile. Si coglie, nel pensiero dell'artista, il passaggio dalla celebrazione alla sovversione, un invito rivolto alla società ad usare la ragione e la fantasia in mancanza delle quali si producono "mostri": guerre, sfruttamento, distruzione. Quella di Goya è una critica contro una società indegna fatta di laidi monaci, torturatori, asini addottrinati, spettri e fa uso delle metafore per descrivere la Spagna della superstizione e dell'Inquisizione, da vincere facendo ricorso alla ragione illuminista. Ma torniamo alla parola *sueño* che in spagnolo è sia "sonno" che "sogno"... se fosse "il sogno della ragione" potremmo pensare invece che il sognatore sia in grado solo di riprodurre la realtà così com'è (un felino, un gufo, uccelli... non veri e propri mostri), e non sia in grado di produrre niente di nuovo, forse è questa la mostruosità. La ragione non deve sopprimere la fantasia. Il mio video omaggio a Goya *Il sonno della ragione genera ecomostri*²⁹, è un sogno/incubo dove, a paesaggi incontaminati di montagna, vengono sovrapposte foto d'epoca di plastici di palazzine milanesi degli anni '50. Una visione surreale, accompagnata dalle parole dell'*Infinito* di Leopardi, che rappresenta la strategia che ancora oggi l'architetto medio usa come veicolo dei propri progetti e che le Amministrazioni riutilizzano a loro volta per "vendere" agli amministrati le loro scelte. Per dirlo con le parole di Pellegrini «Le regole della ragione, dettate da un totalitarismo, impongono vincoli che soffocano la fantasia: solo certe idee, un solo dio/religione, solo certi vestiti, addirittura solo certi cibi, colori, parole»³⁰.

28. Trulli, M., a cura di, *Elisa Franzoi, Scale-Stairs*, Stampa Alternativa, Roma, 2009, pag. 6.

29. Franzoi, E., parodia di *Il sonno della ragione genera mostri* di Goya, <https://www.youtube.com/watch?v=uJ2GkfVVPUs>

30. Pellegrini, M., "Sul Sonno della ragione", 15 marzo 2015, preso da: <http://www.formevitali.it/2015/03/15/sul-sonno-della-ragione/>, consultato il 05/2015.



Juan José Gómez Molina, disegno per *Proyecto 8 Fuentes*, 1988

1.3. Sul disegno: l'eredità di Juan José Gómez Molina

Per comprendere l'estensione e il valore che il disegno racchiude, voglio prendere come punto di riferimento Juan José Gómez Molina, grande artista e insegnante di disegno alla facoltà di Belle Arti Complutense di Madrid, recentemente scomparso, che con la sua pratica e teoria ha sviluppato un discorso ampio e chiaro sul disegno. Molina, che sceglie la Spagna come luogo di elezione della ricerca, è per me lo spunto per capire che è possibile coniugare varie discipline. Dato che lui collega il disegno, la fotografia, la pittura, la scultura, il video, la poesia e l'arte visiva, la ricerca e l'insegnamento, allora diventa possibile, in qualche modo, grazie a lui, unire il disegno con il segno nel territorio, l'arte con l'attivismo.

Il disegno di rappresentazione ha per l'artista un ruolo fondamentale nella conoscenza delle cose e «dibujar corresponde a pensar»³¹, riafferma più volte Molina prendendo a prestito le parole di Bruce Nauman. Ossessionato dal disegno, che considera l'asse fondamentale del processo creativo, è però convinto che sia necessario creare con qualsiasi materiale che ci permetta di fare delle riflessioni sulla vita e sui sentimenti, per questo disegna, dipinge, fotografa e fa scultura.

La parola "disegno" va oltre il discorso artistico e Molina ci spiega che «se introduce en él con un valor que parece exceder el uso de esa disciplina, para nombrar una serie

31. Gómez Molina, J. J., y otros, *Las lecciones del dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, pag. 44.

1.3. Sobre el dibujo: el legado de Juan José Gómez Molina

Con el fin de comprender la extensión y el valor del dibujo, quiero tomar como punto de referencia a Juan José Molina, artista valioso y profesor de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, recién fallecido, que con su práctica y teoría ha desarrollado un discurso claro y amplio sobre el dibujo. Molina, que elige España como lugar de sus investigaciones, es para mí el punto de partida para comprender la posibilidad de conjugar varias disciplinas. Puesto que él conecta el dibujo, la fotografía, la pintura, la escultura, el video, la poesía, el arte visual, la investigación y la enseñanza, es posible, entonces, enlazar el dibujo con el signo en el territorio y el arte con el activismo.

Molina afirma en varias ocasiones, retomando las palabras de Bruce Nauman, que para el artista el dibujo de representación desempeña un papel fundamental en el conocimiento de las cosas y que «dibujar corresponde a pensar»¹³. Obsesionado por el dibujo, que considera el eje fundamental del proceso creativo, está sin embargo convencido de que es necesario crear con cualquier material que permita reflexionar sobre la vida y los sentimientos y, por ello, dibuja, pinta, fotografía y se dedica a la escultura.

La palabra "dibujo" sobrepasa el discurso artístico y Molina nos explica que «se introduce en él con un valor que parece exceder el uso de esa disciplina, para nombrar una serie

13. Gómez Molina, J. J., y otros, *Las lecciones del dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, pag. 44.



Man Ray, *Elévage de Poussière*, fotografía, 1920

de valores que pertenecen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. Es este valor excesivo el que proporciona al término su riqueza y la dificultad de su comprensión»³². Ragionare sul tema del disegno, la disciplina più antica delle arti visive, è una esigenza fondamentale per elaborare nuove strade e relazionarsi con nuovi campi di sperimentazione e Molina ci offre il suo specifico modo di riflettere che unisce il pensiero alla pratica, oltre gli stereotipi. Combina nella pratica del disegno tanto l'eredità storica quanto la vita stessa nella sua dimensione emozionale e intellettiva. Pertanto il disegnare diventa un *autodialogo* continuo con se stessi, con quello che si sa nel campo dell'arte, con quello che si è, rieducando continuamente il proprio occhio e la propria mano a ricondurre l'esperienza visiva nel disegno.

L'importanza del segno, del gesto personale, del carattere soggettivo e delle conoscenze oggettive, formano insieme quell'equilibrio magico e complesso che è il disegno, dalle impronte nella grotta El Castillo, risalenti a circa 40.000 anni fa, alle linee di Nazca, all'*Allevamento di polvere*, fotografia di Man Ray a casa di Duchamp.

L'accezione più complessa del disegno è il suo ruolo di rappresentare, inteso quando il disegno si utilizza come forma di conoscenza delle cose. Sempre Molina:

El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los

32. Gómez Molina, J. J., *op. cit.*, pag. 17.

de valores que pertenecen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. Es este valor excesivo el que proporciona al término su riqueza y la dificultad de su comprensión»¹⁴. El razonamiento acerca del dibujo, la más antigua de las artes visuales, representa una exigencia fundamental a la hora de elaborar nuevos caminos y nuevos ámbitos de experimentación y Molina nos ofrece una modalidad concreta de reflexión que vincula el pensamiento a la práctica, más allá de los estereotipos. En la práctica del dibujo, Molina combina tanto la herencia histórica como la vida misma en su dimensión emocional e intelectual. Por tanto, dibujar se transforma en un *auto-diálogo* constante con uno mismo, con lo que uno sabe del arte, con lo que uno es, volviendo infatigablemente a educar la mano y el ojo para reconducir la experiencia visual en el dibujo.

La importancia del signo, del gesto individual, del carácter subjetivo y de los conocimientos objetivos, forman juntos el mágico y complejo equilibrio del dibujo, desde las huellas en la Cueva del Castillo, que datan de hace 4000 años, hasta las líneas de Nazca y la *Cría de polvo*, fotografiada por Man Ray en casa de Duchamp.

La acepción más compleja del dibujo es su papel de representación, a saber, cuando el dibujo se utiliza como forma de conocimiento de las cosas. Tal como Molina afirma:

El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los

14. Gómez Molina, J. J., *op. cit.*, pág. 17.



Juan José Gómez Molina, x21, 1998

acontecimientos, el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma. Aprehendiendo al objeto, de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial³³.

Ma c'è sempre una discrepanza tra la percezione che noi abbiamo delle cose e l'idea che abbiamo di esse, tra quello che è reale a quello che invece immaginiamo che sia. C'è sempre in chi disegna una relazione costante e contemporanea tra quello che si vede, quello che si è compreso attraverso la conoscenza pregressa delle immagini e quello che si vuole rappresentare. Questa riflessione ci aiuta a capire il problema della rappresentazione sul piano di una determinata porzione della superficie fisica delle cose, di un corpo ma anche, nel nostro caso, dei problemi connessi alla realizzazione di mappe cartografiche dove si rappresenta la realtà attraverso convenzioni stabilite come la prospettiva, la geometria o altri sistemi di riconoscimento strutturale o ancora attraverso un filtro culturale o individuale. Ogni singola persona dispone di un mondo proprio per costruire la sua rappresentazione dello spazio, questa "mappa mentale" è il modello della realtà che ciascuno si costruisce a partire dalla propria esperienza e conoscenza. È un prodotto molto soggettivo, somma delle rappresentazioni che ognuno si fa del mondo.

33. Gómez Molina, J. J., *op. cit.*, pag. 23.

acontecimientos; el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella. Aprehendiendo el objeto, de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial¹⁵.

Sin embargo, siempre existe una discrepancia entre la percepción que tenemos de las cosas y la idea que nos formamos de ellas, entre lo que es real y aquello que, en cambio, imaginamos que es. Siempre existe en quien dibuja una relación constante y simultánea entre lo que uno ve, lo que uno ha comprendido por medio del conocimiento anterior a las imágenes y lo que uno quiere representar. Esta reflexión nos ayuda a comprender el problema de la representación a nivel de una porción concreta de la superficie física de las cosas, de un cuerpo y también, en nuestro caso, de los problemas vinculados a la realización de mapas cartográficos en los cuales la realidad se representa por medio de convenciones establecidas como, por ejemplo, la perspectiva, la geometría u otros sistemas de reconocimiento estructural o también por medio de un filtro cultural o individual. Cada persona tiene a disposición un mundo personal para construir su propia representación del espacio, este "mapa mental" es el modelo de la realidad que cada uno construye a partir de su propia experiencia y conocimiento. Se trata de un producto muy subjetivo, suma de las representaciones que cada uno construye del mundo.

15. Gómez Molina, J. J., *op. cit.*, pág. 23.



Kathe Kollwitz, *I prigionieri*, incisione, 1908

Pertanto la percezione origina le rappresentazioni, e nel disegnare la realtà intervengono anche fattori culturali, socio-economici e di linguaggio. La parola “rappresentazione”, a mio avviso, non è solo la riproduzione della realtà ma riguarda la relazione tra simbolo, azione, conoscenza, e dà luogo a figurazioni individuali, sociali e collettive.

Una artista che ho sempre apprezzato, nella sua arte grafica di rappresentazione, è Kathe Kollwitz. I soggetti realizzati sono di ispirazione realista e sociale: è la voce degli ultimi, degli operai tedeschi e dei disperati. Mi torna ora in mente in relazione al modo in cui Molina describe la rappresentazione del corpo umano... I corpi della Kollwitz sono i corpi del popolo e i suoi disegni esprimono, oltre ad un grande dolore, la forza che si scatena dalle masse che insorgono. Sono disegni in cui è chiara la posizione di solidarietà dell'artista verso i lavoratori per una costruzione di un mondo diverso e che palesano la sua posizione antimilitarista e antifascista, tanto che, nel 1933, le viene vietata qualsiasi attività artistica perché la sua è un'arte che ha degli obiettivi, ed è completamente calata dentro all'epoca in cui vive. Molina infatti sottolinea uno degli aspetti fondamentali che ha il disegno, e cioè di precisarne il contesto estetico ma, in generale, anche quello storico:

El papel que tiene el dibujo como elemento definido de la idea, pero también el papel que asume como medio instrumental a la hora de configurar, tanto

Por lo tanto, la percepción da lugar a la representación y el dibujo de la realidad está intervenido también por factores culturales, socio-económicos y lingüísticos. Con la palabra “representación”, en mi opinión, se nombra no solamente la reproducción de la realidad, sino que también se evoca la relación entre símbolo, acción, conocimiento, dando lugar a figuraciones individuales, sociales y colectivas.

Una artista a la que siempre he valorado mucho por su arte gráfico de representación es Kathe Kollwitz. Sus sujetos se inspiran en el realismo y lo social: se trata de la voz de los desamparados, de los obreros alemanes y de los desesperados. Se me ocurre ahora, en relación a la manera en la que Molina describe la representación del cuerpo humano... Los cuerpos de Kollwitz son los cuerpos del pueblo y sus dibujos expresan, además de un gran dolor, también la fuerza que deriva de la insurrección de las masas. Se trata de dibujos en los que resulta claramente la solidaridad del artista hacia los trabajadores para la construcción de un mundo diferente y que manifiestan su posición antimilitarista y antifascista, al punto que, en 1933, se le impide cualquier actividad artística debido a que su arte tiene objetivos y está sumergida por completo en su tiempo. Molina, de hecho, destaca uno de los aspectos fundamentales del dibujo, es decir, la capacidad de delinear el contexto estético y también, en general, el contexto histórico:

El papel que tiene el dibujo como elemento definido de la idea, pero también el papel que asume como medio instrumental a la hora de configurar, tanto



Elisa Franzoi, *Body/soul*, particolare, disegno su carta, plexiglas, pelle, 150x60 cm, 2000

los aspectos estructurales que permiten describir una forma, como aquellos otros que nos aclaran su construcción, su funcionamiento, pero sobre todo la capacidad que mantiene a la hora de precisar el contexto estético desde el cual se conforma ese objeto, el valor que debe asumir esa imagen³⁴.

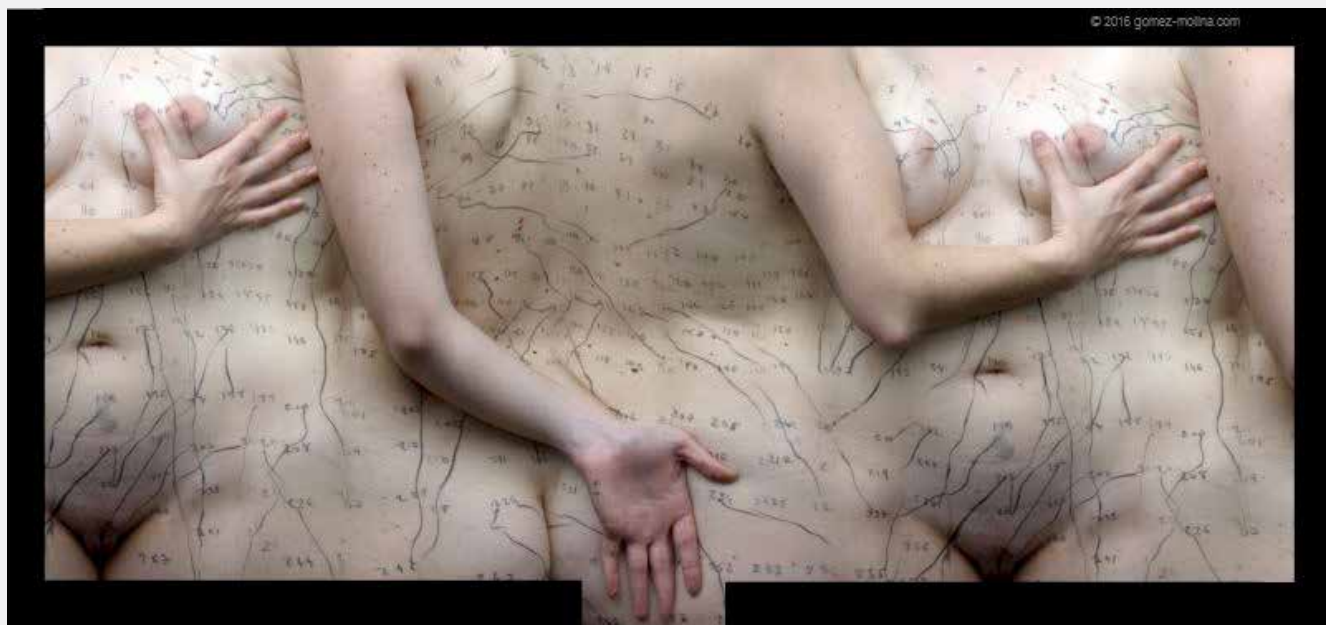
È chiaro quindi che ci riferiamo al disegno come una struttura complessa dove c'è la necessità di stabilire un legame tra quello che si percepisce nella tridimensionalità, quello che riproduciamo bidimensionalmente e la comprensione della forma come una struttura articolata nello spazio. Prendiamo ad esempio i disegni di Leonardo. Il disegno è per lui uno strumento con il quale condurre osservazioni scientifiche sulla realtà, una pratica in cui l'intento della rappresentazione è inscindibile dal processo della conoscenza. Il disegno è l'espressione più diretta della mente dell'artista e rinvia a ricerche, esperienze, invenzioni e riflessioni dove l'indagine scientifica si coniuga con la poesia più intrinseca. Leonardo riesce a coniugare arte, scienza, corpo, natura, geometria e scrittura insieme, come dimostrano l'*Uomo Vitruviano*, gli studi della formazione dell'acqua e dell'atmosfera così come la progettazione di macchinari. Come dice Molina, il disegno si genera anche attraverso una serie di conoscenze che si articolano in pratiche ogni volta specifiche, come la geometria, la prospettiva e l'anatomia, che servono all'artista non solo per la creazione di immagini simboliche ma anche come

34. Gómez Molina, J. J., *op. cit.*, pag. 33.

los aspectos estructurales que permiten describir una forma, como aquellos otros que nos aclaran su construcción, su funcionamiento, pero sobre todo la capacidad que mantiene a la hora de precisar el contexto estético desde el cual se conforma ese objeto, el valor que debe asumir esa imagen¹⁶.

Queda claro, pues, que aquí nos referimos al dibujo como a una estructura compleja en la que está presente la necesidad de establecer un vínculo entre lo que percibimos en la tridimensionalidad, lo que reproducimos de forma bidimensional y la comprensión de la forma como estructura que se articula alrededor de un espacio. Tomemos como ejemplo los dibujos de Leonardo. Para este, el dibujo es una herramienta para llevar a cabo observaciones científicas sobre la realidad, una práctica en la que el intento de la representación no puede separarse del proceso del conocimiento. El dibujo es manifestación directa de la mente del artista, de sus investigaciones, experiencias, invenciones y reflexiones, donde la investigación científica se conjuga con la poesía que le pertenece. Leonardo sabe conjugar el arte con la ciencia, el cuerpo, la naturaleza, la geometría, la escritura, como demuestran el *Hombre de Vitruvio*, los estudios sobre la formación del agua y de la atmosfera así como el diseño de maquinarias. Tal como apunta Molina, el dibujo se genera también gracias a toda una serie de conocimientos que se articulan en prácticas específicas, como la geometría, la perspectiva, la anatomía, las cuales le sirven al artista no solamente para la creación de imágenes simbólicas, sino

16. Gómez Molina, J. J., *op. cit.*, pág. 33.

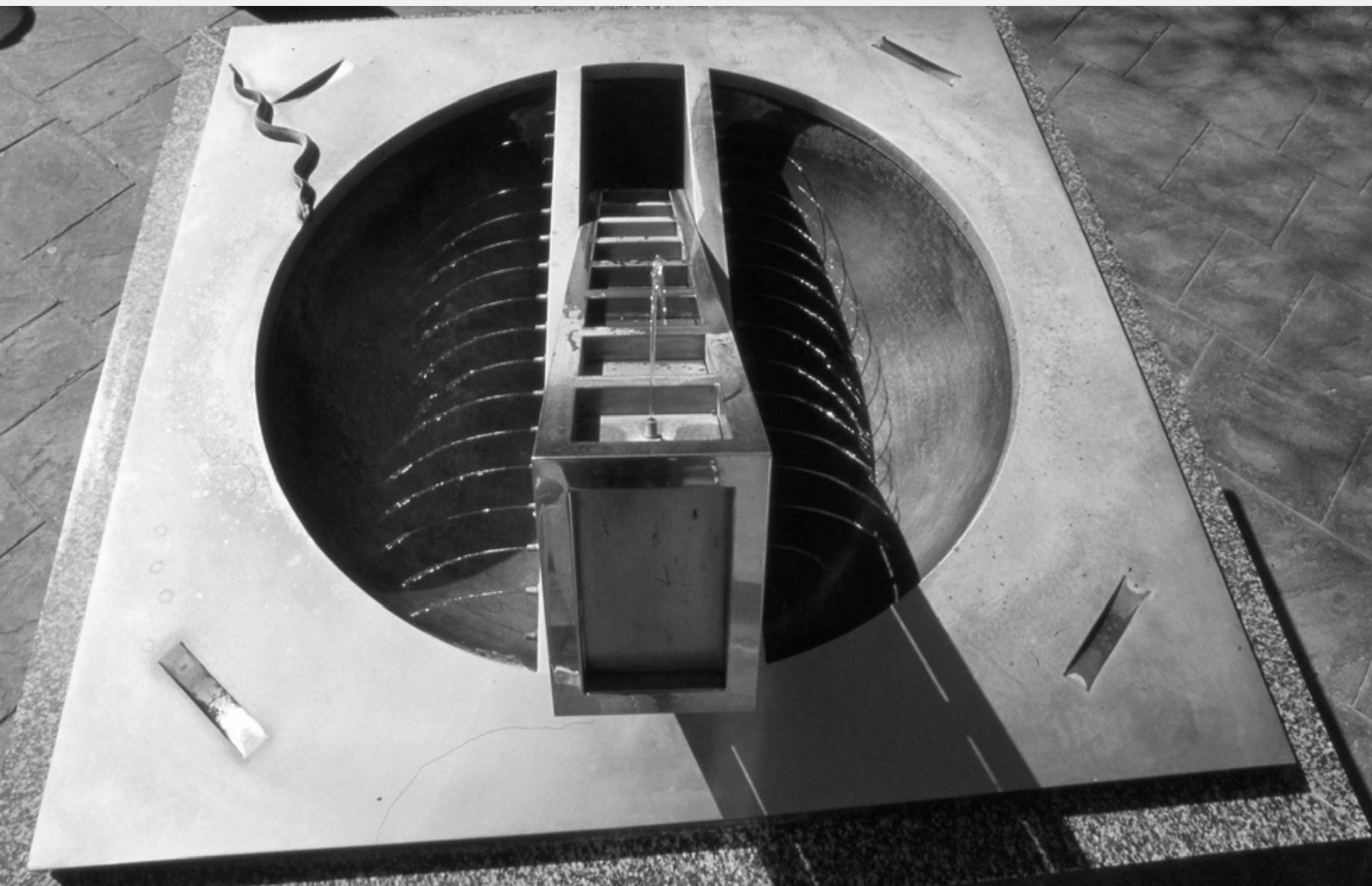


strumento di descrizione degli oggetti nel processo di produzione - come nella scultura, nell'architettura o nell'artigianato e com'era nel Bauhaus - in cui si prevede una materializzazione del disegno che deve tenere conto quindi della sua visualizzazione, previsione e realizzazione. Facciamo ancora un altro esempio sul farsi del disegno. Lo stesso Leonardo attingeva a un repertorio di immagini interiori e solamente guardando un muro poteva vedere paesaggi, fiumi, alberi, figure in movimento e scene di battaglie, inventava spazi al di fuori della realtà per accedere a un campo più suggestivo di immagini. Perciò il disegno nasce da processi differenti: dal modo di Leonardo di evocare l'universo del sentire (una tecnica usata anche dai surrealisti per eludere il controllo del razionale e della rappresentazione), fino ad arrivare a modelli di esperienze contemporanee più libere, dove al disegno è un gesto primario che affermare l'assoluta verità dell'individuo, come in Saura, Dubuffet, Pollock, Kline ecc.

Sono tutte riflessioni sul disegno con un fine pedagogico per rispondere alla domanda *Come insegnare a disegnare?* Come dice Molina, innanzitutto, l'insegnamento del disegno deve consentire all'alunno di sviluppare quelle capacità grafiche che gli permettono di confrontarsi con le necessità determinate dal suo progetto, ma la difficoltà principale sta nel fatto che, per comprendere e sviluppare determinate capacità, è necessario, prima di tutto, che queste siano sentite come bisogno. Facoltà che permettono di raggiungere un risultato qualitativo,

también como herramienta para la descripción de objetos en el proceso de producción - tal como en la escultura, en el arquitectura o en la artesanía y tal como era en la Bauhaus - en el que está prevista una materialización del dibujo que tiene en cuenta su visualización, previsión y realización. Tomemos otro ejemplo del proceso del dibujo. El mismo Leonardo hacía referencia a un repertorio de imágenes interiores, tanto que sencillamente mirando hacia una pared podía ver paisajes, ríos, árboles, figuras en movimiento y escenas de batallas, inventaba espacios fuera de la realidad para acceder a un ámbito más suggestivo de imágenes. Por lo tanto, el dibujo surge de procesos diferentes: desde la manera desarrollada por Leonardo para evocar el universo del sentir (una técnica utilizada también por los surrealistas con el fin de eludir el control de la razón y de la representación), hasta los modelos más libres de experiencias contemporáneas, donde el dibujo representa un gesto primario que afirma la verdad absoluta del individuo, como en Saura, Dubuffet, Pollock, Kline, etc.

Se trata de reflexiones sobre el dibujo que tienen un fin pedagógico y quieren contestar a la pregunta: *¿Cómo enseñar a dibujar?* Según Molina, la enseñanza del dibujo, en primer lugar, tiene que desarrollar las capacidades gráficas del alumno, aquellas que le permiten confrontarse con las necesidades de su proyecto, pero la dificultad principal se halla en que, para comprender y desarrollar determinadas capacidades, es necesario, en primer lugar, que el alumno las perciba como una necesidad. Se trata de facultades que permiten alcanzar un resultado cualitativo;



cioè un disegno qualitativo che è composto da un'unità che comprende materiali, forme, colori, significato e che stabilisce relazioni tra le cose ed elabora immagini preesistenti volte a superare gli stereotipi.

Molina si interroga sul senso della fotografia rispetto al disegno. La riproduzione fotografica della realtà sembra ad un certo momento aver prevalso su di esso ma è un'illusione, in quanto la grafica continua ad essere uno strumento indipendente che ha una sua propria strada e significato. Molina nel suo lavoro combina con grande sapienza sia l'uso del disegno sia quello della fotografia come vediamo nei suoi lavori, in particolare quando indaga il tema della memoria; «me obsesiona el paso del tiempo»³⁵ dice in occasione della sua mostra del 2006 e *El desvanecimiento de la memoria* è appunto un lavoro che indaga, attraverso la fotografia, la vita che scorre nel suo villaggio rurale di Carcelén, un omaggio a questa piccola località. Dipinge, disegna e fotografa centinaia di persone, affascinato dall'etica e dell'estetica con cui la gente organizza la propria vita nella povertà assoluta; è per lui una lezione di minimalismo. Così come in *La piel en la mirada*, Molina entra in relazione con la gente e con il tempo in una sorta di relazione amorosa. Il tempo e la morte sono gli elementi inclusi nel suo lavoro che permettono di percepire la trasformazione della vita. La pelle diventa una mappa, una carta geografica dell'esistenza dove si disegnano pieghe e tracce. Molina introduce inoltre un elemento calligrafico scrivendo sul corpo.

35. Gómez Molina, J. J., "Me obsesiona el paso del tiempo", articolo in *La tribuna de Albacete*, 16 luglio 2006, n. 18, pag. 19.

es decir, un dibujo cualitativo compuesto por una unidad que encierra materiales, formas, colores, significado y que establece relaciones entre las cosas y elabora imágenes preexistentes más allá de los estereotipos.

Molina cuestiona el sentido de la fotografía en relación al dibujo. En un determinado momento pareció que la reproducción fotográfica se hubiera impuesto sobre el dibujo, pero se trataba de una ilusión, puesto que la gráfica continúa siendo una herramienta independiente que tiene su propio camino y significado. En su trabajo Molina combina con sabiduría el uso del dibujo con el de la fotografía, tal como se ve en sus trabajos, principalmente cuando investiga el tema de la memoria; en ocasión de su exposición del 2006, afirma: «me obsesiona el paso del tiempo»¹⁷ y, de hecho, en *El desvanecimiento de la memoria*, investiga, por medio de la fotografía, la vida que transcurre en el pueblo de Carcelén, un homenaje a esta pequeña localidad rural. Pinta, dibuja y fotografía centenares de personas, cautivado por la ética y la estética con las cuales la gente organiza su vida en la más absoluta pobreza; para él, se trata de una lección de minimalismo. Tal como en *La piel en la mirada*, Molina conecta con las personas y con el tiempo en una especie de relación amorosa. La muerte y el tiempo representan los elementos de su trabajo que permiten la percepción de la transformación de la vida. La piel se transforma en un mapa, en una carta geográfica de la existencia en donde se dibujan pliegues y huellas. Además, Molina introduce un elemento caligráfico por medio de la escritura en el cuerpo.

17. Gómez Molina, J. J., "Me obsesiona el paso del tiempo", artículo en *La tribuna de Albacete*, 16 julio 2006, n. 18, pag. 19.



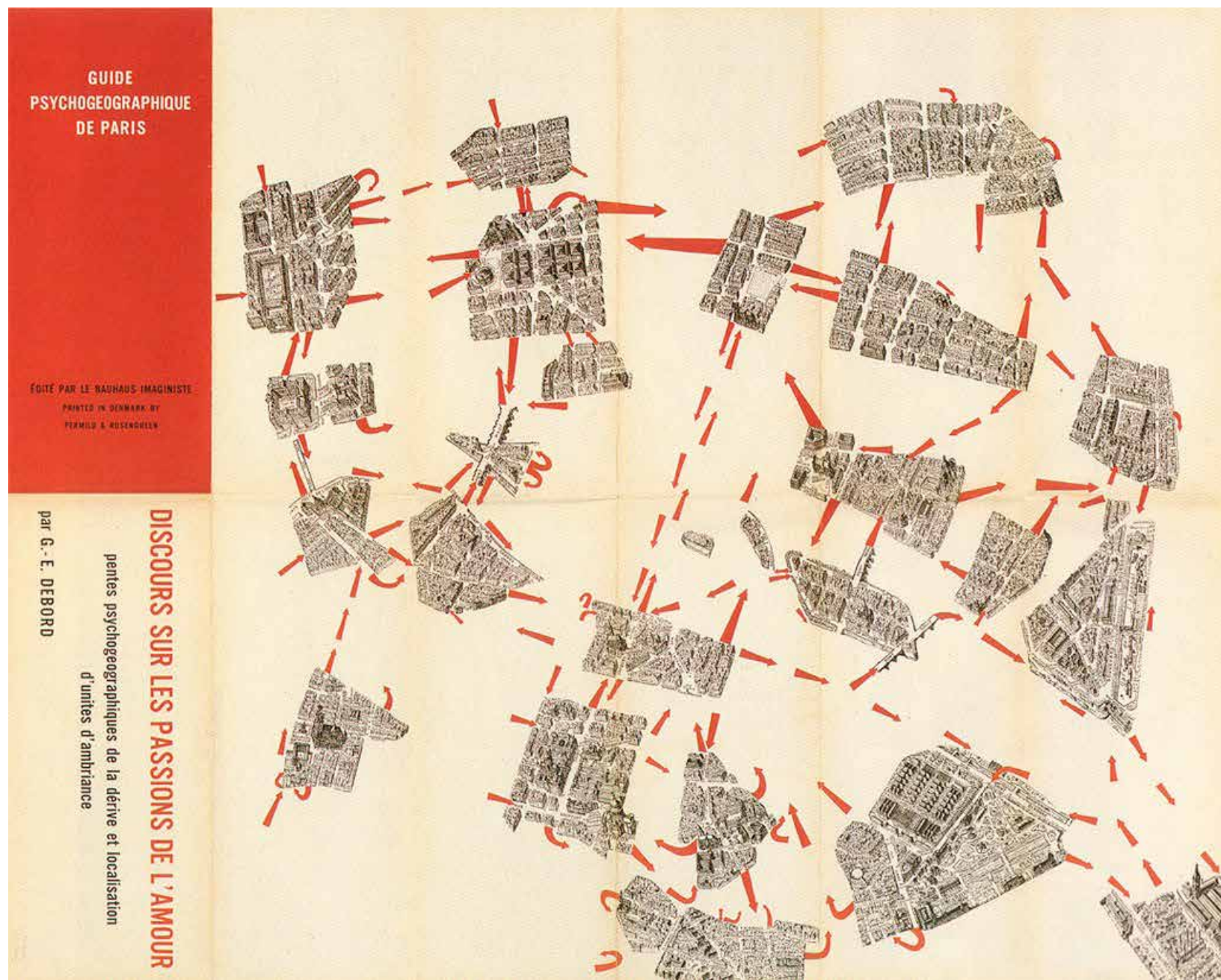
Elisa Franzoi, *Fontana*, particolare, cemento e terracotta, Cossato, Italia, 1999

Un'altro risvolto interessante dell'opera di Molina sono i numerosissimi disegni preparatori delle sue sculture/architetture come ad esempio quelli per la *Fuente del altar de la buena fortuna*, scultura che ho visto personalmente alla Università Carlos III di Madrid.

L'insegnamento e l'eredità che ci lascia Molina ha come base il disegno nei suoi vari risvolti; ci insegna che una cosa non esclude l'altra ma anzi è l'interdisciplinarietà la grande ricchezza e ci indica la via dell'apprendimento e dell'insegnamento. Il disegno è un processo di dialogo tra quello che si apprende e quello che siamo (emozioni, intelletto), tra quello imparato in ambito artistico e la disponibilità a mettere in discussione quello che si sa al fine di ri-educare il proprio sguardo e condurlo dalla materialità con la quale facciamo le cose fino alla capacità di tematizzare l'esperienza vissuta. Disegnare è un'avventura, un'esigenza di vita sempre mutabile e un continuo fluire di tutto ciò che si è esperito, dal vuoto e dall'immaterialità alla densità materica. Molina ci invita infine ad abbandonare i modelli e gli stereotipi ricevuti dai manuali a favore della capacità che ha l'occhio di creare e rinnovare la nostra relazione tra le cose e il disegno.

Otro aspecto interesante de la obra de Molina consiste en los numerosísimos dibujos preparatorios de sus esculturas/arquitecturas, como los de la *Fuente del altar de la buena fortuna*, una escultura que he podido ver personalmente en la Universidad Carlos III de Madrid.

La enseñanza y la herencia que Molina nos deja, tiene su fundamento en el dibujo en sus distintos aspectos; nos enseña que una cosa no excluye a otra y, más que la interdisciplinarietà, representa una riqueza; nos indica el camino del aprendizaje y de la enseñanza. El dibujo es un proceso dialógico entre lo que aprendemos y lo que somos (emociones, intelecto), entre nuestros conocimientos en el ámbito artístico y la disponibilidad a ponerlos en discusión con el fin de re-educar la mirada y llevarla desde la materialidad con la que hacemos las cosas hasta la capacidad de tematizar la experiencia que hemos vivido. Dibujar es una aventura, una exigencia que varía constantemente, un flujo continuo de todo lo experimentado, desde el vacío y la inmaterialidad hasta la densidad de la materia. Asimismo, Molina nos invita a abandonar los modelos y los estereotipos de los manuales para desarrollar la capacidad creativa del ojo y, de esta manera, renovar nuestra relación entre las cosas y el dibujo.



1.4. Le traiettorie urbane della psicogeografia

Sempre più artisti, pur senza conoscersi, per un effetto di “risonanza collettiva”, hanno attuato una rinnovata modalità del fare artistico, hanno sentito l’urgenza di ripristinare il legame arte-vita. Le radici di questa possibilità creativa, piccolo frammento dell’attuale paesaggio artistico globale, sono in parte nelle intuizioni dei dadaisti e dei surrealisti, dei movimenti degli anni ’50 e ’60, Lettrismo, Cobra e specialmente nell’Internazionale Situazionista, la quale considera l’esperienza dello spazio pubblico come luogo per la creatività umana che Delgado descrive così:

Para todos ellos el espacio público era un lugar plástico en el que podía verse desplegándose la paradoja, el sueño, el deseo, el humor, el juego y la poesía, enfrentándose, a través de todo tipo de procesos azarosos y aleatorios, a la burocratización, al utilitarismo y a la falsa espectacularización de la ciudad. Lucha sin cuartel contra una vida privada a la que se ha privado precisamente de ser vida³⁶.

L’Internazionale Situazionista, dal dopoguerra in poi, è stata forse il più importante tentativo collettivo di costruire una critica alle nuove forme di dominio che si sono create negli Stati capitalisti avanzati, una critica rivoluzionaria al passo con l’arrivo del consumismo. Programma dell’Internazionale Situazionista era il creare *situazioni*, istanti unici e irripetibili definiti come «la costruzione concreta di momentanei ambienti di vita e la loro trasformazione in momenti di una qualità passionale superiore»³⁷ tramite l’*Urbanismo Unitario*, un nuovo ambiente spaziale di attività, dove l’arte integrale ed una nuova architettura potessero finalmente realizzarsi. Le situazioni erano l’opposto dello spettacolo (la forma di vita alienata imposta dal capitalismo avanzato) e rimettevano in discussione i modi di vivere e di abitare. Uno degli obiettivi era, infatti, quello di praticare sperimentalmente alcune teorie architettoniche. L’idea di base (concepita precedentemente nel Movimento Lettrista) sosteneva che «l’ambiente influenza il comportamento delle persone che lo abitano, ed essendo l’architettura, nella quasi totalità dei casi, espressione fisica della volontà della classe dominante, l’ambiente urbano contribuisce attivamente alla coercizione psichica e fisica dei sudditi-cittadini»³⁸. Critica dell’architettura è quindi critica della società in generale. Era il 1953 quando il poeta Ivan Chtcheglov scriveva un saggio intitolato *Formulario per un nuovo urbanismo*, aprendo la strada alla psicogeografia (deriva sperimentale adottata dal Movimento Lettrista). Nel suo scritto Chtcheglov piange per la città moderna senza musica e senza geografia, e in cui le immaginazioni sono rimaste molto indietro rispetto alla sofisticazione delle macchine. Chtcheglov descrive la sua città ideale, diretto risultato di una nuova architettura. Una città modificabile, con costruzioni caricate di potere evocativo, edifici simbolici rappresentanti diversi desideri in cui tutti abitano la propria cattedrale privata. I diversi quartieri di questa città potrebbero corrispondere

36. Delgado Ruiz, M., *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999, pag. 187.

37. Nottingham Psychogeographical Unit, a cura di, *Banalità di base. Breve storia dell’Internazionale Situazionista*, Nottingham, 1995, pag. 9.

38. Nottingham Psychogeographical Unit, *ibidem*, pag. 10.



Constant, *Progetto per il campo nomadi*, Alba, Italia, 1956-1958

all'intera gamma di umori che ciascuno di noi incontra per caso nella vita di ogni giorno. *Introduzione ad una critica della geografia urbana*³⁹ di Debord continua sulla linea tracciata da Chtcheglov affermando che la psicogeografia potrebbe ritagliarsi lo studio delle leggi precise e degli effetti specifici dell'ambiente geografico sulle emozioni e i comportamenti degli individui. La città va esplorata, come suggerito nel saggio, attraverso la *deriva*, ovvero vagando senza meta e lasciandosi guidare dall'ambiente circostante, come una forma di distrazione e disorientamento radicale, oppure con *giochi psicogeografici*, ossia esplorando una città seguendo la mappa di un'altra. Psicogeografia come una forma «de cartografía capaz de reconocer y esquematizar los laberintos y los territorios pasionales por los que transcurrían las derivas»⁴⁰ spiega Delgado. La ricerca psicogeografica mirava a gettare le basi per la costruzione di un nuovo ambiente, un ambiente che permettesse un nuovo stile di vita liberato, più alto, più piacevole. Guy Debord afferma che:

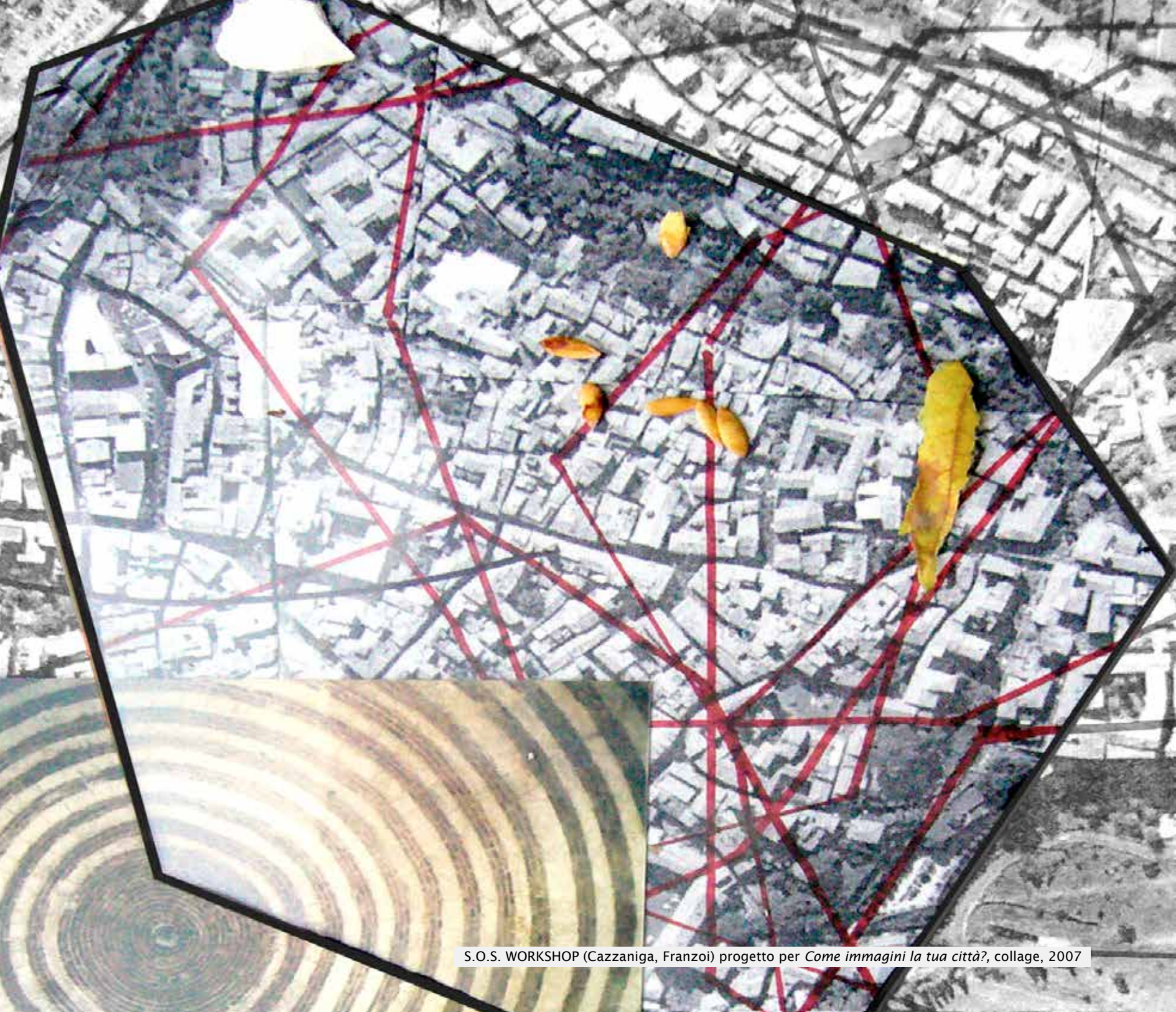
Il sentimento della deriva è naturalmente connesso con una più generale maniera di prender la vita, che nondimeno sarebbe maldestro dedurre meccanicamente. Non mi dilungherò sui precursori della deriva, che si possono riconoscere a buon diritto o estrapolare abusivamente, nella letteratura del passato, né sugli aspetti passionali particolari che questa attività comporta. Le difficoltà della deriva sono quelle della libertà. Tutto induce a credere che l'avvenire precipiterà il cambiamento irreversibile del comportamento e dello scenario della società attuale. Un giorno si costruiranno delle città per praticare la deriva. Si possono utilizzare, con dei ritocchi relativamente leggeri, certe zone che esistono già. Si possono utilizzare certe persone che esistono già⁴¹.

L'artista Giuseppe Pinot Gallizio, nel 1956, organizza ad Alba il primo Congresso degli Artisti Liberati, con i componenti del MIBI (Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario) fra i quali il pittore danese Asger Jorn. Discutono di urbanismo unitario e concludono dichiarando la necessità di una costruzione integrale dell'ambiente, che faccia uso delle tecniche e delle arti moderne e riconosca un'interdipendenza essenziale fra l'urbanismo unitario e uno stile di vita futuro. È interessante ricordare il lavoro concreto svolto, sul concetto dell'abitare, dall'olandese Constant che, finiti i lavori congressuali, resta ad Alba per continuare gli studi sull'urbanismo e sullo spazio. Qui lavora ad un progetto per la costruzione di un campo di nomadi accampati su un pezzo di terra di proprietà di Gallizio. Usando pareti divisorie mobili, il progetto è un esperimento per un nuovo modello di città basato sui principi di proprietà comune, mobilità e la possibilità di una modificazione continua dell'ambiente abitato. Non è mia intenzione ora analizzare le relazioni tra l'Internazionale Situazionista e le varie sfaccettature e strade che ha preso, ma solo fare riferimento alle sue principali intenzioni e azioni per proseguire sul mio discorso legato allo spazio e al territorio. Il concetto che mi interessa ricordare è quello di città come "foglio bianco d'azione" - dove la critica al linguaggio dominante diventa la pratica della nuova teoria rivoluzionaria - che l'Internazionale Situazionista ha messo alla portata di tutti.

39. Debord, G., *Introduzione a una critica della geografia urbana*, Nautilus, Torino, 2013.

40. Delgado Ruiz, M., *Ciudad líquida, ciudad interrumpida, Apuntes para el seminario a la Universidad nacional de Colombia*, Medellín, 1997, pag. 114.

41. Debord, G., *ibidem*, pag. 30.



S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi) progetto per *Come immagini la tua città?*, collage, 2007

2. Cartografia e territorialità

2. Cartografía y territorialidad

2.1. Territorializzazioni

Il concetto che voglio sviluppare in queste pagine è la territorializzazione e l'identificazione degli individui con un'area che essi interpretano come propria e vogliono difendere da intrusioni e contaminazioni. Un processo che avviene in quegli spazi e interstizi non definiti, nelle zone remote di campagna e nelle città. Come afferma Delgado in *Città liquida*: «La ciudad, por ello, es un territorio desterritorializado, que se pasa el tiempo siendo reterritorializado y vuelto a desterritorializar después»⁴². Il territorio è come una spugna e

No en vano nos vemos obligados, para referirnos a lo que ocurre en la ciudad, a hablar constantemente de confluencias, avenidas, ramblas, congestiones, mareas humanas, públicos que inundan, circulación, embotellamientos, caudales de tráfico que son canalizados, flujos, islas, arterias, evacuaciones..., y otras muchas locuciones asociadas a lo líquido: la sangre, el agua⁴³.

42. Delgado Ruiz, M., *Ciudad líquida*, op. cit., pag. 65.

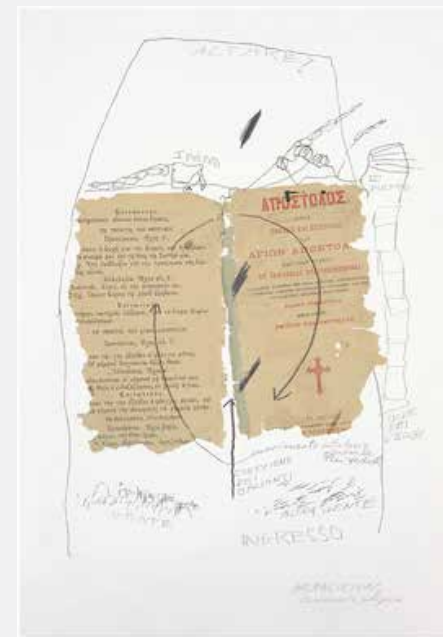
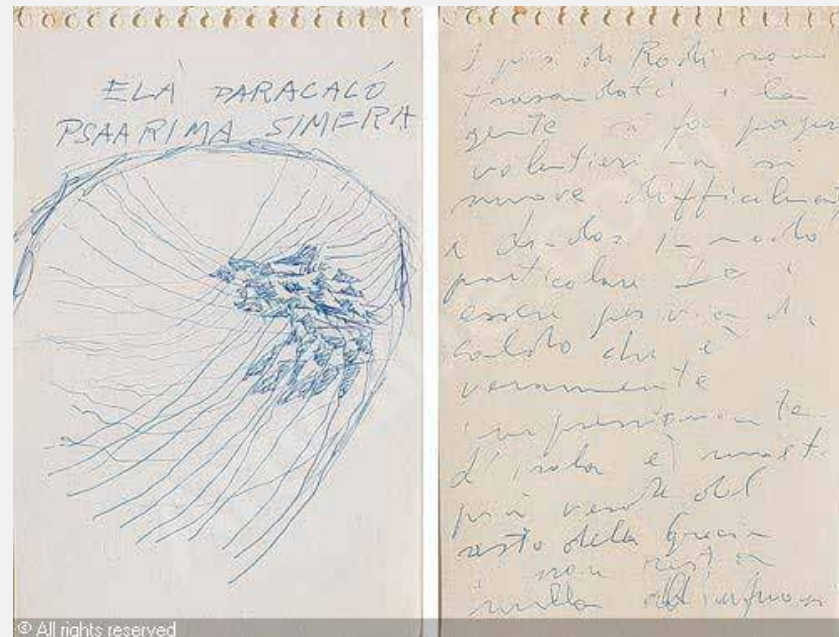
43. Delgado Ruiz, M., *ibidem*, pag. 64.

E ancora:

Esta misma exaltación de lo líquido es la consecuencia de la definición propuesta acerca de lo que era la ciudad, estructura inestable entre espacios diferenciados y sociedades heterogéneas, en que las continuas fragmentaciones, discontinuidades, intervalos, cavidades e intersecciones obligaban al urbanista a pasarse el día circulando, transitando, dando saltos entre espacio y espacio, entre orden ritual y orden ritual, entre región y región, entre microsociedad y microsociedad⁴⁴.

Tra spazi di transito, flussi, traffico, luoghi abbandonati o affollati, recuperare innanzitutto la memoria dei luoghi e della vita di ognuno può essere la via per contribuire a progettare consapevolmente nuovi paesaggi. La comprensione del contesto storico-geografico di un territorio, delle persone che lo hanno attraversato, degli eventi che si sono susseguiti, è l'inizio indispensabile per sognare un futuro creativo concretizzabile attraverso una ricerca artistica in ambito sociale. Voglio parlare quindi di un contesto generazionale, della fondamentale importanza di appartenere ad un luogo, venire da, radicarsi in. Crescere nel disprezzo del luogo di provenienza, nella normale lotta di emancipazione dal proprio destino familiare e sociale... ma in un disprezzo amoroso, perché consapevole che i luoghi, le nostre radici, sono quelli che ci hanno generati, sono i nostri veri genitori. E allora tutti partono, migrano. Io sono andata in Sudamerica e poi Londra, Milano, Seoul, per poi tornare sui miei passi come un uccello migratore torna a primavera. Perché è la terra, in fondo, il fondamento. Parafrasando Swyngedouw, *i flussi necessitano di un ancoraggio al suolo*.

Come i Poirier hanno viaggiato in tutto il mondo per radicarsi in Provenza, come Meireles che ha vissuto a Brasilia e New York per tornare ora a Rio, il luogo che ama ma nel quale, allo stesso tempo, si sente dissidente, ri-adattato alla città. Meireles è sempre stato contro ogni tipo di nazionalismo, pensa che il territorio sia per tutti e che specialmente un artista non debba avere nazione. Quindi dicevo che, cercando nuovi spazi di produzione, ho costruito la mia mappa personale, il disegno segreto di trame e relazioni internazionali per motivi di studio e di una ricerca d'identità sempre in evoluzione. Durante gli studi accademici a Brera improvvisamente ho sentito la necessità di viaggiare, non mi bastava il mondo scolastico per arricchire il mio lavoro d'artista, volevo vedere la realtà nuda e cruda, così ho abbandonato il corso a metà del terzo anno diretta in Perù ed Ecuador. Mi sono trovata catapultata in una realtà scioccante di povertà e ho iniziato lì a lavorare con i bambini di strada presso una comunità. È stato proprio il disegno, inaspettatamente, il tramite di comunicazione: sotto la mia guida si è formato un gruppo spontaneo di ragazzi e bambini piccolissimi che, con pennelli costruiti da noi e pochi colori, ha iniziato a progettare e dipingere murales per le sue case. Abbiamo aperto



44. Delgado Ruiz, M., *Ciudad líquida, op. cit.*, pag. 64.



IENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), *Circus Ipotetico III*, Insa Art Space, Seoul, 2000

spazi di sogno e desideri in una realtà dove non c'erano prospettive. Abbiamo realizzato, sulle pareti, enormi lavori che rappresentavano le origini indigene e giungevano a descrivere le singole emozioni e aspirazioni. Dopo due mesi, al ritorno, molti dei miei disegni ripercorrevano l'esperienza vissuta in quella terra: ritratti di volti, installazioni con fotografie (*Volo Basso*, pag. 18) e anche un lavoro di comunicazione per raccontare la realtà vista. Finito il percorso accademico è stata la volta di Londra con il pretesto di imparare la lingua... ma anche lì la scuola di inglese non mi bastava, volevo vivere. Ho cercato un lavoro e mi sono iscritta a un Master universitario di *Art Management* e ad un corso gratuito di graphic design. Pellegrinavo quotidianamente alla Old Tate Modern per vedere i quadri dei Preraffaeliti, tornavo e ritornavo per vedere *Ophelia on the river* di Millais. Sono andata più volte al British Museum per osservare la *Stele di Rosetta*, ho ripercorso le sale della National Gallery tra i quadri del '300 italiano, ho speso giornate intere al Victoria e Albert Museum tra sculture, mobili, tessuti, manufatti in vetro, metallo, ceramica alla ricerca della storia, dell'identità, della mia identità. Mi è capitato poco dopo, nel 2000, di partecipare a un *open call* per giovani artisti in Corea. Si trattava del più grande spazio espositivo di Seoul, l'Insa Art Space. Ho vinto la borsa e sono partita per l'Oriente. Due mesi di duro lavoro per realizzare una grande mostra personale in una galleria di 300 mq. Ho passato la maggior parte del mio tempo in studio a disegnare: disegnavo gli animali del circo, la triste condizione dello sfruttamento, della prigionia e dell'essere addomesticati, ritraevo la metafora della condizione umana per la mia mostra *Circus Ipotetico III*. Quando mi affacciavo alla città la realtà era sorprendente e spaventevole allo stesso tempo. Era un luogo in cui non potevi trovare i riferimenti sicuri che si hanno qui in Europa, suoni, colori, architetture erano totalmente "spaesanti". Quello che più ricordo con fermezza sono i disegni ad inchiostro su seta visti al National Museum, paesaggi di scogliere e monti avvolti nelle nebbie accompagnati da testi antichi all'interno, *Il fiume è il fiume, la montagna è la montagna...* e lì, di fronte a quelle pennellate e a quei tratti, capisci che tu sei tu e per un attimo un disegno ti fa ri-trovare. E in ultimo, le mie continue esplorazioni in solitaria in Grecia sulle tracce di altri esploratori: a Micene dove, all'Hotel *La Belle Hélène*, il cui proprietario guarda caso si chiama Agamennone, rimangono i segni del passaggio di molti intellettuali e artisti: Heinrich Schliemann durante gli scavi e poi Claude Debussy, Virginia Woolf, Henry Moore, Agatha Christie, Jean-Paul Sartre. E poi ancora seguendo le orme di Gastone Novelli che, nel suo libro *Viaggio in Grecia*, raccoglie gli appunti, i disegni e le incisioni dei suoi numerosi soggiorni nella penisola e nelle isole elleniche.

Tutto ciò per dire che siamo tutti parte di un unico processo ed ora, più che mai, siamo inclusi in un gigantesco movimento europeo di indagine artistica sulle territorializzazioni. Questo contesto territoriale diffuso e generazionale, che configura nuove modalità del fare arte, si era già sviluppato negli interstizi esterni al sistema mercato a partire dagli anni '90. Modalità che in definitiva rispondono o corrispondono a mutate situazioni socioculturali, a



IENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), *Circus Ipotetico III*, particolare installazione, cemento, 120x60x50 cm, Insa Art Space, Seoul, 2000

ridefinizioni identitarie di persone e di territori che si scontrano o si confrontano con la globalizzazione dei mercati. Ricostruisco quindi piano piano in questa tesi un percorso storico/geografico formato da gruppi e singoli artisti che, con le loro rispettive proposte esistenziali e creative, condividono uno sguardo al sociale critico e costruttivo. Ma torniamo un attimo indietro... voglio chiarire meglio cosa significa la parola *territorio* e cos'è la territorialità. Il geografo Farinelli⁴⁵ dice che viene da *terrore* e non da *terra*... Qui si articolano posizioni, per dirla con Dematteis, che oscillano tra due estremi: uno in cui si pensa il territorio come un insieme di cose materiali, l'altra che prescinde dalla materialità e pensa che il territorio è quello spazio di relazioni sociali, politiche ed economiche che vive in una specie di sfera autonoma distinta dalla materialità propria della vita umana. Se veramente fosse vera quest'idea così trascendentale dell'economia, della politica, della società, se il territorio fosse una tabula rasa, una specie di schermo sul quale si proiettano le cose che vengono decise e definite in altre sedi indipendentemente dalle sue caratteristiche, basterebbe regolare la società, l'economia e non ci sarebbe bisogno di intervenire sul territorio. Questa sarebbe una grossa e comoda semplificazione, ma questa visione smaterializzata dell'agire umano è lontana dalla realtà delle persone e vicina ad un neototalitarismo politico che azzerava e semplifica le differenze in nome del progresso. «Il territorio funziona come un grande integratore»⁴⁶, afferma Dematteis.

Enzo Rullani è sicuramente uno tra gli studiosi italiani che ha studiato maggiormente questo ruolo integratore del territorio, ad esempio nel saggio intitolato *La città infinita: spazio e trama della modernità riflessiva*⁴⁷. In questo caso si tratta di una specie di integrazione naturale per contiguità e continuità, perché i territori, stando tra loro vicini, si interconnettono, si integrano e, quindi, quella funzione integratrice per eccellenza che è la Politica nel senso più alto del termine, coincide con il territorio, soprattutto se la politica è di natura democratica e rappresentativa delle istanze di quel territorio. Il rapporto costante con il territorio si può definire come territorialità. In relazione alla natura democratica e rappresentativa della politica, passiamo ad un secondo livello di discorso secondo il quale la politica è essenzialmente un'azione territorialmente attiva. Il concetto di territorialità è abbastanza controverso, ci sono due modi differenti e opposti di intenderla, ovvero la territorialità negativa e positiva. Il celebre studioso svizzero Carl Raffestin che, a mio avviso, concilia in qualche modo questi due modi molto differenti di vedere la territorialità, la definisce come: «l'insieme delle relazioni che una società e perciò tutti quelli che ne fanno parte, intrattiene con l'esteriorità e l'alterità (dove l'esteriorità sarebbe il mondo esterno e l'alterità sarebbero gli altri) per soddisfare i propri bisogni con l'aiuto di mediatori, nella prospettiva di ottenere la maggior autonomia possibile, tenendo conto delle risorse del sistema»⁴⁸. Gli studi sulla territorialità sono partiti dall'etologia, dall'analogia con la territorialità animale e il significato del territorio degli animali è stato esteso, attraverso la sociobiologia, al territorio umano. L'aspetto negativo della territorialità sarebbe

45. Farinelli, F., *L'invenzione della terra*, Sellerio, Palermo, 2007.

46. Dematteis, G., *Territorio e politica*, conferenza alla Facoltà di Architettura Roma Tre, Roma 14 aprile 2007, registrazione audio privata

47. Rullani, E., "La città infinita: spazio e trama della modernità riflessiva", in Abruzzese, A., Bonomi, A., *La città infinita*, B. Mondadori, Milano, 2004, pagg. 65-100.

48. Bonora, P., a cura di, *SLOT quaderno 1*, Baskerville, Bologna, 2011, p. 11.



Jeong Seon, *Geumgang jeondo*, inchiostro e aquarello su carta, 130.6 × 94.0 cm, Ho-Am Art Museum, Seoul, Corea del Sud, 1734

lo stesso su cui si basa la proprietà fondiaria e sostiene che la territorialità è quel tipo di relazione che permette, in quanto proprietari, di avere quell'uso esclusivo di un territorio, ossia possederlo e usarlo escludendo tutti gli altri. La territorialità in positivo è quella che riguarda tutte quelle relazioni di cui parla Raffestin, cioè, quelle relazioni che vengono sviluppate nella precisa prospettiva di ottenere la maggiore autonomia possibile per ogni territorio, tenendo conto delle risorse dell'intero sistema in cui è inserito. Questo vuol dire che il territorio in sé viene visto proprio come un mezzo per avere dei vantaggi attraverso lo sviluppo di tutte quelle relazioni con gli altri, siano essi soggetti pubblici, privati o altri territori. Non c'è in questo caso una definizione giusta o una sbagliata: sono due modi differenti di intendere il territorio che coesistono quotidianamente nelle pratiche della politica territoriale che lo Stato ed altri attori realizzano. C'è poi un altro modo ambiguo, miope o limitato, di intendere la territorialità: quello che troviamo specialmente nelle scienze economiche e sociologiche, ovvero quello di pensare che la territorialità corrisponda principalmente a un rapporto, in positivo o in negativo, con gli altri, nel rapporto con l'alterità. Che sia cioè una situazione di vicinanza o prossimità a dar luogo a delle relazioni di tipo sociale. Il maggior teorico della territorialità in negativo è il noto giurista tedesco del Terzo Reich, Carl Schmitt, autore del libro *Il nomos e la Terra*, che purtroppo, con le sue teorie, ha affascinato tanti intellettuali di ogni orientamento in Italia, in Spagna, sua seconda patria, e nel Mondo; il suo discorso inizia con una visione in positivo della territorialità che solo dopo, grazie a sofisticati artifici dialettici, si trasforma nel suo opposto. Infatti la prima cosa che sostiene Schmitt è che «la terra è madre del diritto, perché la terra ricompensa con giustizia il lavoro»⁴⁹. Ma in seguito sviluppa una serie di argomenti che evidenziano tutti gli aspetti del territorio su cui si giocano le guerre e i conflitti. In un altro saggio successivo, *Terra e Mare*, lo stesso Schmitt indica i tre fondamenti dell'ordine giuridico: «appropriazione, divisione e distribuzione, un termine quest'ultimo, che presuppone l'uso, l'impiego, la valorizzazione e la produzione materiale e concettuale»⁵⁰. Tutto questo significa che perfino il massimo teorico della territorialità in negativo deve riconoscere che, se il nostro territorio ci interessa davvero e vogliamo perfino escluderne da esso gli altri, è perché riceviamo qualcosa di molto buono da esso. Dunque c'è un aspetto positivo della territorialità che è spesso sottaciuto, perché viene dato per scontato, considerato ovvio, implicito, ma che a mio avviso, vale sempre la pena di ricordare... Tanto più che è da questo territorio che proviene la nostra identità e la relazione tra identità (*genius loci*) e disegno del territorio è il tema centrale di questa ricerca. Oggi l'aspetto di tipo positivo, di quella che viene anche chiamata territorialità attiva, o Politica, cioè il fatto di mettersi insieme per ricavare il massimo vantaggio dal proprio territorio, sta diventando un aspetto importante della politica dei partiti, almeno in linea teorica.

49. Schmitt, C., *Il nomos e la terra*, Adelphi, Milano, 1991, pag. 22.

50. Schmitt, C., *Terra e mare*, Adelphi, Milano, 2002, pag. 18.



2.2. Crisi dell'identità territoriale

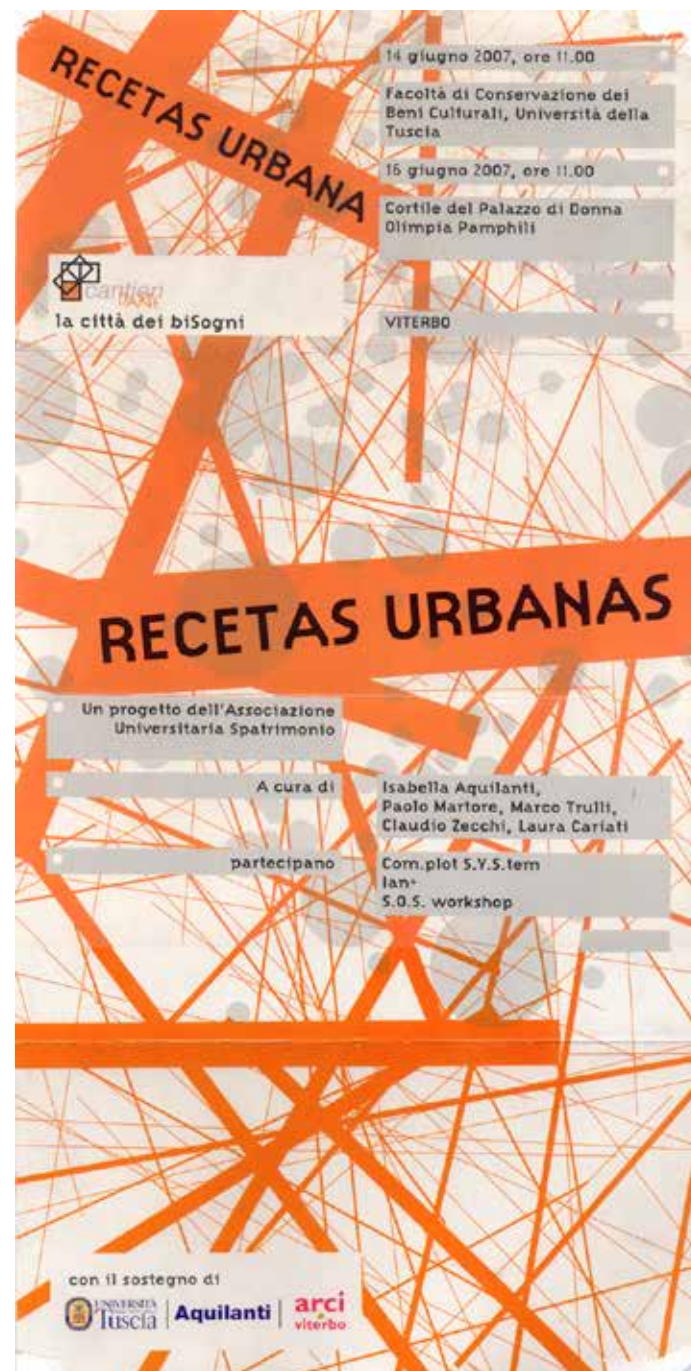
Focalizzo ora l'attenzione sulla crisi dell'identità territoriale che la nostra generazione sta vivendo. *La città nel nostro immaginario e la città che viviamo coincidono?* A questa domanda è necessaria una risposta con soluzioni concrete, perché sempre più persone si stanno accorgendo di vivere una scissione tra il paesaggio immaginato e quello che invece abitano. Il problema, cioè lo scarto che c'è tra la città immaginata e la città costruita, tra quanto i cittadini possono immaginare e volere e quello che in realtà poi viene realizzato, sta nel fatto che tutti possono immaginare ma non tutti hanno il potere di farlo diventare realtà. Tra la città immaginata e il costruito c'è lo Stato e il mercato che veicolano quello che è possibile, ad esempio per quanto concerne le licenze di costruzione per le case private o popolari, centri commerciali o banche, ma anche per le infrastrutture, strade, ospedali, palazzetti dello sport. La società civile ha un ruolo decisionale importante, ma purtroppo la relazione tra l'immaginato e il costruito si trova sempre all'interno della realtà capitalista, quindi non tutte le immaginazioni sono possibili in una città, soltanto quelle d'accordo con il sistema. Già Karl Marx scriveva: «Noi uomini non dobbiamo dare per scontate le cose, siamo noi uomini che facciamo le cose, però le facciamo sempre in un contesto che ci viene già dato, quindi gli uomini fanno la loro storia ma non la fanno nel modo che vorrebbero, non scelgono le circostanze ma queste circostanze esistono da prima»⁵¹. In definitiva siamo noi che immaginiamo le città, ma sempre costretti

51. Marx, K., *Il Capitale*, a cura di Donaggio E., Newton, Roma, 2013, pag 35.

2.2. Crisis de la identidad territorial

Quiero centrarme ahora en la crisis de la identidad territorial experimentada por nuestra generación. *¿Coinciden la ciudad presente en nuestro imaginario y la ciudad en la que vivimos?* Se trata de una pregunta que necesita una respuesta concreta puesto que cada vez más personas se están dando cuenta de que viven una escisión entre el paisaje imaginado y el paisaje que habitan. El problema, a saber, la diferencia que hay entre la ciudad imaginada y la ciudad construida, entre lo que los ciudadanos pueden imaginar y querer y aquello que se realiza en la realidad, consiste en el hecho de que todos pueden imaginar, pero no todos tienen el poder de transformar en realidad lo que imaginan. Entre la ciudad imaginada y lo que se construye están el Estado y el mercado que vehiculan lo posible; por ejemplo por lo que concierne las licencias de construcción de las casas privadas o populares, de los centros comerciales o de los bancos y también de las infraestructuras, de las carreteras, de los hospitales, de los polideportivos. La sociedad civil desarrolla un papel decisional importante, pero, lamentablemente, la relación entre lo imaginado y lo construido se desarrolla dentro de una realidad capitalista, lo que significa que no todas las imaginaciones resultan posibles en una ciudad, sino solamente aquellas acordes al sistema. En sus tiempos, Karl Marx escribía «Nosotros, los hombres, no tenemos que dar por supuestas las cosas, somos nosotros los que hacemos las cosas, sin embargo las hacemos dentro de un contexto predeterminado, pues los hombres hacen la historia, pero no de la forma que le gustaría, no eligen las circunstancias, sino que las circunstancias existen desde antes»¹⁸. En definitiva, somos nosotros los que

18. Marx, K., *Il Capitale*, editado por Donaggio E., Newton, Roma, 2013, pág.35. La traducción de la cita está hecha por Basili C.



Workshop *Recetas urbanas* con Santiago Cirugeda e Luca Stasi, Viterbo, 2007

da certe regole che la cultura possiede e «La contradicción más fuerte a la que está expuesta la actividad proyectual radica en la distancia entre lo que es socialmente deseable, técnicamente factible, ambientalmente recomendable, económicamente viable y culturalmente defendible»⁵² dice Bonsiepe.

La realtà del territorio della maggior parte del Nord Italia e specialmente della Lombardia e del Veneto, è quella di aree che, espandendosi, hanno prodotto un paesaggio indistinto in cui ci si sente sempre fuori luogo, spaesati, senza paese di appartenenza, appunto. Uno spazio riempito e diffuso di capannoni, ipermercati, villette con cani di ceramica sull'uscio e veneri di cemento in giardino, rotatorie e superstrade, un territorio che corrisponde alla non/città non/campagna. Uno spazio pieno di cose utili e inutili (come nel carrello della spesa), che sono segni o sintomi del benessere. Le identità locali si diluiscono in un unico "paesone", anche se, tra un Comune e l'altro, campeggiano cartelli in dialetto messi con la falsa illusione di mantenere viva una memoria, di recuperare l'irrecuperabile identità di un tempo. È in corso da anni una rispazializzazione territoriale senza un progetto di fondo, secondo cui, per la logica del denaro, tutto quello che c'è da sfruttare si sfrutta e a farne le spese sono soprattutto le risorse naturali. Ad esempio, nella provincia di Biella, in cui abito, si continua a costruire ben oltre le reali necessità, riducendo progressivamente lo spazio verde. Per contro, si hanno una superficie di

52. Bonsiepe, G., *op. cit.*, pag. 19.

imaginamos las ciudades, pero siempre dentro de determinadas reglas culturales y, tal como apunta Bonsiepe: «La contradicción más fuerte a la que está expuesta la actividad proyectual radica en la distancia entre lo que es socialmente deseable, técnicamente factible, ambientalmente recomendable, económicamente viable y culturalmente defendible»¹⁹.

La realtà del territorio de la mayor parte del norte de Italia y, principalmente, de la Lombardía y del Véneto, es aquella de áreas que, en su expansión, han producido un paisaje indistinto, donde uno siempre se siente fuera de lugar, rebotado, privado de un territorio y de una comunidad con los que pueda identificarse. Un espacio lleno de naves, hipermercados, chalés adosados adornados con perros de cerámica en la entrada y venus de cemento en el jardín, rotondas, autovías, un territorio que corresponde a la no/ciudad y al no/campo. Un espacio lleno de cosas útiles e inútiles (como en el carrito de la compra), signos o síntomas del bienestar. Las identidades locales se diluyen en lo que parece ser un único gran pueblo, aunque, entre un ayuntamiento y otro, aparecen pancartas escritas en el dialecto local, con la esperanza falsa de mantener despierta la memoria, de recuperar la identidad irrecuperable de lo que ha sido. Desde hace años, se ha puesto en marcha una re-espacialización territorial que no se basa en ningún proyecto, sino en la lógica del dinero, según la cual se explota todo lo que se puede explotar con prejuicio sobre todo de los recursos naturales. Por ejemplo, en la provincia de Biella, donde yo vivo, se sigue construyendo más allá de las necesidades reales, con una reducción progresiva de las

19. Bonsiepe, G., *Diseño y crisis*, Campgrafic, Valencia, 2012, pág. 19.

CONCERTO ALLA SCALA

happening sonoro
sulla scultura **Punto di vista**
di Elisa Franzoi

Elisa Franzoi - R-umori
Regula Wagner - Paesaggi sonori, percussioni
Nicoletta Braga - Elck, performance
ShivaDiva (Laura Smiraglia, Rosella Cazzaniga, Valentina Guidugli)
Mondo perfetto tour - voce, chitarra, basso
Special guest: **Dhyano** <http://concertoallascala.blogspot.com>

Jam session
Aperitivo
offerto dalla ProLoco

venerdì 3 settembre 2010
ore 18.30
Area verde Parco dei caduti
Occhieppo Inferiore (BI)

Ideazione concerto e grafica a cura di Elisa Franzoi - foto: studio50/katama.it.com

fabbriche dismesse pari ad un milione e mezzo circa di metri quadrati (un'archeologia industriale per la quale non c'è nessun progetto vero di riconversione per nuove attività produttive) e intere frazioni abbandonate. Il cemento, come una colata lavica, invade la campagna, la urbanizza, consuma il suolo, un bene che non si riproduce. Come dice Gregory Bateson, parlando della civiltà urbana:

Una nuova tecnologia per lo sfruttamento della natura o una nuova tecnica di sfruttamento degli altri uomini permette la nascita di una civiltà. Ma, quando raggiunge i limiti di ciò che può sfruttare in quel dato modo, quella civiltà è destinata prima o poi a scomparire⁵³.

L'uomo, in definitiva, «non è stato abbastanza intelligente da limitare la sua brama a comportamenti che non distruggano il sistema dinamico complessivo»⁵⁴ dove invece «una civiltà elevata dovrebbe limitare le proprie interazioni con l'ambiente»⁵⁵.

La sensazione è che il paesaggio non sia di nessuno. Nessuno si sente responsabile, nessuno lo sente come proprio, come un bene da condividere; ognuno si gestisce la propria porzione di terra, fa ciò che vuole a casa sua. Il pensare *quel terreno è mio e quindi faccio cosa mi pare* ha prodotto la villa hollywoodiana accanto al cascinale, villette a schiera color pastello con forme predefinite, una *villettopoli*⁵⁶ inframmezzata da

53. Bateson, G., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 2001, pagg. 539-540.

54. Bateson, G., *ibidem.*, pag. 540.

55. Bateson, G., *ibidem.*, pag. 540.

56. *Villettopoli* è un termine coniato da Cervellati P. L., urbanista contemporaneo.

zonas verdes. En cambio, quedan casi un millón y medio de metros cuadrados de superficie de oficinas desmanteladas (una arqueología industrial para la cual no existe ningún proyecto concreto de reconversión hacia nuevas actividades productivas) y pueblos enteros abandonados. El cemento, como una colada de lava, invade el campo, lo urbaniza, agota el suelo, un recurso que no se reproduce. Tal como afirma Gregory Bateson, hablando de la civilización urbana:

Una nueva tecnología para la explotación de los recursos naturales o una nueva técnica para la explotación de los hombres favorece el nacimiento de una nueva civilización. Sin embargo, cuando alcanza los límites de aquello que puede explotarse de esa manera, aquella civilización está destinada, antes o después, a desaparecer²⁰.

En definitiva, el hombre «no ha sido lo suficientemente inteligente como para contener sus deseos para que no destruyan el sistema dinámico global»²¹, donde, por contra, «una civilización desarrollada debería contener sus interacciones con el medio ambiente»²².

La sensación que se busca es que el paisaje no pertenezca a nadie. Nadie se siente responsable, nadie lo percibe como si fuera suyo, como si fuera un bien común; cada uno gestiona su ración de tierra, hace lo que quiere en su casa. Pensar *el terreno es mío y hago con él lo que me apetece* ha hecho que se encuentre una villa estilo Hollywood al lado de una casa de campo, chalés adosados con colores pastel y formas predefinidas, una

20. Bateson, G., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 2001, págs. 539-540. La traducción de las citas está hecha por Basili C.

21. Bateson, G., *ibidem.*, pág. 540.

22. Bateson, G., *ibidem.*, pág. 540.



capannoni prefabbricati a scopo di rimessa, commercio, spaccio, ricovero per bestie e zone industriali prive di aree verdi (che all'estero sono invece gli *industrial park!*). Tutto costruito a caso (accanto a ciò che per caso è sopravvissuto) lungo le arterie stradali che collegano un paese all'altro, senza nessuna consapevolezza. Biella, ad esempio, è stata costruita da geometri: tutto fuori scala e con scarso interesse per l'ergonomia. Chi costruisce però è pienamente soddisfatto del "suo paesaggio". Penso quindi che non tutti s'immaginino una città diversa, perché quella esistente va più che bene. In *Viaggio in Italia*⁵⁷, Goethe sosteneva che si vede con gli occhi tutto quello che già si conosce con la mente, questo vuol dire che egli individua nella mente il luogo del paesaggio, cioè noi siamo in definitiva lo specchio della nostra esistenza, passata, presente, futura e viceversa il paesaggio riflette quello che siamo. Ciò nonostante, «ci sono persone che hanno preso coscienza di esserci e tuttavia di non abitare il mondo che desiderano»⁵⁸, afferma Alberto Abruzzese in *La città infinita*.

Ora citerò un esempio concreto di amministrazione pubblica del paesaggio riferito alla realtà che vivo quotidianamente: la statale Cossato-Vallemosso nella provincia di Biella. Accanto alla strada che segue la formazione naturale delle colline e l'andamento del torrente, per altro poco frequentata, si decide di costruirne un'altra, più rettilinea, per andare nel fondovalle e risparmiare cinque minuti di tragitto. Si spiana, si scava, s'innalza, si abbatte nell'indifferenza quasi totale anche

57. Goethe, J. W., *Viaggio in Italia*, Garzanti, Milano, 1997

58. Abruzzese, A., Bonomi, A., *La città infinita*, B. Mondadori, Milano, 2004, pag. 35.

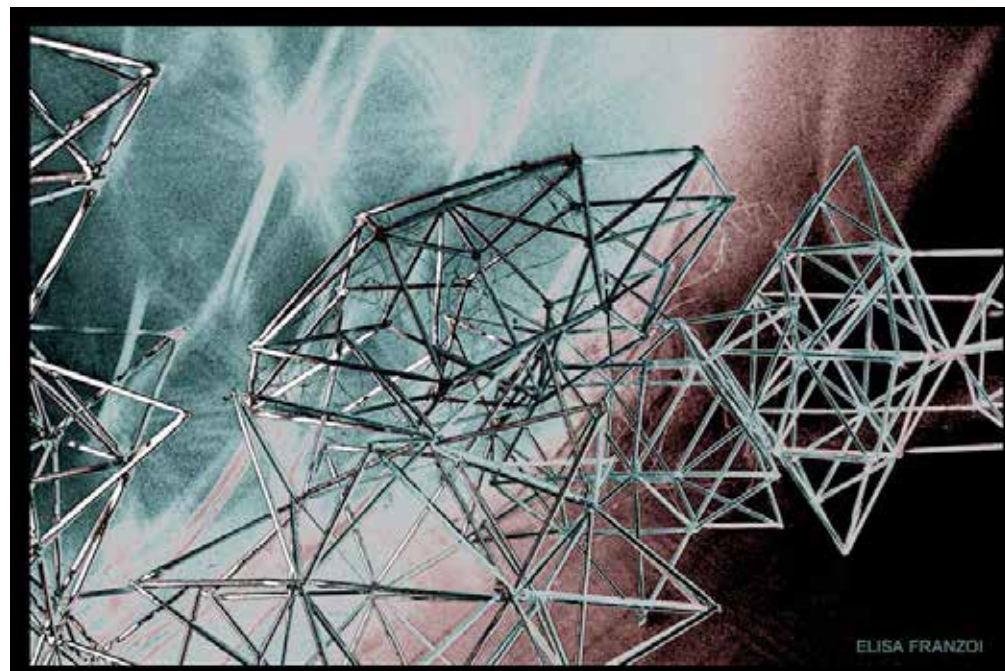
*villettopoli*²³ alternada por naves prefabricadas utilizadas como lugares de deposito, comercio, venta, amparo para animales y zonas industriales sin zonas verdes (¡que en el extranjero, en cambio, son *industrial park!*). Todo construido sin criterio ninguno (junto a lo que ha sobrevivido por casualidad) al lado de las carreteras que conectan los pueblos entre ellos: todo fuera de medida, sin casi interés para la ergonomía. Sin embargo, quien construye queda muy satisfecho de "su paisaje". Creo que no todos imaginan una ciudad distinta, puesto que la que hay les parece bien. En *Viaggio in Italia*²⁴, Goethe sostenía que el ojo ve lo que la mente sabe, esto significa que él localiza en la mente el lugar del paisaje, es decir, cómo, en definitiva, somos el espejo de nuestra existencia, pasada, presente, futura y, al revés, como el paisaje refleja lo que somos. No obstante, Alberto Abruzzese en *La città infinita*, afirma que «existen personas que han tomado conciencia de donde están y que, sin embargo, también se han dado cuenta de que no habitan el mundo que desean»²⁵.

Ahora me voy a centrar en un ejemplo concreto de administración pública del paisaje sacado de la realidad donde vivo: la carretera estatal Cossato-Vallemosso, en la provincia de Biella. Se ha tomado la decisión de construir, al lado de la carretera que sigue la conformación natural de las colinas y del arroyo - por otro lado no muy transitada - otra carretera, más rectilínea, para llegar hasta el fondo del valle y reducir el trayecto cinco minutos. Se allana, se horada, se erige, se derriba en la indiferencia casi total,

23. *Villettopoli* es un término creado por Cervellati P. L., un urbanista contemporáneo.

24. Goethe, J. W., *Viaggio in Italia*, Garzanti, Milano, 1997.

25. Abruzzese, A., Bonomi, A., *La città infinita*, B. Mondadori, Milano, 2004, pag. 35. La traducción de la cita está hecha por Basili C.



Elisa Franzoi, workshop *La forma della relazione*, Fabbrica del Vapore, Milano, 2009

se la strada passa al fianco di frazioni un tempo tranquille ed immerse nel verde, anche se il tunnel è scavato sotto il pavimento di alcune case, anche se ha distrutto il bosco della zona, anche se, anche se... anche se ci sono voluti vent'anni per costruire una manciata di chilometri, anche se il progetto aveva un senso vent'anni prima appunto, quando ancora c'erano molte fabbriche tessili in quell'area ormai semi-abbandonata.

Forse bisognerebbe interrogarsi più spesso sulla reale necessità di edificare. Tra il divieto assoluto di costruire su tutto il territorio italiano per diversi anni (un'ipotesi da prendere seriamente in considerazione) e il costruire infrastrutture o edifici di scarsa utilità o senza identità e dall'impatto paesaggistico catastrofico, ci sono delle proposte alternative. Alcune di quelle che vedremo in seguito sono suggerite dall'analisi di Sara González, una importante studiosa spagnola che da molti anni vive e lavora nel Regno Unito, presso la Scuola di Geografia di Leeds, Università celebre nel mondo per aver seguito l'indirizzo di ricerca di Bauman e sviluppato alcune teorie di Lefèvre.

La città diffusa, che caratterizza ormai il nostro paesaggio, è una città sparsa e polverizzata, non ha un centro né una piazza, si struttura in linea retta fra un paese e l'altro, con le case e gli stabilimenti che sorgono lungo una strada di grande traffico. La città diffusa è costruita casualmente sfruttando strumenti

aunque la carretera pase al lado de pequeños pueblos tranquilos y sumergidos en el verde, aunque el túnel se haya horado bajo el suelo de algunas casas, aunque se haya destruido el bosque, aunque, aunque... aunque construir tan solo pocos kilómetros haya requerido veinte años, aunque el proyecto tenía algún sentido justamente hace veinte años, cuando todavía existían muchas oficinas textiles en esa zona ahora casi abandonada.

Quizás habría que interrogarse más a menudo sobre la necesidad real de la edificación. Entre el veto absoluto a la construcción sobre todo el territorio italiano durante varios años (una hipótesis que haría falta tomar en consideración) y la construcción de infraestructuras o edificios sin casi ninguna utilidad o sin identidad y con un impacto catastrófico sobre el paisaje, existen propuestas alternativas. Unas de las que veremos más adelante son las sugeridas por el análisis de Sara González, una importante estudiosa española que lleva muchos años viviendo y trabajando en el Reino Unido, en la Escuela de Geografía de Leeds, universidad famosa en el mundo por seguir la orientación de Bauman y haber desarrollado algunas teorías de Lefèvre.

La ciudad difusa que caracteriza nuestro paisaje es una ciudad esparcida, pulverizada, sin un centro ni una plaza, que se estructura como una línea recta entre un pueblo y otro, con las casas y los establecimientos que surgen al lado de una carretera muy transitada. La ciudad difusa está construida de forma casual, gracias a herramientas

ESCUELA MODERNA
ATENEO LIBERTARIO
CONFERENCE ON
CONTEMPORARY ART
MUSEUM AND SOCIETY
LORENZO BENEDETTI
MASSIMO MAZZONE
PAOLO MARTORE

WUNDERKAMMER:
 cantieri d'arte
 nicoletta braga
 massimo mazzone
 elisa franzoi
 laura cazzaniga
 marco tulli
 alain urrutia
 com.plot system
 juan pablo macias
 democracia
 karmelo bermejo
 santiago sierra
 sosworkshop
 breRAUM
 benni bosetto
 alessandro colombo
 chiara colombi
 arianna sorgentone
 viktorija raonic
 nina voets
 chiara lamperti

VR.26.OKT 2012
museumnachtdelft.nl
 Oude Delft 58 - DELFT
 AFTER 18.30

urbanistici comunali e regionali molto permissivi, è una città privata che cresce per frammenti rubando progressivamente terreno alla campagna, è una città frutto dell'ignoranza. I capannoni si edificano dove appare più conveniente, senza valutare quanto traffico aggiungano ad una strada già intasata, le aziende si distribuiscono come meglio credono, senza necessità di aggregarsi fra loro. La prassi è sempre la stessa: ogni qualvolta nasce una nuova strada, i prati adiacenti diventano edificabili. La mancanza totale di pianificazione urbanistica e territoriale e gli scempi paesaggistici ci fanno scivolare sempre di più verso una mostruosa disarmonia del paesaggio che influisce negativamente anche sulla nostra psiche in un modo che pare irreversibile. Il nostro modello di città è la città delle automobili, possibilmente grandi (*Sport Utility Vehicle*), una città percepita dal pedone o dal ciclista (non dall'interno dell'auto!) come "violenta", «la violenza della necessità quotidiana che hanno le strade - di cui il traffico è l'espressione simbolica - di cancellare (calpestare) perfino la storia recente di coloro che sulla strada hanno vissuto e vivono»⁵⁹ scrive Berger, città percepita come pericolosa anche solo per il fatto che camminando o pedalando si rischia la vita per raggiungere il luogo di lavoro, la scuola o il negozio sotto casa. La modalità di costruzione caotica, unita al crescente traffico, sta creando seri problemi: essendo le abitazioni e gli stabilimenti costruiti senza alcuna pianificazione diventa necessaria la riprogettazione delle viabilità, la costruzione di

59. Berger, J., *Sul guardare*, B. Mondadori, Milano 2003, pag. 107.

urbanísticas del ayuntamiento y de las regiones muy permisivas, es una ciudad de particulares que crece por fragmentos, robando terreno al campo; es una ciudad resultado de la ignorancia. Las naves se edifican donde parece más conveniente, sin estimar el tráfico que puedan añadir a una carretera que resulta ya muy transitada, las empresas se distribuyen donde quieren sin la necesidad de concentrarse en un sitio. La praxis sigue siendo la misma: cada vez que se construye una nueva carretera, los terrenos verdes adyacentes se vuelven edificables. La falta total de planificación urbanística y territorial, además de los estragos paisajísticos, nos llevan cada vez más hacia una discordancia monstruosa en el paisaje que influye de manera negativa y de forma irreversible también en nuestra psique. Nuestro modelo de ciudad es la ciudad de los coches, a ser posible grandes (*Sport Utility Vehicle*), una ciudad que el peatón o el ciclista (¡y no desde el interior del coche!) perciben como "violenta", «la violencia de la necesidad diaria que tienen las carreteras - y de la cual el tráfico es la expresión simbólica - de borrar (pisotear) incluso la historia reciente de aquellos que han vivido y viven en la calle»²⁶, escribe Berger, una ciudad percibida como peligrosa también por el mero hecho de que, andando o montando en bici, uno arriesga su vida para llegar al lugar de trabajo, a la escuela o a la tienda debajo de casa. La modalidad caótica de construcción, junto con el incremento del tráfico, está creando problemas serios: las viviendas y los establecimientos se construyen sin planificación alguna y por eso se hace necesario un nuevo proyecto de viabilidad, la construcción de aparcamientos,

26. Berger, J., *Sul guardare*, B. Mondadori, Milano 2003, pag. 107. La traducción de la cita está hecha por Basili C.



Pompei che cade, 2013

parcheggi, i collegamenti con i trasporti pubblici, tutti interventi onerosi per i cittadini e dannosi per l'ambiente. Associazioni di tutela ambientale come il Wwf e Legambiente denunciano *in primis* l'eccessivo consumo di suolo che riduce la permeabilità del terreno e produce dissesto, così come l'inquinamento dell'aria e dei corsi d'acqua nei quali si scarica di tutto senza controllo. L'ambiente deturpato non suscita scalpore, siamo assuefatti e indifferenti. Evidentemente si fa l'abitudine, facilmente, anche al peggio, anzi abbiamo talmente fatto nostro questo modo di vivere malato che nemmeno lo percepiamo⁶⁰.

Noi siamo la carta corografica sulla quale s'inscrivono i cambiamenti: il modello di sviluppo, dal tragico impatto ambientale, che viviamo in questi ultimi anni, incide profondamente sul nostro pensiero e sulla qualità della vita, nella misura in cui diventa sempre più difficile integrare nel proprio immaginario il paesaggio che cambia. L'insensatezza degli interventi edilizi è ormai così estesa e palese che ritengo un po' contraddittorio parlare, come fanno le amministrazioni pubbliche, solo di "tutela del paesaggio" delle aree di "notevole interesse" quando non si affronta seriamente e più in generale il problema costruttivo e di viabilità su tutto il territorio nazionale. Non dobbiamo dimenticare che, poi, tra questi luoghi di *notevole interesse*, ci sono i maltrattamenti alle bellezze artistiche e abbiamo Pompei che cade a pezzi, i musei siciliani senza un soldo, la *Domus Aurea* chiusa da anni e l'*Ara Pacis*

60. Vedi in proposito l'ultimo e illuminante libro sul tema dell'ecologia di Klein N., *Una rivoluzione ci salverà*, (2015).

las conexiones con el transporte público, todas intervenciones dañinas por el medio ambiente y onerosas por los ciudadanos. Las asociaciones que tutelan el medio ambiente como el Wwf o Legambiente, denuncian, en primer lugar, el consumo excesivo del suelo que reduce la permeabilidad del terreno y produce quiebra, así como la contaminación del aire y de los ríos en los cuales se descarga cualquier cosa sin control. El afeamiento del medio ambiente no causa ninguna sensación, somos adictos e indiferentes. Es evidente que es fácil acostumbrarse a lo peor, pero nos hemos acostumbrado tanto a esta forma de vida que ni la percibimos como enferma²⁷.

Nosotros somos el mapa corográfico en el que se inscriben los cambios: el modelo de desarrollo en el que vivimos, extremadamente dañino para el medio ambiente, repercute en nuestro pensamiento y en nuestra calidad de vida, en la medida en que se hace cada vez más difícil integrar en nuestro imaginario los cambios del paisaje. La insensatez de las intervenciones edilicias es algo que ya se ha extendido y que resulta muy evidente, pues creo que es bastante contradictorio hablar solamente, como lo hacen las administraciones públicas, de la necesidad de la "tutela del paisaje" de las zonas de "mucho interés", si no se encara de forma más seria y más general el problema de la construcción y de la viabilidad en todo el territorio nacional. No hay que olvidar que, entre los lugares de *mucho interés* se encuentran las bellezas artísticas maltratadas, con Pompeya en ruinas, los museos sicilianos sin recursos, la *Domus Aurea* cerrada

27. Véase a este respecto el último e iluminante libro sobre la ecología de Klein N., *Esto cambia todo: El capitalismo contra el clima* (2015).



prigioniera in una scatola. Nel volume di articoli *I vandali in casa*⁶¹ di Cederna, le sofferenze fisiche della città – già descritte nel cinema neorealista di Pasolini o nel suo documentario davanti alla rocca di Orte – vengono descritte in modo chiaro e disarmante, e i vandali in casa non sono i Vandali, i barbari, ma gli italiani, speculatori e mercanti, imprese, società commerciali e immobiliari, architetti e ingegneri, autorità statali e clericali, i nostri contemporanei che per avidità di denaro e ignoranza vanno riducendo in polvere le testimonianze del passato, sventrando le città a scopo di viabilità e scaraventando gli abitanti in qualche infame borgata di periferia.

La nostra condizione esistenziale sta affrontando una repentina transizione: da certa a provvisoria, da stabile ad instabile, da armoniosa a disarmonica, da naturale ad artificiale, da lenta a veloce, da solida a liquida. Alcuni artisti, con la loro modalità di fare arte in diretta connessione con il mondo, hanno saputo stare contemporaneamente dentro e fuori questa condizione in trasformazione, ne sono protagonisti ma anche osservatori e l'hanno saputa leggere in forma di opportunità per riflettere sulla propria natura e sui propri limiti. Prendiamo l'esempio di Stalker Osservatorio Nomade di Roma che con le sue camminate peripatetiche, insieme ai cittadini, osserva il territorio nell'interazione tra spazio fisico e spazio sociale ed esplora le diverse culture nelle città. Esplora la città dal centro alle periferie, lungo il corso dei fiumi e sotto i ponti per incontrare l'architettura, la natura, le realtà sommerse di extracomunitari e rom

desde hace años y el *Ara Pacis* prisionera en una caja. En la colección de artículos de Cederna, *I vandali in casa*²⁸, se describen de forma clara y franca los sufrimientos físicos de la ciudad – cuya representación había sido antes el sujeto del cine neorrealista de Pasolini o de su documental delante de la Rocca de Orte – y se muestra cómo los vándalos no son los bárbaros, sino los propios italianos, especuladores y mercantes, las empresas, las sociedades comerciales e inmobiliarias, arquitectos e ingenieros, autoridades estatales y clericales: contemporáneos nuestros que, por avaricia de dinero e ignorancia, reducen en polvo los testimonios del pasado, demoliendo la ciudad por la viabilidad y expulsando a los ciudadanos a vivir en algún triste suburbio.

Nuestra condición existencial está cambiando rápidamente: de segura a provisional, de estable a inestable, de armoniosa a discordante, de natural a artificial, de lenta a veloz, de sólida a líquida. Algunos artistas, con su modalidad de hacer arte en conexión directa con el mundo, han sido capaces de estar a la vez dentro y fuera de esta condición en transformación, siendo protagonistas y observadores, al igual que han sido capaces de aprovecharla como una oportunidad para reflexionar sobre su propia naturaleza y sus límites. Tomemos el ejemplo de Stalker Osservatorio Nomade de Roma que, con sus paseos peripatéticos, junto con los ciudadanos, observa el territorio en la interacción entre espacio físico y social, explorando las distintas culturas de la ciudad. Explora la ciudad desde el centro hasta las periferias, siguiendo el curso de los ríos, por debajo de los puentes, para encontrar la arquitectura, la naturaleza, las realidades sumergidas de

61. Cederna, A., *I vandali in casa*, a cura di Ermani, Francesco, Laterza, Roma-Bari, 2006.

28. Cederna, A., *I vandali in casa*, editado por Ermani, Francesco, Laterza, Roma-Bari, 2006.



Elisa Franzoi, workshop *Refugees Welcome*, opera dei bambini, Occhieppo Inf., Italia, 2015

(vedi il video *Rome to Roma*⁶²) che vivono nelle baracche ma anche gli abitanti delle nuove villette chiamate *gated communities*. Ogni esplorazione è volta a produrre mappe o siti web che raccolgono l'esperienza, ragionamenti, azioni e materiali realizzati: immagini, progetti, visioni, installazioni, interviste, suoni, video, foto, diari di viaggio. Il progetto *Sleep out*⁶³ è un atto di solidarietà con tutte le persone che a Roma vivono senza casa e senza diritti, è una raccolta di storie e documenti che si sono trasformati nell'*Atlante dell'abitare sul Tevere*, dove si immaginano anche nuove forme dell'abitare. La modalità di intervento proposta da Stalker è sperimentale e fondata su pratiche spaziali esplorative, di ascolto, relazionali, conviviali e ludiche, attivate da dispositivi di interazione creativa con l'ambiente investigato e con gli abitanti. Tali pratiche e dispositivi sono finalizzati a catalizzare lo sviluppo di processi evolutivi auto-organizzanti, attraverso la tessitura di relazioni sociali ed ambientali, lì dove, per abbandono o per indisponibilità, sono venute a mancare. La traccia di tali interventi costituisce sempre una mappatura sensibile, complessa e dinamica del territorio, realizzata con il contributo dei più diversi approcci disciplinari con cui si intende investigare i mutamenti in atto nel rapporto tra uomo e ambiente. La prassi operativa descritta, oltre ad essere un inedito strumento di conoscenza, contribuisce a promuovere la diffusione di una maggiore consapevolezza della popolazione nei confronti del proprio territorio e una partecipazione creativa nella gestione delle problematiche territoriali e urbanistiche.

62. Stalker, *Rome to Roma*, www.osservatorionomade.net, consultato il 09/2015.

63. Stalker, *Sleep out*, <https://suilettidelfiume.wordpress.com/>, 21 giugno 2007, consultato il 11/2014.

los extracomunitarios y de los gitanos (véase el video *Rome to Roma*²⁹) que viven en las chabolas, pero también a los habitantes de los nuevos chalés llamados *gated communities*. Cada exploración produce mapas o páginas web que recogen la experiencia, los razonamientos, las acciones y materiales realizados: imágenes, proyectos, visiones, instalaciones, entrevistas, sonidos, fotos, diarios de viaje. El proyecto *Sleep out*³⁰ representa un gesto de solidaridad con todas las personas que no tienen ni casa ni derechos; se trata de una colección de historias y documentos que se han transformado en el *Atlante de la vida a lo largo del Tíber*, donde también se imaginan nuevas formas de habitar. La modalidad de intervención que Stalker propone es experimental y basada en prácticas espaciales de exploración, de escucha, relacionales, conviviales y lúdicas, activadas por dispositivos de interacción creativa con el ambiente y con los habitantes. Tales prácticas y dispositivos tienen la finalidad de concentrar el desarrollo de los procesos evolutivos de auto-organización, por medio de la reconstrucción de relaciones sociales y ambientales allí donde se les echa en falta, por abandono o indisponibilidad. El punto de partida de estas intervenciones siempre es un mapeo sensible, complejo y dinámico del territorio, realizado con la contribución de distintos ámbitos disciplinares, orientados a investigar los cambios en marcha en la relación entre el hombre y el ambiente. Esta praxis, además de ser una herramienta inédita para el conocimiento, contribuye a la difusión de una mayor conciencia por parte de la población respecto a su territorio y de una participación creativa en la gestión de las problemáticas territoriales y urbanísticas.

29. Stalker, *Rome to Roma*, www.osservatorionomade.net, fecha de consulta 09/2015.

30. Stalker, *Sleep out*, <https://suilettidelfiume.wordpress.com/>, 21 junio 2007, fecha de consulta 11/2014.



2.3. Non luoghi

Il termine *nonluoghi*⁶⁴, neologismo introdotto nel 1992 da Marc Augé, indica due concetti complementari ma assolutamente distinti: da una parte quegli spazi costruiti per un fine ben specifico (solitamente di trasporto, transito, commercio, tempo libero, svago) e dall'altra il rapporto che viene a crearsi fra gli individui e quelli stessi spazi. Marc Augé definisce i nonluoghi contrapponendoli ai luoghi antropologici, ovvero quegli spazi che hanno la caratteristica di non essere identitari, relazionali e storici. I nonluoghi includono le strutture per la circolazione accelerata delle persone e dei beni (autostrade, svincoli, aeroporti), i mezzi di trasporto, i grandi centri commerciali, i campi profughi. I nonluoghi sono il prodotto della "società della sovra-modernità" che non è in grado di integrare in sé i luoghi storici e li confina e li banalizza in posizioni limitate e circoscritte come "curiosità" e "oggetti interessanti".

Come anestetizzati ci ritroviamo, più o meno consapevolmente, a vivere in luoghi non identitari, quei nonluoghi che ha prodotto il nostro tempo e che determinano il paesaggio. Quegli spazi di transito, commercio o svago in cui gli individui non entrano in relazione e che rappresentano perfettamente la nostra epoca contraddistinta dalla precarietà, dalla provvisorietà, dal passaggio e soprattutto da un individualismo solitario in cui quotidianamente ci si costruisce a fatica la propria identità e il proprio spazio sociale. Sono gli spazi dei viaggiatori e dei consumatori, è lo spazio che ci viene imposto in cui però una festa, un manifestazione, una marcia, una performance hanno la capacità di trasformare questo spazio pubblico indistinto in una mappa caratterizzata.

I nonluoghi, dove i centri commerciali e gli svincoli stradali sono i nuovi monumenti, proprio per il loro essere non identitari e spersonalizzanti, sono a volte per gli artisti fonte d'ispirazione e materia di possibile re-interpretazione attraverso una sensibilità e una dimensione estetica specifiche. Esiste una produzione artistica contemporanea che cerca di esprimere le sensazioni di solitudine e di estraneità caratteristiche dell'esperienza dei nonluoghi attraverso le installazioni, la fotografia e il video. Opere che riflettono sulla speculazione edilizia e sullo sfruttamento dei lavoratori, nello specifico sulle condizioni di vita nei quartieri dormitorio, costruiti come cimiteri, loculi, luoghi d'una non vita, edifici e aree prive di identità come nell'opera *Il cimitero delle api operaie* di Antonella Conte del gruppo Com.plot S.Y.S.tem. Se per luogo in senso antropologico s'intende appunto quel territorio in cui gli abitanti si identificano, creano delle relazioni con gli altri individui che vi abitano e in cui il luogo ha un contenuto di storia e memoria, allora i quartieri dormitorio, che non rispondono a queste caratteristiche, sono sicuramente *non-lieux* fortemente omologati e spersonalizzanti. D'altro canto anche i centri storici delle città europee si stanno sempre di più omologando e vengono ridotti a stereotipi di

64. Augé, M., *Nonluoghi, introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano, 1993.



richiamo turistico, con i medesimi negozi e ristoranti e lo stesso modo di vivere. L'architetto Louis Kahn, già negli anni '60, durante una lezione universitaria domanda agli studenti: «Vogliamo veramente che tutte le città siano uguali?» e fa seguire non una risposta ma un'indicazione chiara su come trovarla: «se volete una risposta, consultate la natura»⁶⁵. La realtà attuale della città risulta, anche nel momento in cui gli architetti costruiscono edifici non omologati, sempre priva di identità e vivibilità per il fatto che questi luoghi, o meglio nonluoghi, sono principalmente “rappresentazioni teatrali”. Le grandi città, o comunque quelle con risorse architettoniche e artistiche in grado di attirare masse di turisti e consumatori, si *disneyzzano*⁶⁶ per potersi meglio mettere in mostra. Nelle intenzioni di questi progetti calati dall'alto c'è, oltre a quello di far diventare il centro della città sempre più grande e più alla moda, di spostare i poveri da un'altra parte. Rimettono cioè a nuovo la zona centrale liberandola dai residenti (che vengono “deportati” in periferia) e restaurano gli edifici installandovi luoghi fortemente spettacolari (musei, centri commerciali, alberghi, ristoranti e locali di intrattenimento). Gli edifici si fanno *iconici*⁶⁷, cioè puri oggetti di comunicazione estranei al contesto in cui si trovano e destinati ad usurarsi rapidamente, come prevedono le leggi del consumo. Le città si rifondano sulla spettacolarità dei nuovi edifici e sfruttano l'attrazione mediatica e turistica delle loro immagini vendendole come buone merci, si ricostruiscono principalmente tenendo conto degli stili di vita ma non della vita. È il trionfo del marketing sulla cultura tradizionale della città. Le città smantellano vecchi quartieri con una storia alle spalle e diventano sempre più simili tra loro; cancellano la memoria del passato e inseguono la sintonia con un presente che, in quanto privo di radici, non può dare spazio alle identità troppo forti e diversificate ma solo a quelle “leggere”. Le persone trascorrono oggi gran parte del loro tempo libero in una realtà completamente disneyzzata, vivono il presente del consumo, che ha bisogno di favorire al massimo gli scambi e i flussi del commercio, che non tollera identità solide e radicate, ma vuole invece identità che cambiano al mutare sempre più rapido delle mode.

Dall'architettura e dall'urbanistica, come ambito, sparisce inoltre l'idea stessa di scuola... Quale archistar, a parte Fukas negli anni '80, in Ciociaria e in Francia, ha costruito scuole? Le star, vogliono fare aeroporti, porti, stazioni, musei, shopping center, auditorium, grattacieli! E non scuole o case per i cittadini... Spetta a noi, artisti e insegnanti rifondare attraverso la visione dell'arte un nuovo concetto di futuro. Esempi importanti non mancano... Da Pedrosa ispiratore di Lula in Brasile insieme al neo concretismo di Oiticica fino al già citato Beuys, dalle critiche all'apartheid sudafricana di Kentridge fino alle testimonianze sulla tragedia africana Hutu-Tutsi di Jaar, alle critiche sociali di Sierra, di Muntadas, o a quelle di Nuria Güell, le ricerche e le pratiche post-situazioniste di Domingo Mestre e l'impegno politico di Luca Vitone... Il disegno non è solo rappresentazione, ma azione e progetto.

65. Kahn, N., *My architect*, film documentario, USA, 2003.

66. Codeluppi, V., *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano, 2000.

67. Jencks, C., *The Iconic Building*, Frances Lincoln, London, 2005.

2.4. Distanze e riarticolazione del territorio

L'effetto della globalizzazione è paradossalmente una frammentazione regionale e locale in cui la prossimità di un luogo con un altro non è più geografica ma funzionale; grazie alla rete Internet, ad esempio, si può essere in relazione con una persona lontana migliaia di chilometri e non esserlo con i vicini di casa, con gli aerei si può andare velocemente da una capitale d'Europa all'altra ma i quartieri di una stessa città sono scollegati tra loro, così come la periferia dal centro e il centro da se stesso (nel senso che ha perso la sua funzione, non è più un luogo di aggregazione ma è diventato un luogo di consumo, un centro sì, ma commerciale). Un diverso modo di pensare la geografia sta ridisegnando gli spazi e le città hanno nuovi confini determinati da nuovi mezzi di trasporto, nuovi tracciati autostradali, di interrelazione e comunicazione. Luisa Bonesio scrive:

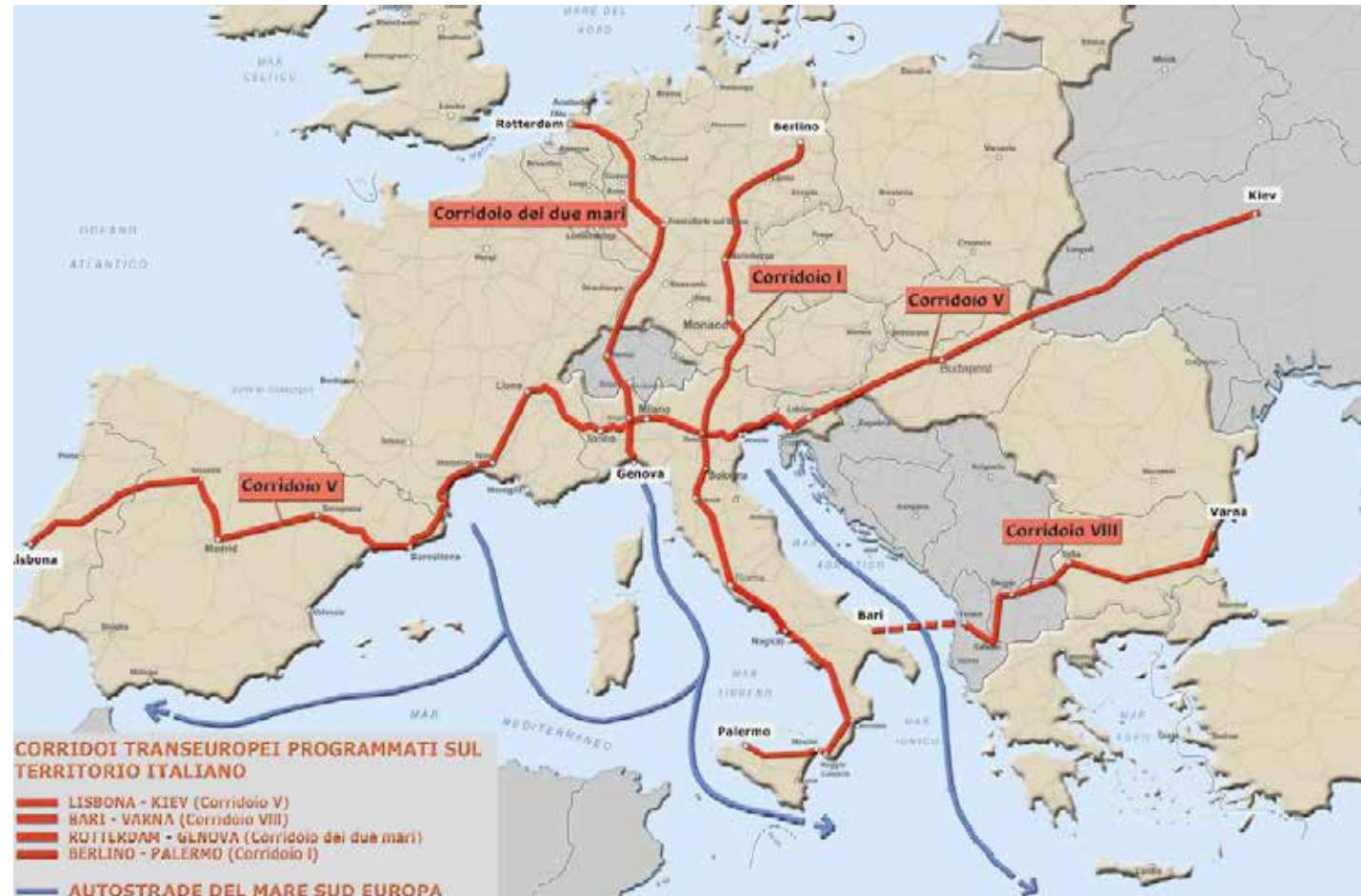
In particolare il sistema centrifugo delle grandi strade è caratterizzato dall'ampiezza delle dimensioni, dal disinteresse verso le particolarità locali - topografiche e culturali - del paesaggio, dell'enfasi posta sulla funzionalità militare e commerciale, che di fatto attuano il controllo permanente dal centro. Nel caso esemplare delle strade romane che si spingevano a controllare le zone più remote del dominio imperiale, la scelta del tracciato in linea retta, il più breve, veniva realizzato eliminando o attraversando gli ostacoli naturali o le città grazie a opere ingegneristiche che non arretravano di fronte a nulla, sovrapponendo alla conformazione naturale del territorio un reticolo geometrico che esplicita la rispondenza alla logica del governo e dell'esercito della difesa o del potere⁶⁸.

Possiamo così capire come vengono progettati anche ora i corridoi strategici che attraversano l'Europa da Lisbona a Kiev e da Rotterdam a Genova e tutti gli altri, e sempre Bonesio ricorda:

Basti pensare all'impatto delle autostrade e delle linee ferroviarie ad alta velocità sulla trama paesaggistica, che non si riduce all'inserzione di tracciati e di segni quasi sempre violentemente estranei alla configurazione dei territori attraversati, ma produce tutta una serie di spazi limitati, di terreni vaghi, scarpate-discariche, terre di nessuno, che rendono visibili gli effetti di delocalizzazione, anarchia, ingovernabilità connessi alla rottura della continuità territoriale. Inoltre la potenza, la grandezza e la visibilità di segni del paesaggio di pianificazione attuato mediante il titanismo tecnico risultano quasi sempre fuori scala rispetto all'esistente, storicamente sedimentato, o appaiono come una violenta infrazione degli ordini naturali⁶⁹.

68. Bonesio, L., *Paesaggio, Identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia, 2007, pag. 170.

69. Bonesio, L., *ibidem*, pag. 171.





Luca Vitone, *Identificazione del luogo - finestra Castello di Rivara*, Torino, 1989

La morte della distanza, il capitale sempre più mobile, gli “spazi di flusso”, sono insomma alcuni tratti di definizione della nuova mappa di confini, il nuovo modo di immaginare la città. In questa nuova geografia, ad esempio, possiamo fare una rappresentazione grafica che tiene conto dei tempi di percorrenza dei treni ad alta velocità, possiamo vedere come alcune città diventano molto vicine e altre si allontanano; pensiamo la geografia calcolando i tempi più che le distanze. Anche Marco Polo, a dire il vero, alla fine del 1200, come ci ricorda Franco Farinelli nel libro *Geografia*, misurava le distanze in tempo di percorrenza e non in spazio geografico. Espressioni del tipo «Carcam è una provincia che dura cinque giornate»⁷⁰ oppure «Quando l'uomo si parte e à cavalcato queste venti giornate di montagna di Cuncum»⁷¹ ci fanno intendere che lo spazio non esiste, è tanto quanto ci si impiega a percorrerlo; più il tragitto è impraticabile, più lo spazio si dilata. Oggi, mezzi di trasporto con traiettorie lineari e predefinite (autostrade, ferrovie, linee aeree) ci consentono un'andata e un ritorno veloci e pressoché della stessa durata. Il tempo di percorrenza sempre più breve tra un punto ed un altro amplifica la sensazione di compressione dello spazio, l'importanza del viaggio in sé scompare e aumenta la frenesia di arrivare alla meta.

L'effetto di deterritorializzazione e riterritorializzazione è in definitiva il processo innescato dal capitalismo, che deve sempre trovare dei punti di ancoraggio spaziale per attecchire e deve sempre distruggere per creare, decostruire e ricostruire, quello che viene chiamato, dalla sociologa Sara González, *disfunzione creativa*⁷². Questa necessità di ancoraggio ha portato però delle conseguenze nelle articolazioni e disarticolazioni del territorio stesso, perché, come afferma Dematteis:

L'effetto principale della globalizzazione non è tanto il rischio dell'omologazione, invece essenziale è che qualunque luogo può comunicare con qualunque altro e qualunque soggetto che sta in un luogo può relazionarsi con qualcun altro in qualunque altro luogo. Succede quindi che mentre prima le realtà sociali e i soggetti stessi per sopravvivere avevano bisogno di avere relazioni con il vicino, e quindi c'era una certa omogeneità anche nel paesaggio, oggi questo non è più né vero né necessario, si possono stabilire relazioni che hanno una prossimità funzionale e non geografica e questo fa sì che ogni frammento di territorio prenda la sua strada, lo vediamo anche nell'aspetto esteriore del paesaggio, ci sono paesaggi vicini tra loro che sono assolutamente contrastanti tra di loro⁷³.

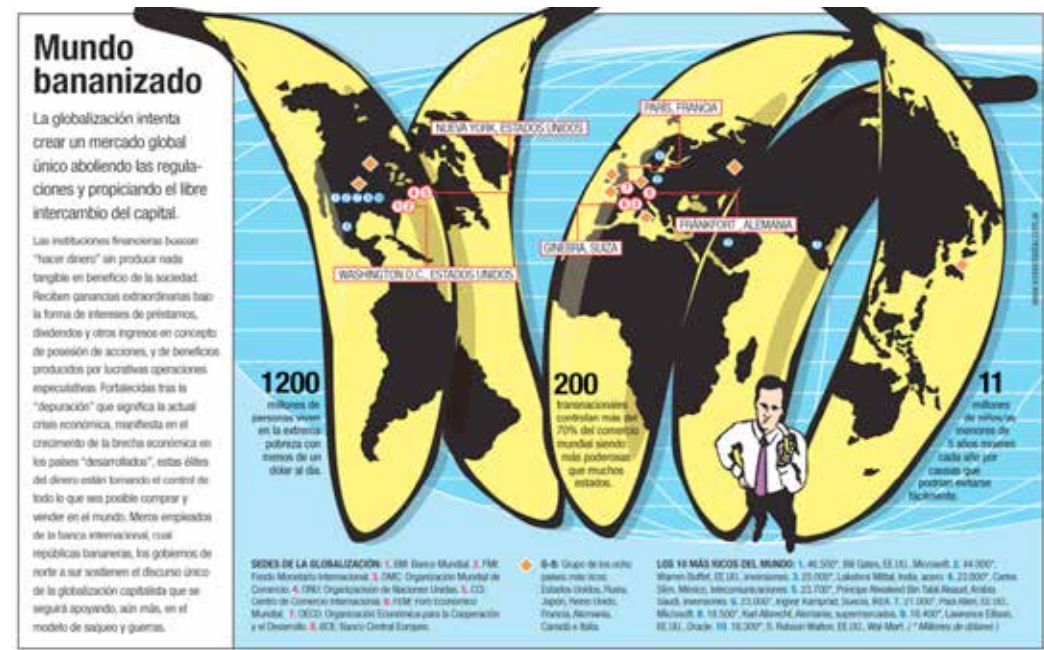
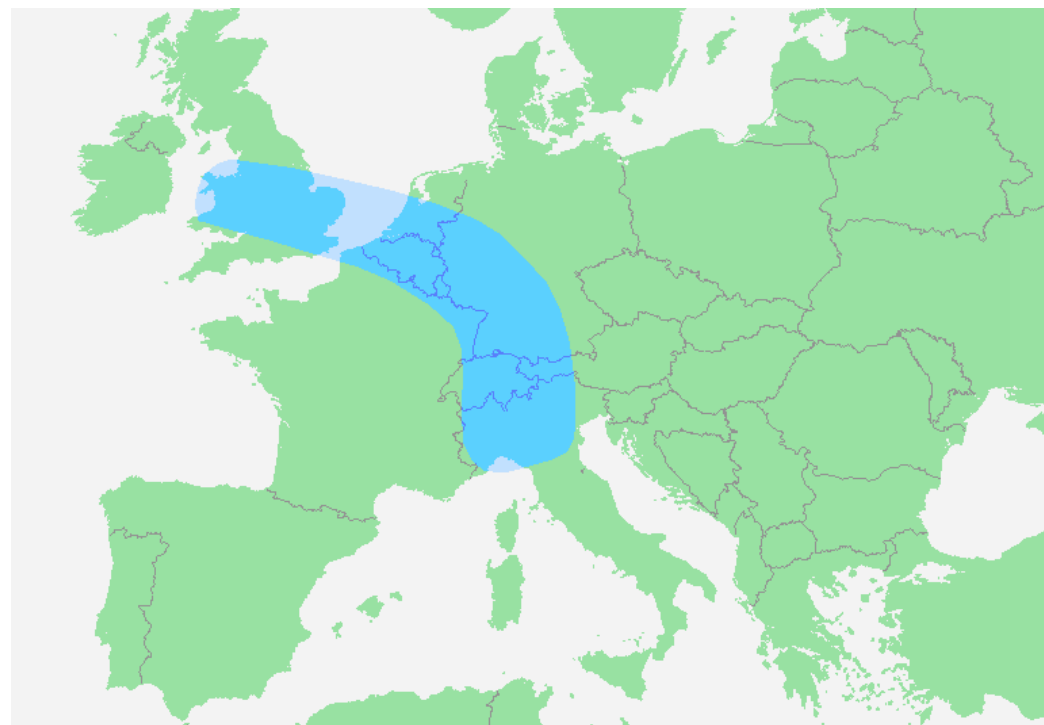
Quindi la conseguenza visibile della globalizzazione è il ri-disegno territoriale, sia per dimensioni che per geometria, e si estende a tutta l'articolazione regionale del nostro pianeta. Inoltre c'è anche un effetto collaterale: mentre si indebolisce la sovranità degli Stati Nazionali e avanza la frammentazione territoriale, si manifestano istanze di autonomia regionale

70. Farinelli, F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003, pag. 35.

71. Farinelli, F., *ibidem.*, pag. 35.

72. Conversazione privata con González S.

73. Dematteis, G., *op.cit.*, registrazione audio privata.



Blue banana, dorsale economica e demografica dell'Europa occidentale, 1989
Iconoclasistas, mapa crítica *La bananización global*, 2015

e locale e movimenti di tipo secessionista di cui Italia e Spagna non sono affatto immuni. È anche interessante osservare che tutto questo fermento intorno alla globalizzazione, quindi a proposito di qualcosa che è assolutamente ipermoderno, si giustifichi invece in termini pre-moderni, si agitano cioè allo stesso tempo i fantasmi di un passato pre-moderno per giustificare questo venir meno delle coesioni territoriali e identitarie più vaste, mitiche quasi... Attualmente l'aspetto economico-finanziario della globalizzazione è quello che domina tutti gli altri aspetti. Il mercato globale, nel momento stesso in cui va ad operare le sue necessarie frammentazioni, disloca e disarticola territori ed esistenze ed è a questo punto che rinasce prepotente la necessità e il vantaggio della vicinanza, l'allearsi con un altro territorio. Si ha così una nuova regionalizzazione, cioè una nuova articolazione del territorio che però ubbidisce a criteri molto diversi da quelli classici. Ad esempio Habermas, parla esplicitamente di *addomesticazione del capitale*⁷⁴ cioè parla dei capitali come bestie feroci che se lasciati liberi possono essere molto pericolosi e dannosi mentre se incatenati diventano vantaggiosi; sostiene che in passato il capitale era addomesticato naturalmente grazie a barriere geografiche e da quello che viene chiamato "attrito della distanza". Ma se osserviamo bene che cosa succedeva nell'era dell'economia cosiddetta fordista, della prima metà del secolo passato, notiamo che vi erano dei territori che, su base nazionale, si comportavano come delle unità coese, con norme e abitudini proprie, laddove si potevano sviluppare le politiche di welfare specifiche. Tutto questo dipendeva dal fatto che il capitale era in certo senso ingabbiato e quindi doveva, cioè era materialmente costretto, se voleva svilupparsi, venire a patti con lo Stato che era sentito come interfaccia della Società che quello Stato esprimeva. Ma nel momento in cui questo parametro è saltato e i confini sono sempre più labili, incomincia un'epoca in cui se vogliamo ricreare una coesione territoriale, mettere a frutto i legami di prossimità, le risorse e i valori e le potenzialità dei territori, è necessario unirsi in modo volontario. Il processo di ri-articolazione del territorio non avviene più in modo naturale, occorre una volontà politica volta a raccogliere le esigenze e i bisogni della comunità all'interno di progetti per il recupero dell'identità territoriale.

La riterritorializzazione come nuova forma della politica è anche rischiosa e lo vediamo molto bene nell'Unione Europea in cui le parole d'ordine ultime sono state "coesione" e "competitività"; emergono nuove realtà territoriali create intorno a dei progetti preconfezionati, nuove forme di riterritorializzazioni innescate più o meno direttamente dalle politiche europee che, per il fatto di essere calate dall'alto, non sempre corrispondono alle vere esigenze del territorio. Gli Stati Nazione vengono deterritorializzati e riterritorializzati in altri spazi più piccoli o più grandi ed è così che l'Unione Europea, con i suoi molti modi di immaginare la geografia, può avere un centro e tantissime periferie; o, al contrario, moltissimi centri tutti tra loro collegati; può avere nuovi spazi determinati da alcuni programmi finanziati dall'UE, che coinvolgono solo certe zone con confini immaginari. Emergono nuove geografie con nuovi nomi: possiamo fare una mappa della zona

74. Habermas, J., *La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia*, Feltrinelli, Milano, 2002, pag. 45.



più urbanizzata, di quella economicamente più forte o di quella meglio collegata dai trasporti e così via. Nota è la *Blue Banana*, la dorsale economica demografica individuata tra Milano e Londra, chiamata anche Megalopoli Europea, che in verità è un corridoio urbano virtuale, una zona di sviluppo spaziale che ha limiti irreali. Una delle fratture che ha creato la globalizzazione è quindi quella di territori non più prodotti da processi storici di lunga durata, ma ri-articolati su modelli esterni che hanno contribuito alla perdita d'identità territoriale locale. La comunità locale tradizionale impone vincoli e limiti alle persone. Non si aderisce ad una comunità solo perché si è nati in un determinato territorio e quindi costretti a subire i legami e le regole sociali non scritte. Bisogna sviluppare una sorta di immunità per liberarsi da queste costruzioni a cui ci costringe la comunità tradizionale. Per meglio esprimere la propria creatività e contribuire veramente alla crescita della comunità d'appartenenza e del luogo è bene dar vita, in modo volontario, come abbiamo già accennato, ad una forma di aggregazione territoriale che metta insieme dei progetti individuali per un progetto comune. Quei sottoinsiemi che Aldo Bonomi, esperto di dinamiche territoriali, chiama *comunità artificiali*⁷⁵, ovvero nuove identità che cambiano il significato di comunità tradizionale in quanto la scelta d'appartenenza è consapevole.

Esempio di riorganizzazione di una comunità attorno ad un progetto condiviso che nasce dal basso sono gli *ecomusei*⁷⁶ italiani, realtà che rivestono un ruolo delicato ma fondamentale nel panorama dell'attuale processo di disgregazione e perdita di identità delle comunità, innescato, appunto, dalla globalizzazione. In tale contesto, infatti, il ruolo strategico dell'ecomuseo è quello di essere processo, percorso e strumento attraverso cui gli individui possono trovare una strada per riscoprire denominatori comuni, in una parola, per essere ancora e nuovamente comunità. Questa nuova creazione di sistemi locali è dunque in parte un effetto indotto della globalizzazione che attribuisce nuovi valori al territorio. È infatti la necessità di misurarsi con forze esterne globali che ci porta a scoprire cosa abbiamo di buono nei vari territori. Questa riterritorializzazione quindi non è altro che una combinazione del globale con il locale, quel processo che il sociologo inglese Erik Swyngedouw chiama *Glocalisations*⁷⁷.

Il territorio non è una specie di *tabula rasa* dove si possono proiettare cose decise in sede politica o economica, progetti studiati a tavolino slegati dalla realtà, perché un territorio, oltre ad essere un insieme di cose materiali, è anche uno spazio di relazioni sociali. Qualunque cosa noi facciamo, sia come individui che come società, dobbiamo fare i conti con i beni e le risorse naturali primarie del luogo, con gli equilibri idrogeologici ambientali e sismici, con il patrimonio storico-artistico, con il capitale fisso esistente (strutture e infrastrutture), con i radicamenti culturali, con una serie di cose che sono fisse, legate alla materialità del territorio. Sempre Dematteis afferma che «Sono tutte queste cose che saldamente legate al suolo e variamente distribuite nello spazio geografico combinandosi tra loro e per esigenze di vivere, di abitare, di produrre, di significare e di sognare, modellano la cultura e la società»⁷⁸.

75. Bonomi, A., *Il passaparola dell'invisibile*, Laterza, Roma, 2005.

76. L'*ecomuseo* è una pratica partecipata di valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale, elaborata e sviluppata da un soggetto organizzato, espressione di una comunità locale, nella prospettiva dello sviluppo sostenibile.

77. Swyngedouw, E., *Glocalisations*, Temple University Press, Philadelphia, PA, 2004.

78. Dematteis G., *op. cit.*, registrazione audio privata.

maschere nere presenta **fuorisalone**

sabato 21 aprile 2012
Fabbrica del Vapore
 via Procaccini n 4
 Milano
 ore 20.00 in punto...fino alle 21.00

La forma della relazione '12 **live music**
 a cura di Nicoletta Braga & Massimo Mazzone Milena Spada & Paco Marzucci

performances fuori salone,
 cupola per assemblea,
 riciclo, fuori dalla rete e altri eventi
 con antonio caporilli workshop,
 nadra ben fadhel, s.o.s. workshop,
 MU-modourbano architecture,
 progetto ExPolis, scuola di scultura brera,
 la fabbrica del sole arezzo.

HEY!.... esci di casa,
 fuori dalla gabbia...
 TOMA LA CALLE!!!

tecnologie off grid, socialità, danza, musica,
 design e cittadinanza attiva tra terra, acqua, sole, con:

Luca Abate, Sara Alavi, Vincenzo Anselmi, Carlo Antonetti, Giulia Cannella,
 Morena Casari, Cristina Crescenzo, Manuela Fais, Olivia Fortin, Filomena Longo,
 Ottavio Mangiarini, Cecilia Marchetti, Francesca Masperi, Veronica Menna,
 Isabella Mottini, Cinzia Naticchioni, Florida Kapexhiu, Valeria Notaro,
 Mariano Putzolu, Muriel Senoner, Monica Serra.

fds ENERGY fds Mu

Per individuare la vera identità territoriale è indispensabile, prima di tutto, integrare la diversità degli individui, comprendere la continuità nel tempo degli stessi, in termini di provenienza da una memoria e rispetto a progetti proiettati nel futuro. Ogni società e cultura è meticciasa e, come dice l'antropologo Andrea Staid, «non dobbiamo mai assolutizzare l'identità culturale»⁷⁹. Inoltre ci spiega che:

Sicuramente nella società post-moderna è molto più facile capire il meticciaso, il cosiddetto fenomeno di globalizzazione ha portato con sé diversi mutamenti, non solo sul piano economico, politico, ma anche e soprattutto per ciò che concerne l'aspetto sociale e culturale. Grazie alla mobilità internazionale e quindi alle maggiori possibilità di raggiungere in poco tempo parti diverse del globo e grazie alla naturale propensione dell'uomo a viaggiare con il proprio inseparabile bagaglio culturale, oggi le nostre società sono sempre più, comunità meticce. I panorami sociali, etnici, culturali, politici, ed economici si fanno sempre più confusi e sovrapposti, le linee di confine spezzettate e irregolari. Detto questo, non concordo che le relazioni tra i popoli dell'antichità fossero scarsissime. Da sempre la storia umana è fatta di mescolanze, di culture che migrano, cambiano, che si ibridano. La storia del Mediterraneo è un crogiolo culturale, è la storia di millenni di migrazioni, sotto forma di invasioni, conquiste, scontri, persecuzioni, massacri, saccheggi e deportazioni, ma anche di scambi, confronti, trasformazioni reciproche di popoli, persino durante i conflitti. La differenza, rispetto al passato, è che oggi il fenomeno della «mescolanza» ha assunto proporzioni planetarie. L'accelerazione e l'espansione dei flussi migratori ha come effetto la globalizzazione degli incontri-scontri tra le culture. Questo richiede uno sforzo di analisi, dal momento che rappresenta la congiuntura epocale che determina la specificità dei processi di meticciaso con cui oggi abbiamo a che fare⁸⁰.

Troppo spesso, quando si parla di territorio, si insiste sul passato condiviso, sull'appartenenza territoriale e si dimentica che le società che non riescono a darsi una visione comune del loro futuro praticamente non esistono. D'altra parte c'è anche il rischio di fare il contrario: di pensare in termini di progettualità soltanto legata al futuro (come nella visione americana dello sviluppo delle città come «macchine per la crescita», *growth machines*), che prescinde dall'appartenenza territoriale, dove l'identità deriva solo dal fatto che degli individui si mettono insieme per soddisfare i propri interessi. Pensiamo quindi ai territori come a dei soggetti collettivi formati da individui che definiscono la propria identità (territoriale) su tre assi: il primo è quello della coesione interna, ovvero io sono molto simile a chi mi sta vicino e molto diverso da chi sta lontano, di qui, la necessità del confine. Il secondo asse è quello che potremmo definire della continuità del tempo, ovvero io sono oggi quello che ero ieri; abbiamo in questo caso una visione che rimanda al passato, che si nutre di memoria, di tradizione. Il terzo asse, che spesso viene trascurato ma senza il quale gli psicologi ci dicono

79. Lanza, L., «Siamo tutti meticciaso?», intervista all'antropologo Andrea Staid, *Il fatto quotidiano*, 3 aprile 2012.

80. Lanza, L., *ibidem*.



che non si realizza l'identità del soggetto, è quello che possiamo chiamare tensione teleologica, cioè l'idea che io esisto in quanto mi penso, mi proietto, mi progetto nel futuro, ho un progetto di vita, proietto in avanti le mie aspirazioni e speranze. La questione è che, se non prendiamo i tre assi identitari tutti insieme finiamo per fare un uso della parola identità principalmente retorico, ne vediamo gli esempi in questi giorni di guerra, e nelle bandiere al vento col pretesto dell'Unità. Cose queste che sempre suscitano emozioni profonde e tendono a sfociare in pratiche irrazionali, sovente anche pericolose, così il tricolore sventola in ogni dove, ma chi si ricorda oggi in Italia dei valori del Risorgimento? Dematteis sottolinea l'importanza che la politica, come comunità dei cittadini, dovrebbe avere in questo processo di riterritorializzazione attiva mentre ora, con una visione parzialmente falsata, urbanisti, pianificatori e politici parlano di identità territoriale come se fosse un dato acquisito e scontato, senza la necessità di una politica di sostegno e di un'azione volontaria per costituirlo. Il territorio è una specie di registro del DNA locale dove si stratificano una serie di risorse ancorate ai diversi territori e variabili da un territorio all'altro: sono i saperi locali, il saper fare contestuale, le molteplicità culturali e linguistiche interne, le capacità istituzionali e le risorse più tangibili e visibili che si sono sedimentate sul territorio, come i siti archeologici, gli edifici, le opere d'arte, le infrastrutture. Partendo da queste ricchezze è necessario riprodurre la varietà dei territori tanto quanto è indispensabile preservarne le diversità culturali. Solo la diversità è in grado di garantire la plasticità evolutiva del genere umano necessaria a far fronte alle situazioni esterne o interne al nostro modello di civilizzazione. Al contrario, la sua eliminazione riduce il potenziale di variabilità culturale a scala planetaria con una conseguente perdita delle possibilità di riuscita. In questa situazione, in cui la diversità è minacciata, diventa estremamente importante recuperare le ricchezze naturalistiche e valorizzare quelle antropologiche: mantenere i saperi, identificarsi di nuovo con il proprio territorio e ri-immaginare il paesaggio. Dobbiamo far fronte a quel senso di infinito-indefinito e di fusione-confusione dei luoghi insediativi e degli spazi mentali, cercando di ricollocare noi stessi nell'ambiente. Va comunque osservato che, come afferma Mazzone in *Produzioni d'autonomia nella città globale*:

In ambito regionale, s'osserva un, per così dire, sodalizio d'organizzazione. Le regioni infatti esistono in quanto su di loro s'impongono ordinamenti organizzativi, creatori d'una coesione organizzativa, basata sulla razionalità di origini distanti che si convertono però in uno dei fondamenti d'esistenza e definizione ed è così che la verticalità crea più numerose interdipendenze quanto maggiori sono le necessità di cooperazione tra un luogo e l'altro. Questa nuova geografia di flussi e prodotti, come affermano sia G. Pachè che E. Swyngedouw che Dematteis, crea un sistema di produzione reticolare a partire da un supporto territoriale ampiamente ridistribuito nel controllo delle risorse, venendo a costituire un "prodotto produttivo" in ordine alla coesione che genera. Questa interdipendenza tende per la sua stessa configurazione, ad essere gerarchica e gerarchizzante e la gerarchia, contraddistingue il suo segno, istituendo sempre più sofisticate



forme di controllo. La gerarchia si realizza per mezzo di strutture di ordine finanziario, tecnico, politico che costituiscono e perpetuano il funzionamento del sistema. Ovvero, la necessità dei “flussi”, il trovare un ancoraggio a terra, è di per sé gerarchizzante. Questi stessi rapporti tra apparati, società e individui, appaiono analoghi all’analisi proposta dal filosofo italiano Emanuele Severino in ordine al nichilismo dell’occidente. L’informazione, particolarmente al servizio delle forze economiche e dello stato, è l’ente che maggiormente guida le azioni che definiscono nuove realtà spaziali. Un incessante processo di entropia definisce e ridefinisce i contorni ed i contenuti dei sub spazi a partire dalle forze dominanti, imponendo così nuove mappe per definire gli stessi territori (narrative scalari, piani strategici, ridefinizione scalare, ecc.). Il crescente processo di omogeneizzazione si realizza dunque mediante una gerarchizzazione e l’omogeneizzazione esige una integrazione dipendente riferita ad un punto dello spazio dentro o fuori del medesimo paese⁸¹.

Pertanto, ubbidienza al potere, conformismo, immutabilità sostanziale dei sistemi, sono subprodotti della complessità; quindi solo una grande attenzione al bene pubblico, un’azione collettiva di *moral suasion*, può essere una delle poche strade oggi praticabili per l’emancipazione dei territori dal loro destino di distruzione. Nella dialettica tra identità dei luoghi e delle persone e logiche globali intorno all’uso e al disegno dei territori si giocano le partite probabilmente più calde che le democrazie occidentali si trovano ad affrontare sia su scala nazionale che transnazionale che all’interno delle comunità locali e, come scrive Luisa Bonesio:

Questa attività di ricostruzione dei fili interrotti della memoria locale e territoriale non può non passare attraverso l’educazione, la trasmissione di consapevolezza e di saperi, la condivisione del valore fondato dell’identità paesaggistica rispetto alla possibilità e dei limiti consentiti dal luogo, in grado di costruire sempre più finemente la sua identità culturale a partire dalla sua appartenenza al luogo condiviso che la ospita⁸².

81. Mazzone, M., *Produzioni d’autonomia nella città globale*, Stampa Alternativa, Roma, 2008, pag. 51.

82. Bonesio, L., *op. cit.*, pag. 203.



Francesco Rosi, fotogramma da *Le mani sulla città*, 1963

2.5. Spazi di flusso

Il tempo di flusso, la società di flusso, gli spazi di flusso... ma flussi verso dove? Sono forse modi per dire che l'orizzonte sociale e le speranze si spostano sempre più lontano e il cambiamento fluisce sempre meno coerentemente verso l'idea di un mondo a misura d'uomo consapevole? Quanto tutto ciò condiziona il nostro esistere e creare? I flussi di circolazione delle persone e soprattutto dei beni e i relativi equivalenti economici di guadagno, rientrano in quella dinamicità che i sociologi chiamano spazi di flusso. Vanni Codeluppi scrive che:

Il sistema capitalistico ha addirittura trovato la sua principale ragione d'essere in tali flussi, che tendono sempre più a creare un unico grande mercato globale. Ma nel corso degli ultimi anni, i flussi circolatori della società dell'ipermodernità si sono ancora di più intensificati e coinvolgono simultaneamente, oltre che persone, beni e capitali, messaggi relativi a pubblicità, moda, design, arte, musica e cinema⁸³.

L'economia dei flussi immateriali sopravanza dunque quella dei flussi materiali, quindi non solo la pubblicità spinge i consumatori verso beni del tradizionale sistema materiale, ma anche verso idee, dottrine, progetti che devono circolare. La città globale e gli spazi di flusso sono delle "narrative scalari" e in modo acuto e ironico Massimo Mazzone ci fa riflettere sul significato di queste due paroline magiche, "narrativa" e "scalare" e cioè «narrativa perché è un racconto, e scalare perché si occupa di tutto, dalle nanotecnologie alle guerre-stellari, cioè cambia la scala ma mantiene intatte tutte le strutture di dominio, di comunicazione, proprio le strutture del comando»⁸⁴. Sempre Mazzone, ci descrive che cosa è una narrativa scalare urbana o meglio quello che la letteratura scientifica internazionale definisce narrativa scalare urbana. Egli spiega che:

è quel processo che si afferma prepotentemente oggi come genere letterario aulico celebrativo, prodotto da innumerevoli autori che, se da un lato ha influenzato la classe politica, ha tuttavia generato processi infrastrutturali giganteschi, politiche socioeconomiche, ha disegnato diversi modelli di welfare e ha avviato numerose speculazioni che hanno finito per guidare le analisi degli intellettuali verso narrazioni sempre più funzionali agli interessi delle caste politico-finanziarie. La narrativa scalare urbana è dunque un genere letterario aulico celebrativo molto in voga al giorno d'oggi, consiste nel promuovere con sistemi di marketing e propaganda, rifondazioni pseudoidentitarie suggestive, parte di una poderosa battaglia unilaterale, combattuta tra poteri costituiti o Enti nazionali e sovranazionali contro i singoli cittadini, per indurre i secondi a riconfermare spiritualmente e materialmente lo strapotere dei primi ed in definitiva la propria sottomissione⁸⁵.

83. Codeluppi, V., *op.cit.*, pag.101.

84. Mazzone, M., intervento alla conferenza *Città infinita e Democrazia* di Abruzzese A., Facoltà di Architettura di Roma Tre, Roma 8 marzo 2007, registrazione audio privata.

85. Mazzone, M., *ibidem.*, registrazione audio privata.



Nicoletta Braga, *Global Project/frame 3*, tableau vivant, Milano, 2012

Si usano queste *narrative scalari urbane* sulla competitività globale internazionale per giustificare degli investimenti che magari ai propri cittadini non interessano. Può darsi che questi progetti colleghino la città, destinata a tale progetto, ad altre città. In questi flussi però non è detto che essa si colleghi ai suoi cittadini. Unire in senso astratto la città ad altre città non risolve il problema concreto, ad esempio, di collegare i quartieri periferici al centro. Tutto questo ci porta a capire che si tratta di un tipo di urbanizzazione in cui in effetti alcuni luoghi si connettono tra di loro (Milano ad esempio con la costruzione della “città della moda” rientra in questi flussi internazionali), ma in cui si scavalcano i cittadini perché alcuni punti della città stessa rimangono scollegati. Quindi le narrative scalari urbane sono usate da chi governa per giustificare le sue politiche di investimento e far diventare le città più globali. Per globale essi intendono soprattutto una globalità intesa in senso economico e finanziario (come ad esempio avere tante imprese che poi hanno altre filiali all'estero a loro collegate). Sono quindi solo flussi finanziari, di marketing, non di persone che viaggiano. In teoria le possibilità per una città sono infinite: può diventare città culturale, città di immigrati, città in cui le differenze sociali sono ridotte, città per i pedoni, città a basso consumo energetico o, come propone la González, città di *progetti scalari egemonici*, cioè dove il progetto si mostra come naturale, oggettivo e neutrale, città dove un progetto non è una imposizione ma dove è la società stessa che chiede di diventare più competitiva e più internazionale. Affinché vengano attuate scelte meno imposte e più condivise, che è l'obiettivo che Sara González si prefigge attraverso la sua ricerca, e cioè «dimostrare che quello che ci si presenta come normale, per esempio far diventare la città globale, non è neutrale ma è invece una scelta politica, quindi come tale può essere contestata, almeno in democrazia»⁸⁶, potremmo prima di tutto, porre maggior attenzione ai progetti che ci vengono proposti – e non assimilarli acriticamente – ed in seguito, essere propositivi. Dobbiamo, in definitiva, essere vigili e attivi perché termini come Globalizzazione, Piani Strategici, Riqualficazioni Urbane, Corridoi Strategici Europei, ma anche vocaboli come Metropoli, Città Globale o Città Infinita, come sottolinea ancora Mazzone «rappresentano delle Narrative Scalari Urbane, ossia sono prodotti letterari, romanzi, mitologie... che però muovono energie reali e pertanto è opportuno scegliere bene a quale narrazione affidare il proprio destino o i destini di un popolo o di un territorio»⁸⁷. Mentre una narrativa che si fonda sui beni comuni rifiuta invece «di collocare al centro del sistema politico tanto la proprietà privata quanto lo Stato, visto che quest'ultimo, fondato sulla stessa struttura, da sempre presiede alla privatizzazione dei beni comuni adoperandosi per ampliare la sfera della proprietà privata»⁸⁸, sostiene Mattei. I beni comuni rimangono la base della democrazia partecipativa per contrastare la logica del potere saccheggiatore di cui si nutre il capitale.

Parlo ora di alcuni **esempi di gentrification, Piani Strategici e disegno del territorio**. Il discorso qui riportato è il frutto di molti dialoghi tra me e Sara González sui temi dei Piani Strategici, delle Narrative Scalari Urbane, sulla *gentrification*

86. González, S., *La costruzione sociopolitica di un'area metropolitana*, conferenza alla Facoltà di Architettura Roma Tre, Roma, 7 maggio 2007, registrazione audio privata.

87. Mazzone, M., *op. cit.*, registrazione audio privata.

88. Mattei, U., *Beni comuni*, Laterza, Bari, 2011, pag. 50.



e sul disegno della città. La studiosa si interessa soprattutto di città globale e spazi di flusso, e spiega come queste narrative vengano usate dai politici. Si può prendere come esempio una città diventata famosa negli ultimi anni, Bilbao, ex centro industriale dei Paesi Baschi e analizzare il suo processo di *gentrification*. Bilbao a un certo punto ha scelto di venderci come una città globale, o per meglio dire, alcuni politici hanno deciso di venderla come tale. Nel lontano 1999 è stato approvato un Piano strategico per questa metropoli, espressione che richiama una terminologia militare; viene inventato un piano di auto difesa e contrattacco rispetto a una guerra mai dichiarata... Il documento dice che *Bilbao deve diventare una città per professionisti*. Questo è quello che intendiamo per Narrativa Scalare cioè che i politici locali, quelli che gestiscono la città, narrano di una città che *deve* scalare, da città regionale deve diventare globale e tutto questo ovviamente a discapito dei servizi essenziali dei cittadini, come assistenza, ammortizzatori sociali, istruzione, anziani, ecc. Questi processi di investimento di risorse pubbliche per promuovere investimenti privati, si basano sulla ipotetica esistenza di una classe di professionisti, creativa, giovane e ricchissima (ma non abbastanza ricca da vivere a NYC o a Londra o a Parigi) che ha facilità negli spostamenti e che sta negli spazi di flusso. È chiaro che non tutti i cittadini di Bilbao avrebbero questa stessa possibilità di “scalare”, c’è sempre una classe composta da chi rimane *fuori e perennemente escluso* da questi flussi (ad esempio chi lavora nel commercio, nei servizi o nel campo dell’artigianato). Allora, se è vero che il capitale è teoricamente e praticamente molto mobile, è forse vero anche che a livello mondiale c’è, o ci potrebbe essere, una classe di professionisti che si può spostare da un luogo all’altro e perfino a Bilbao, ma non vale per tutti i cittadini, e in special modo per quelli della città in questione, che pagano sulla loro pelle questa rivoluzione. Non risulta affatto facile intercettare i suddetti flussi anzi, a quegli abitanti che sono residenti storici, risulta semplicemente impossibile, loro non sono i destinatari della politica ma sono *l’effetto collaterale*.

Questi Piani Strategici, queste politiche scalari, rappresentano delle strategie per giustificare, difendere, e in definitiva anche imporre, un particolare progetto, una certa mentalità. In questo caso l’idea va di pari passo col disegno del territorio e ad esempio con quello della rete infrastrutturale (aeroporti, porti, stazioni ferroviarie e di bus, traiettorie di arrivo, autostrade, strade, metropolitane). In particolare, nel caso di Bilbao si è scelto il progetto di trasformare la città regionale in una città globale. La scelta è stata questa ma le possibilità erano infinite: si poteva scegliere di far diventare Bilbao una città di piccoli quartieri con specifiche aree artigianali, o una città che valorizzasse la cultura enogastronomica del Pais Vasco, o una città di universitari e così via. In teoria ci sarebbero tantissime possibilità ma alla fine si affermano sempre e solo quei progetti che possiamo chiamare egemonici e che si collegano ad argomenti dominanti. Nell’epoca storica del capitalismo neoliberista, diventa egemonico solo ciò che, a partire dallo sfruttamento delle classi inferiori, produce immensi guadagni per gli speculatori. Un progetto inoltre, per diventare egemonico, si



deve mostrare come oggettivo e neutrale, non deve MAI apparire come politico. Deve mostrarsi come naturale e non come una scelta, cioè deve sembrare il risultato della richiesta sociale di diventare più competitivi e più internazionali. Infine, quando un progetto diventa egemonico, diventa impossibile da contrastare, perché “non si vede più” e lo si dà per scontato. Esisteva un quartiere molto interessante a Bilbao, San Francisco... era un luogo speciale, povero di pesetas ma ricchissimo di socialità, di scuole e doposcuola di strada, fatto da un arcipelago di associazioni, dove viveva una popolazione autoctona fino al 2000, e dove si sono svolti molti progetti per l'economia sociale di J. Delors negli anni '90. Oggi non esiste più, la popolazione ha subito una *gentrification* violenta e continuativa, una deportazione forzata verso altri luoghi; un patrimonio antropologico di relazioni viene cancellato per fare spazio, in meno di dieci anni, a quartieri nuovi, residenziali, edulcorati e deserti. È così che Bilbao diventa sulla carta una città globale e i debiti finiranno, se tutto va bene, tra cinquanta anni. Purtroppo il discorso non riguarda solo Bilbao, ma moltissime città e paesi, più in generale interessa “la città storica europea”. Per fare un altro esempio a Milano c'è stata nel 2005 una operazione chiamata *Milano nodo della rete globale*⁸⁹ nella quale, tramite conferenze e pubblicazioni, si presentavano Milano e la Lombardia come punto strategico della rete globale, come un nodo nella rete geografica al centro dei flussi. Una narrativa che non esiste solo a livello accademico ma che i politici calano nella realtà e usano per giustificare gli investimenti, le azioni e le decisioni politiche per far diventare Milano più globale. La conferenza principale è stata organizzata dalla Camera del Commercio e da alcuni accademici perché avevano scoperto, per caso, che nel sondaggio del geografo inglese Michael Taylor, Milano figurava tra le prime dieci *global city* del mondo. Prima non sapevano che Milano fosse così globale, se ne sono convinti una volta vista questa ricerca: solo l'esistenza di uno studio del genere, ha fatto di Milano una cosiddetta città globale. I contenuti reali di questa ricerca e il senso che se ne ricava è che Milano, come altre città, ha tante imprese che hanno filiali in altri Paesi e questo automaticamente la fa diventare globale. Taylor sostiene che l'hinterland delle città non è più quello fisico e geografico ma è costituito dai collegamenti con altre città. La ricerca si riferisce però solo ad alcuni aspetti dell'economia... e invece Milano diventa una città globale che si autocelebra come se questa “essenza” globale investisse ogni aspetto della vita.

Quindi, ad esempio, via dell'Omo a Roma, che è un quartiere terminal delle importazioni dalla Cina, sarebbe periferia di Pechino e non di Roma. Questo significa che le città sono collegate da certi tipi di flussi finanziari e di marketing e non di persone che viaggiano. Nelle città si applicano queste Narrative Scalari sulla competitività globale internazionale per giustificare investimenti che ai residenti che lavorano e pagano le tasse non interessano. Un altro esempio è quello della creazione dei vari quartieri della moda, del design, dei giovani o altro, un discorso molto di tendenza ma poco veritiero: si concentrano le persone nello stesso luogo anche se non è detto che i designer o i giovani vogliano stare tutti nello

89. Bassetti, P., *Milano nodo della rete globale*, 11 gennaio 2012, <http://www.mi.camcom.it/milano-nodo-della-rete-globale>, consultato il 02/2012.



Biennale session, con Alain Urrutia e Nina Voets, Venezia, 2013

stesso palazzo, nessuno di loro ha chiesto di avere il museo della moda o la città della moda. Può darsi che questo tipo di progetti colleghino Bilbao o Roma o Milano alle altre città in questi flussi, ma non è detto che questo tipo di progetti colleghino le città ai propri cittadini. Può essere interessante pensare a un Mondo globale realizzato in un Mondo locale e la cosa può sembrare un'idea progressista, come nella visione del politico e imprenditore italiano Piero Bassetti che ha un ruolo nell'establishment lombardo e che nel 2015 ha scritto un libro dal titolo *Svegliamoci italici!* Manifesto per un futuro glocal. Questo signore, finanziato da alcune grandi banche, fa consulenze per loro e si prodiga in progetti, con l'ONU e altri, per collegare locale con globale ma, a ben vedere, in questi studi, collega alcuni luoghi della città con la Svizzera, ma non collega i quartieri più poveri di Milano con la città. Bassetti afferma che dobbiamo vedere il locale come un segmento di rete; è una metafora molto bella, un gran bel "disegno" mutuato dalla Natura, ma falso. Aggiunge che in questo mondo "glocale" dobbiamo puntare dove i flussi incontrano i luoghi, una proposta interessante; però quale flusso? Da dove e soprattutto da chi sono regolati questi flussi? In quali luoghi e con quali persone si realizzano? In teoria tutti i flussi si collegano con tutti i luoghi, quindi le metafore possono sembrare neutrali, però, se si analizza la realtà, l'azione consiste nel collegare alcune persone con altre. A Roma accade la stessa cosa che a Milano, ma la Narrativa Scalare qui è incarnata da La Capitale, Caput mundi, Roma Metropolitana, Roma Capitale ecc. fino agli scandali che rivelano le pesanti infiltrazioni mafiose. Una retorica senza fine, mentre da Roma per andare a Viterbo o a Frosinone e alle altre città della Regione occorrono le stesse ore impiegate per andare a Milano o a Venezia.

Se desideriamo vivere in una società veramente democratica, i meccanismi di partecipazione alle scelte strategiche dovrebbero provenire sempre direttamente dalla base sociale e dalla scuola e non dal vertice politico per poi cadere sulle nostre teste, come accade oggi. Oppure dovrebbero provenire dall'Università Pubblica e questa dovrebbe essere al servizio del Bene Comune e abbastanza autorevole da indirizzare la politica, ma tutti sappiamo che l'influenza tra Università e politica spesso è reciproca e controversa. Il nostro compito di cittadini attivi, di artisti, di insegnanti è senz'altro quello di difendere e promuovere, con il massimo impegno, la cultura del confronto, della partecipazione e dello sviluppo di una sempre maggiore coscienza democratica e questo con gli strumenti e con i linguaggi che ognuno sente propri.



Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas, *Kuvas S.C.*, Sevilla, 1997 - *Ordenación y ocupación temporal de solares*, Sevilla, 2004 - *Casa insecto*, Sevilla, 2001 - *Casas Pollo*, Barcellona, 2005 - *Trincheras*, Facultad de Bellas Artes de Málaga, Málaga, 2005

2.6. Spazio pubblico e spazio privato

Iniziamo il paragrafo con un pensiero emblematico di un grande artista, Vito Acconci, che nel suo sito web scrive:

La costruzione degli spazi nella città è già stata ripartita tra discipline ben precise: il verticale è stato assegnato all'architettura, l'orizzontale all'architettura di paesaggio e la rete di linee che li attraversa e li collega all'ingegneria. La città ha tutti i progetti di cui ha bisogno. Affinché un'altra categoria - la public art - possa avere una funzione nel progettare gli spazi della città, l'arte deve tornare indietro ed usare uno dei suoi significati originari: l'astuzia.

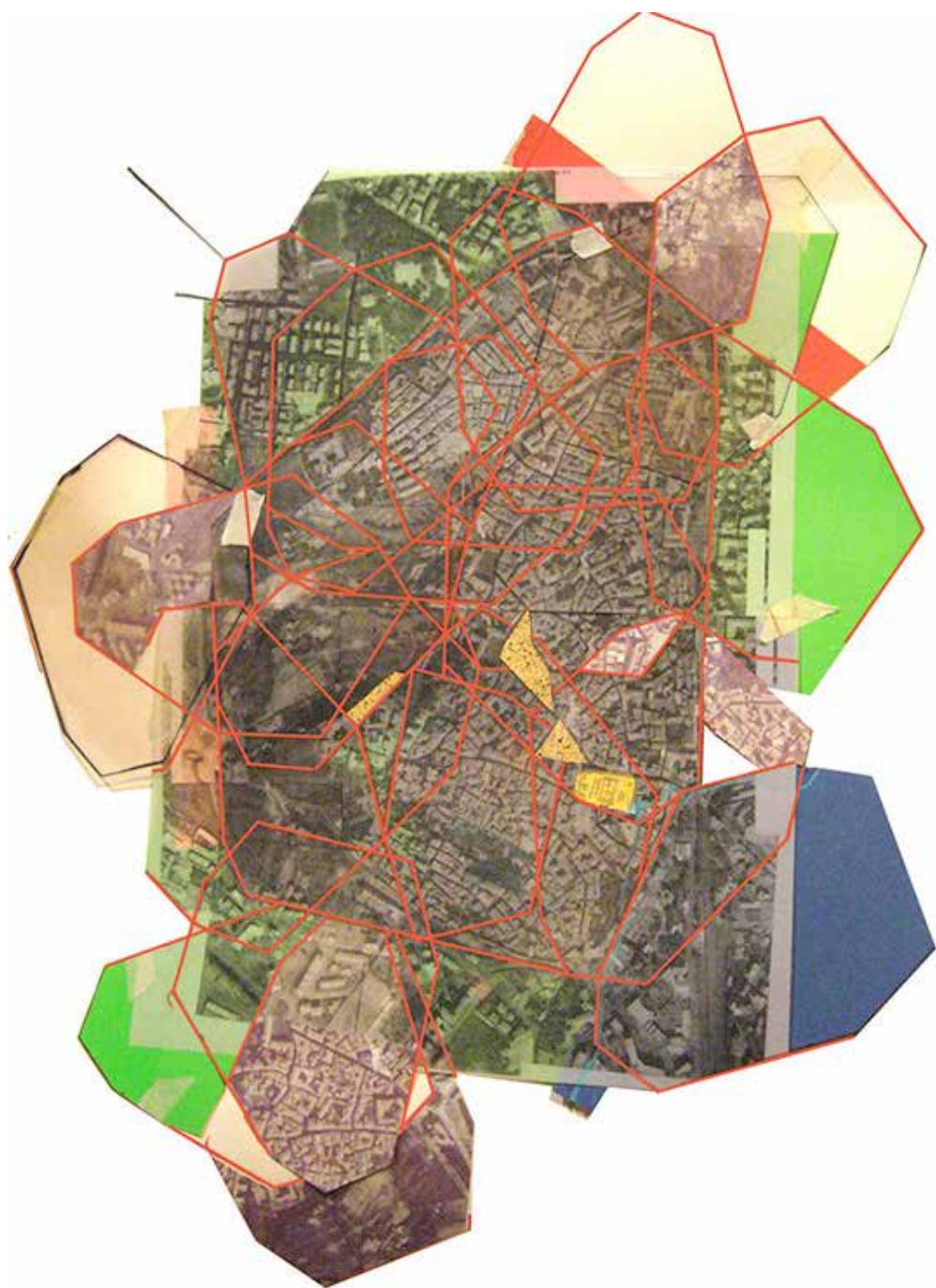
La public art deve stringersi dentro, introdursi sotto, e sovrapporsi su ciò che già esiste nella città. Il suo comportamento consiste in eseguire operazioni - che sembrano essere operazioni non necessarie - su ambienti già costruiti: aggiunge al verticale, sottrae all'orizzontale, moltiplica e divide la rete di linee che li connette⁹⁰.

Analizziamo ora la questione di spazio pubblico e spazio privato, e come l'arte si insinua tra nelle crepe del sistema. Il paesaggio contemporaneo è per la maggior parte artificiale, strutturato da diverse componenti, progettate e non progettate; è perciò evidente che per progettare un intervento artistico, per lavorare in quello spazio vuoto tra i pieni, è necessaria la conoscenza e successivamente l'integrazione di diverse discipline. Come già abbiamo accennato, dagli anni '90 singoli artisti o gruppi di artisti hanno sviluppato il proprio lavoro unito al processo di ridefinizione identitaria dell'individuo che abbiamo fin qui analizzato. È una rete di artisti che svolge una ricerca differenziata, che corrisponde all'unica ricerca possibile oggi, quella che indaga costruzione del linguaggio (artistico) e costruzione di socialità. Un'arte estranea, in quanto indipendente dal sistema mercato ma invece ampiamente storicizzata nelle principali rassegne d'arte internazionali, che pone un'attenzione specifica al sociale, si interroga sulla crisi d'identità territoriale nella realtà urbana e sul concetto di comunità che sta cambiando sempre più velocemente per effetto della globalizzazione e, in definitiva, indaga le ridefinizioni democratiche che questo processo accompagna.

Il modello economico predominante ha sferzato un attacco a tutto ciò che è pubblico. La privatizzazione non è stata concepita come risposta ai reali problemi economici per la riorganizzazione dello Stato e del mercato ma, come dice Carlos Afuiar de Medeiros in un articolo, la privatizzazione «fue el resultado de una decisión político-ideológica para expulsar al Estado de la actividad económica, con independencia de los sectores y de los mercados que se veían implicados o de la necesidad de un proveedor de bienes públicos»⁹¹. Le conseguenze dell'applicazione delle 10 direttive di politica economica del Consenso di Washington ai paesi in via di sviluppo, hanno portato alla distruzione delle imprese

90. Vito Acconci Studio, preso da: <http://aconci.com>, consultato il 03/2012.

91. De Medeiros, C. A., *La liquidación de los activos del estado. Economía política de la privatización en América Latina*, New Left Review, n.55, Akal, Madrid, 2009, pag. 99.



di produzione locale, una politica economica orientata all'esportazione, un indebolimento delle istituzioni pubbliche, un aumento delle tasse sui beni di consumo che vanno a colpire i più poveri, l'eliminazione delle barriere del commercio. Privatizzazione intesa come aumento della ricchezza sociale in favore di una élite locale e di investitori stranieri. Alcuni di questi punti sono: A. Liberalizzazione del commercio e delle importazioni, in particolare con la soppressione delle restrizioni quantitative e con il mantenimento dei dazi ad un livello basso e uniforme. B. Apertura e liberalizzazione agli investimenti provenienti dall'estero. C. Processi di privatizzazione delle aziende statali. D. La *deregulation* che consiste nell'abolizione delle regole che impediscono l'entrata nel mercato o che limitano la competitività, eccetto per quel che riguarda le condizioni di sicurezza, di tutela dell'ambiente e di tutela del consumatore e un discreto controllo delle istituzioni finanziari. E. Tutela dei diritti di proprietà privata.

Rivendichiamo pertanto l'autonomia come il potere di partecipare a determinare il proprio futuro perché l'arte può provocare il cortocircuito: il potere produttivo può essere riconvertito e messo al servizio dell'immaginazione e della voglia di vivere dell'essere umano. Riportiamo qui l'esempio di un progetto artistico attraverso il quale si indaga la tematica del rapporto arte-città, la vivibilità degli spazi e si individuano sogni e aspirazioni individuali e della comunità: Cantieri d'Arte *La città dei biSogni*⁹². L'associazione Spatrimonio di Viterbo, in collaborazione con Complot S.Y.S.tem, nell'abito del progetto *Edifici concettuali e architetture*, ha invitato per l'edizione 2007 di Cantieri d'Arte, l'artista architetto Santiago Cirugeda per un workshop di autocostruzione nello spazio urbano (pag. 178). Santiago Cirugeda è autore di architetture effimere e manipolabili, così come di strategie di occupazione dello spazio pubblico (Padiglione della Finlandia a Siviglia, 1999; le "case insetto" della foto a pag. 174, di Viale dell'Alameda a Siviglia, 2001; l'ampliamento in facciata dell'Espiar d'Art Contemporani di Castellon, 2004; le aule-trincea per la Facoltà di Belle Arti di Malaga e Granada, 2006). Cirugeda opera nella realtà urbana con progetti non convenzionali che si fondano su finalità estetiche e sociali. Mai fine a se stessi, i suoi interventi nascono da processi di confronto diretto con le esigenze della cittadinanza, verso la ricerca di soluzioni che attivino protocolli di lavoro riproducibili e favoriscano la creazione di gruppi o collettivi "non professionali". È la rivendicazione dello spazio pubblico e dell'accesso alla costruzione da parte di tutti: una forma di critica dei meccanismi di controllo politico e culturale che governano la città contemporanea. I due artisti di Recetas Urbanas, Santiago Cirugeda e Luca Stasi, in quegli anni avevano sviluppato una ricerca sull'autocostruzione come strumento per sfuggire alle gabbie della pianificazione urbana e ricavare una dimensione autonoma all'interno del sistema urbano. La conferenza-workshop svoltasi nel giugno 2007 a Viterbo ha rivolto l'attenzione sul problema della mancanza di spazi per l'aggregazione e le attività culturali della città. Durante il workshop si è quindi cercato di trovare uno spazio che potesse essere riconvertito a questo scopo. Dopo un'attenta ricerca è stato individuato, nel centro

92. Cantieri d'arte, *La città dei biSogni*, 2007, https://books.google.it/books?id=q7FqCwAAQBAJ&pg=PT102&lpg=PT102&dq=Cantieri+d'Arte+La+città+dei+biSogni&source=bl&ots=d80e64yar8&sig=0VwVE3oGaZOdgaP5YIWGv8Ropr8&hl=it&sa=X&ved=0ahUKewj_laDzpNTKAhUBORoKHQf3ANIQ6AEIIDA#v=onepage&q=Cantieri%20d'Arte%20La%20città%20dei%20biSogni&f=false, consultato il 03/2012.



Workshop *Recetas urbanas* con Santiago Cirugeda e Luca Stasi, Viterbo, Italia, 2007

storico di Viterbo, un luogo inutilizzato e sconosciuto alla maggior parte dei cittadini e totalmente dimenticato dalla politica di tutela e valorizzazione: il Cortile di Donna Olimpia, in via San Pietro. Due giorni di lavoro condotti da Cirugeda all'interno del cortile, hanno portato i partecipanti (studenti universitari, cittadini, artisti del gruppo Complot S.Y.S. tem e S.O.S. Workshop) a sperimentare l'autocostruzione ed in particolare la realizzazione di una seduta artistica allo scopo di formare una sorta di platea autocostruita per la fruizione di spettacoli dal vivo. Le sedute, in seguito, sono state lasciate nella piazza-cortile, abbandonate per essere usate da altre persone o per altri eventi. Il processo artistico è diventato collettivo ed è stato per la città un primo significativo input per avviare la costruzione creativa degli spazi comuni che le persone potranno riempire con i propri bisogni. L'operazione ha innescato un nuovo processo di socialità dello spazio pubblico, è stato fatto rivivere il valore storico del luogo e la funzione di aggregazione che un tempo aveva, e per un attimo è diventato uno spazio dove il cittadino ha operato in prima persona secondo la propria attitudine, cosciente del continuo sviluppo storico di cui esso è parte integrante. Nello specifico il gruppo S.O.S. Workshop durante il laboratorio ha lavorato con materiali trovati per realizzare le sedute ma soprattutto ha dedicato tempo al lavoro di coinvolgimento di studenti e abitanti del luogo in questa operazione di autocostruzione. Operare con materiali di scarto presenti nel luogo piuttosto che importarne nuovi, ha creato una forma di comunanza, solidarietà e collaborazione tra le persone trovatasi di fronte alle stesse possibilità pratiche. Il lavoro di gruppo e l'aspetto ludico della situazione hanno fatto sì che diventasse più importante il momento di vita stesso ancor prima che il prodotto materiale. Creare un momento collettivo per costruire una situazione è diventato un modo per vivere i luoghi, un sistema per mettere a frutto le potenzialità inutilizzate della città attraverso la creatività individuale.

Sempre nel contesto di Cantieri d'Arte, nell'autunno 2007, vengono proposte operazioni di public art per promuovere l'arte contemporanea nel territorio e sono invitati sei collettivi a dare una rilettura artistica della città di Viterbo. Il collettivo francese EXYZT, lo studio spagnolo di Santiago Cirugeda, insieme agli italiani ON/Stalker, Complot S.Y.S. tem, E'xtra Paysage e S.O.S. Workshop (che all'epoca si chiamava ancora S.O.S. Società Occupazione Spazi) hanno realizzato per l'occasione alcuni manifesti studiati appositamente per gli spazi di impiantistica pubblicitaria per esterni in collaborazione con PantaCz, agenzia di pubblicità e pubbliche relazioni della città. La relazione tra arte, comunicazione e percezione della città diventa il fulcro d'attenzione di questo progetto realizzato con l'intento di utilizzare "l'arte come strumento di ridisegno del territorio". L'arte ha occupato gli spazi quotidianamente riservati alle affissioni pubblicitarie, comunicando visioni, utopie ed alterazioni della percezione. La città è divenuta un luogo abitato di interferenze artistiche che sollecitano la riflessione. Per la realizzazione del manifesto il gruppo S.O.S. ha iniziato con lo studio della mappa della città per arrivare poi a un'immagine che riflette sul senso dello spazio pubblico e privato. Pietro Zucca, un componente del gruppo ci racconta il processo di realizzazione:



S.O.S. WORKSHOP (Cazzanica, Franzoi, Zucca), *Come immagini la tua città?*, La città dei biSogni, Viterbo, Italia, 2007

Siamo partiti dal modulo geometrico suggerito dal perimetro delle mura della città di Viterbo, che è un ottagono irregolare, per insinuare le proprietà geografiche dello spazio omogeneo euclideo che la mappa classica ci imponeva: la scelta del modulo si pone allora come astrazione delle convenzioni dimensionali e spaziali. Il poligono, che fa riferimento ad una pianta della città più piccola, si inserisce dentro la pianta di Viterbo, ricreando delle altre micro-città immaginarie, nella stessa città. La lettura della cartina supera, in questo modo, l'analisi frontale classica: la mappa ora può essere vista ruotandoci intorno a 360 gradi; come ci insegna Farinelli, la terra è rotonda e, ruotando, non dà una visione univoca di sé, bensì si esprime attraverso più punto di vista. Questa libertà che proviene da un'interpretazione dello spazio come infiniti impossibili, ci ha portati, attraverso l'uso della fotografia, a ricreare, a livello formale altre dimensioni spaziali. La ricerca rinvia alla definizione di "luogo" come spazio connotato, caratterizzato da un insieme di rapporti e di relazioni. Ecco allora il colore, i segni, la luce e le forme di fantasia che suggeriscono di andare ancora oltre, di misurarsi con un linguaggio che volendo essere altro da sé, in opposizione alla Definizione, diventa metafora e forse anche ambiguità. Secondariamente, per arrivare all'immagine definitiva, abbiamo lavorato sul senso dell'abitare gli spazi pubblici e privati. La normale concezione di un ambito privato distante da quello pubblico, rallenta sia i processi della socialità che quelli di presa di posizione del singolo cittadino sul territorio. Questo infatti viene sentito come "terra di nessuno". Volendo proporre un rinnovato rapporto tra queste due parti del territorio, abbiamo immaginato lo spazio del cielo per mettere idealmente l'architettura e la vita che in essa si svolge all'interno di un nuovo contesto privo di vincoli, libero per tutte le possibilità. Questo spazio, altamente instabile, privo di coordinate e gravità, diventa un luogo "metafisico" in cui è presente un processo di trasformazione sul nascere ed un possibile divenire. Il cielo svolge la funzione di "vuoto plastico", che ricuce tra loro l'interno e l'esterno degli edifici. Questo si propone come una metafora visiva dell'idea: un nuovo modo di abitare che si affaccia sul mondo⁹³.

E così nascono i manifesti di S.O.S. Workshop *Come immagini la tua città?*, un cielo blu dove si stagliano porte e finestre, diaframma fra lo spazio privato e pubblico. E ancora *La Penisola degli Agnelli* di Complot S.Y.S.tem, un manifesto con la bandiera italiana formata rispettivamente da un campo di calcio per il verde, un gregge di pecore per il bianco e un'automobile Ferrari per il rosso. L'operazione di sostituzione dei manifesti pubblicitari con quelli artistici è avvenuta in una notte e l'indomani i cittadini, con grande sorpresa, si sono ritrovati la città ridisegnata con immagini e messaggi e, da consumatori passivi, sono diventati protagonisti attivi di un cambiamento di riflessione.

93. Franzoi, E., *Territorialità*, Stampa Alternativa, Roma 2008, pag. 20.



Alighiero Boetti, *Mappa del mondo*, ricamo, 93 x 131 cm, 1979

2.7. Mappe e potere: il potere delle mappe e le mappe del potere

Educare alla libertà è insegnare a superare le barriere di razza, classe, genere, insegnare a essere *Citizen of the world*⁹⁴, come dice la filosofa Martha Nussbaum in *Cultivating Humanity*. Liberare la mente dai confini e dalle abitudini, non accettare idee precostituite o imposte solo perché fanno parte della tradizione ma essere in grado di ragionare e accogliere solo quelle che sopravvivono alla logica e rispettano i diritti umani, immedesimandosi nei panni degli altri e ascoltato le altrui STORIE senza giudizio e usando l'immaginazione per decifrare.

Realizzare una mappa vuol dire «visualizzare, concettualizzare, registrare, rappresentare e creare spazi graficamente»⁹⁵ dice Cosgrove, è creare uno spazio fisico, di informazione e immaginario. A volte la mappa non è la realtà: ci sono frontiere che esistono sulle mappe ma non nel territorio, «la carta trasmette un messaggio politico»⁹⁶, afferma Rekacewicz, «è un mezzo di propaganda non un oggetto fedele alla realtà, ma soggettivo, che dipende dalle scelte del cartografo»⁹⁷. Non è la precisione che importa quanto la rappresentazione simbolica, una rappresentazione che condiziona il destino di una nazione. Muri (Corea, Messico, Marocco, ecc.) ma anche zone demilitarizzate, sono frontiere senza una logica geografica, sono divisioni arbitrarie che dividono una nazione o una etnia quando invece dovrebbero prevalere la forza della cultura e la forza della geografia, non frontiere imposte dall'uomo ma frontiere naturali, montagne, fiumi. E' già fin troppo chiaro che la morfologia terrestre è determinate sull'esistenza umana: montagne e pianure fanno sì che un regime attecchisca o no, che la popolazione resista o meno.

Possiamo affermare che la mappa, a partire da quella antica, è lo spazio su cui si esercita il potere. E' la connessione fra l'immagine dello spazio dominato e l'affermazione del dominio su di esso. La Galleria delle Carte Geografiche del Vaticano, che conduce alla Cappella Sistina, è un esempio di rappresentazione dell'Italia spirituale, con la funzione di definire il campo di azione e di influenza di un'autorità spirituale, il papa-re, l'affermazione del ruolo della Chiesa, così come anche i signori e feudatari iniziarono ad affrescare le loro dimore rappresentando lo spazio controllato, i luoghi su cui esercitavano il potere.

L'essere umano ha "bisogno" di rappresentare lo spazio, ha bisogno di comprenderlo, *cum-prehendere*. Le *mappae mundi* medioevali e dell'epoca rinascimentale veicolano informazioni geografiche ma anche altri «contenuti quali la vanità delle cose umane e la transitorietà dell'esistenza terrena e, in senso più ampio, concetti di ordine filosofico o metafisico»⁹⁸ sostiene Bettazzi. Non erano strumenti di viaggio o navigazione ma enciclopedie di conoscenza che illustravano diversi

94. Nussbaum, M., *Cultivating Humanity. A classical defense of reform in liberal education*, Harvard University Press, USA, 1997, pag. 50.

95. Cosgrove, D., *Mappings*, Reaktion Books, Chicago 1999, pag.1.

96. Rekacewicz, P., "La mappa dei popoli", intervista di Linda Chiaramonte al cartografo d'inchiesta Philippe Rekacewicz, 1 luglio 2009, preso da: <http://it.pe-acereporter.net/articolo/16611/La+mappa+dei+popoli>, consultato il 03/2013.

97. Rekacewicz, P., *ibidem*.

98. Bettazzi, M.B., "Le città dipinte. Spazio, potere e rappresentazione", 31 dicembre 2007, preso da: <http://storicamente.org/03bettazzi>, consultato il 11/2014.

concetti. La *Mappa mundi* e la *Carta d'Italia*, eseguite da Antonio Leonardi nel 1943 per l'anticamera della sala delle udienze del Palazzo della Signoria a Venezia non avevano un fine informativo. Schulz scrive:

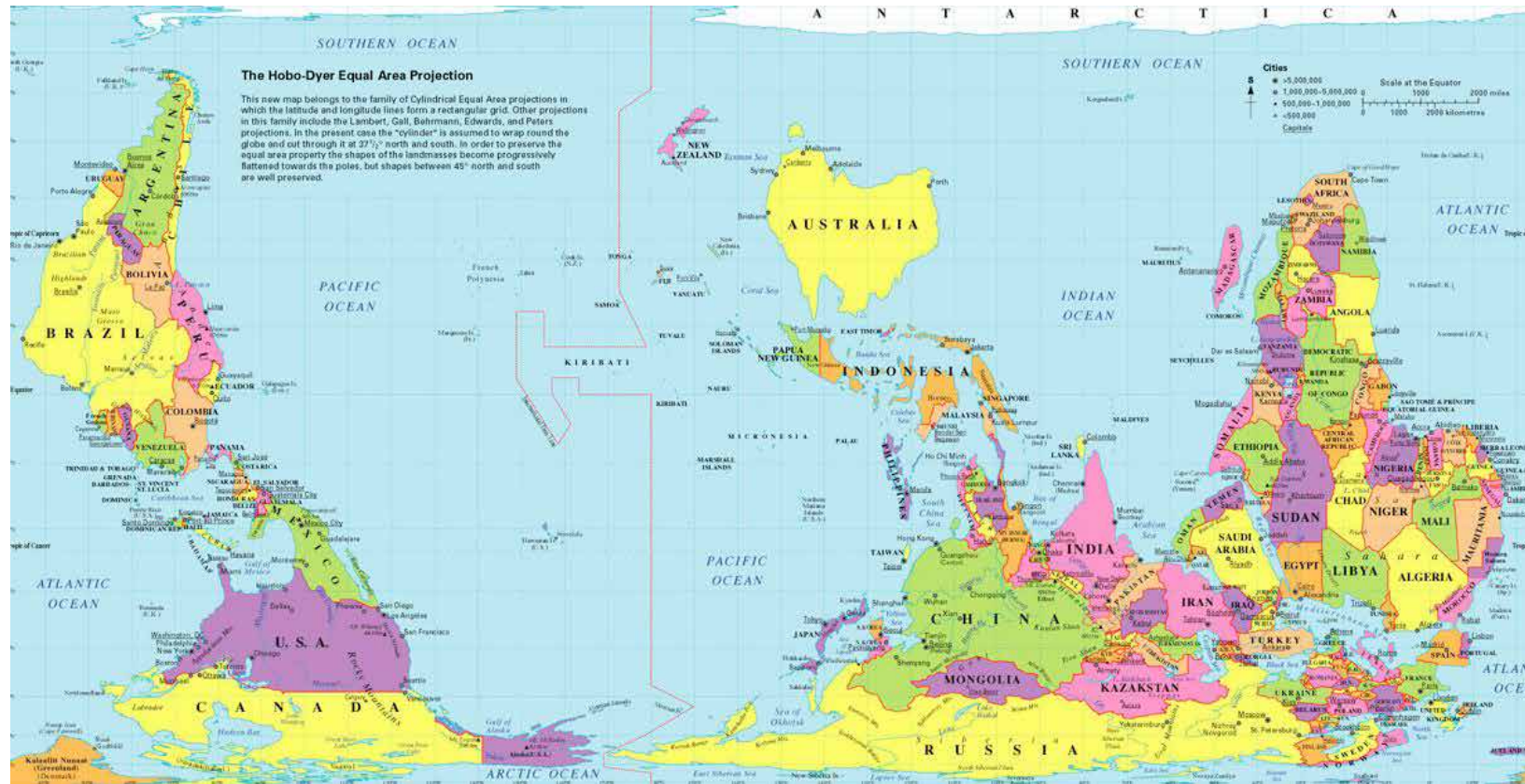
Là dove gli ospiti con il loro seguito si preparavano all'incontro con il serenissimo principe del più antico e prospero stato della penisola, esse potevano servire solo ad imprimere nella mente dei forestieri la grandezza dei domini della repubblica e l'immagine dell'intero cosmo di cui quello stato era una parte apparentemente immutabile⁹⁹.

Sappiamo inoltre che esistono centinaia di proiezioni della terra tonda sulla superficie piana e tutte contengono delle deformazioni, degli "errori". Vediamo l'esempio della carta di Mercatore del 1569 (usata tuttora su libri e atlanti) in cui le aree vicino ai poli sono espanse rispetto alle altre e risulta così che la Groenlandia (2.176.165 Km²) è più grande nella rappresentazione dell'Africa (30.258.010 Km²) e che la Germania, la patria dell'autore, è esattamente al centro e l'equatore risulta quindi essere più in basso della metà della carta. Era una carta a sviluppo cilindrico adatta e funzionale all'epoca per la navigazione ma che ora ha creato una proiezione mentale standard per il mondo occidentale ed è entrata a far parte del nostro immaginario collettivo, in cui, a partire dall'Europa, si determinano l'est e l'ovest, il medio e estremo oriente. E' una cartografia capitalista usata, anche da *google Maps*, in cui il sud del mondo è rappresentato più piccolo per favorire il dominio e la colonizzazione e in cui siamo quindi portati ad associare la grandezza di un continente ad importanza e potere. Più attendibile, ma sempre inesatta, è la carta di Peters del 1974 (simile a quella di James la Gall del 1855) con le vere dimensioni dei continenti realizzata proprio per rendere giustizia al continente africano e in cui si afferma la pari importanza di tutti i popoli, carta nata però negli anni delle contestazioni e pertanto forse anche frutto di manipolazione politica. E se capovolgiamo la mappa? Chi dice che i poli sono in questa posizione nord-sud? Salgo in Africa e scendo giù ad Amsterdam? Chi dice quale è il nord e quale il sud? Chi lo determina?

Le mappe descrivono, rappresentano un mondo, uno spazio, in termini di relazioni di potere in un determinato periodo storico. Pertanto buona parte di quello che noi pensiamo sia il mondo è mediato da come si presenta sulla mappa con tutte le sue implicazioni di controllo e dominio politico, economico, culturale. Estrella de Diego nel suo libro *Contra el mapa* cita Andrews «el mapa es un espacio (que) se usa para representar otro espacio»¹⁰⁰, ma lo spazio è sempre associato al potere, è sempre territorio conteso. La mappa è uno strumento che chi governa utilizza per l'appropriazione del territorio, per segnare frontiere, strategie d'invasione, saccheggi. Ha un punto di vista egemonico funzionale allo sviluppo del modello capitalista, classificando la geografia e la popolazione per cercare di convertire le potenzialità e la forza lavoro in capitale. La nostra immagine mentale del mondo deriva dallo stereotipo che noi abbiamo in mente, da quello che i

99. Schulz, J., *Mappe come metafore: cicli murari cartografici nell'Italia del Rinascimento*, in *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, F.C. Panini, Modena, 1990, pag. 106.

100. De Diego, E., *Contra el mapa*, Siruela, Madrid 2008, pag. 30.





nostri occhi hanno visto attraverso le mappe e le loro rappresentazioni, con questo punto extraterrestre... danno sempre l'idea che le cose siano vicino, in prossimità. I situazionisti in qualche modo trasgredivano la mappa, mettevano in discussione questo prodotto che il potere ci impone, per esempio passeggiavano a Parigi seguendo la mappa di Londra. Nelle mappe, così come nelle cartoline, si può contemplare la realtà senza una eccessiva implicazione. Sempre la De Diego sostiene che:

Quizá por este motivo fueron tan populares las exposiciones universales desde su invención a mediados del siglo XIX. Allí el mundo entero simulaba materializarse sin implicar riesgo alguno para los visitante, quienes contemplaban esa puesta en escena de "otredad" como quien contempla un cuadro, cómodos en la posición de privilegio que la mirada de Occidente confiere al observador¹⁰¹.

L'esempio dell'Esposizione coloniale del 1931 a Parigi costruisce una immagine del mondo idealizzato, ritoccato e stereotipato a partire dallo slogan *La vuelta al mundo en un dia* con ricostruzioni di alcuni edifici delle città per glorificare la missione civilizzatrice dei paesi europei da un unico punto di vista (come da nostra tradizione prospettica rinascimentale), che non è solo un sistema di rappresentazione visuale ma anche una strategia di rappresentazione della realtà associata ad una questione ideologica e a forme di controllo della classe dominante sopra ogni cosa. Un atteggiamento colonialista che si impone attraverso la descrizione e il disegno del mondo per ordinarlo, classificarlo e dominarlo. Le mappe, oltre ad avere un punto di vista extraterrestre, riducono il mondo ad una miniatura per tenerlo sotto controllo e possederlo facendo scomparire i particolari che lo caratterizzano: piazze, vegetazione persone; sempre la De Diego afferma: «cada vez queda fuera algo que debería haber estado dentro; cada vez los confines son artificiales porque se podría haber incluido esa localidad o montana o rio que no aparece o se podría haber excluido lo que en cambio esta»¹⁰². Non dimentichiamoci infine che la cartografia terrestre, questo essenziale strumento di controllo del territorio, nasce pittorica e diventa veduta panoramica con la fotografia, si sviluppa l'effetto illusionistico del paesaggio. Sia la cartografia che la fotografia precedono il paesaggio e, come diceva Baudrillard, «il territorio non precede più la carta né le sopravvive; ormai è la carta che precede in territorio e che lo genera»¹⁰³.

Alcuni artisti mettono in discussione questa narrativa imposta evidenziando la politicizzazione delle mappe e la loro non neutralità. Nel 2008 per esempio realizzai una mappa d'Europa con le città "esplose", *Pixel map*, dove le capitali dei diversi paesi sono mescolate. Ad ogni città corrisponde un artista o gruppo artistico che opera al di fuori del mercato dell'arte con operazioni di cittadinanza attiva. Recentemente ho trovato l'immagine di un lavoro analogo, pubblicato

101. De Diego, E., *op. cit.*, pag. 69.
 102. De Diego, E., *ibidem*, pag. 89.
 103. Baudrillard, J., *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna, 1980, pag. 27.



nel 2003 sulla rivista spagnola *Version*, dove le capitali sono state spostate secondo i gusti scegliendo opzioni politiche religiose o di altro tipo. Particolarmente specializzato in mappe collettive, è invece il duo argentino Iconoclastas. Questi artisti hanno messo in atto una pratica di resistenza e trasformazione urbana attraverso la realizzazione di mappe, disegni e poster di denuncia riferiti a varie problematiche, evidenziando ingiustizie e disuguaglianze. Organizzano workshop e disegnano mappe collaborando con associazioni di quartiere, artisti, movimenti sociali e tutti quelli che voglio ripensare collettivamente il territorio combinando la comunicazione visuale con la ricerca politica.

Il discorso sulla rappresentazione delle mappe è vastissimo: dalla *T-O map* del XII sec. a.C. rinvenuta in un manoscritto spagnolo in cui Asia, Europa e Africa sono divise in modo geometrico alle *TacMap* (mappe tattili) usate prima in campo militare ed ora come supporto per non vedenti; dalla veduta aerea di Venezia (quando ancora non era possibile) di Jacopo de' Barbari che risale alla fine del 1400 circa, ai planisferi geopolitici di Alighiero Boetti; dalle mappe in 3 D dei videogame, alle mappe dei navigatori satellitari, a quelle semplificate delle linee metropolitane o le mappe delle città della Thailandia disegnate dalla famosa *mapmaker* Nancy Chandler. Questo campo di ricerca, sempre in evoluzione, è indagato molto bene in due libri di recente uscita e riportati in bibliografia: uno è quello del giornalista inglese Simon Garfield, *On the Map* del 2013 e l'altro è *Cartographies of the absolute* di Alberto Toscano e Jeff Kinkle del 2015.



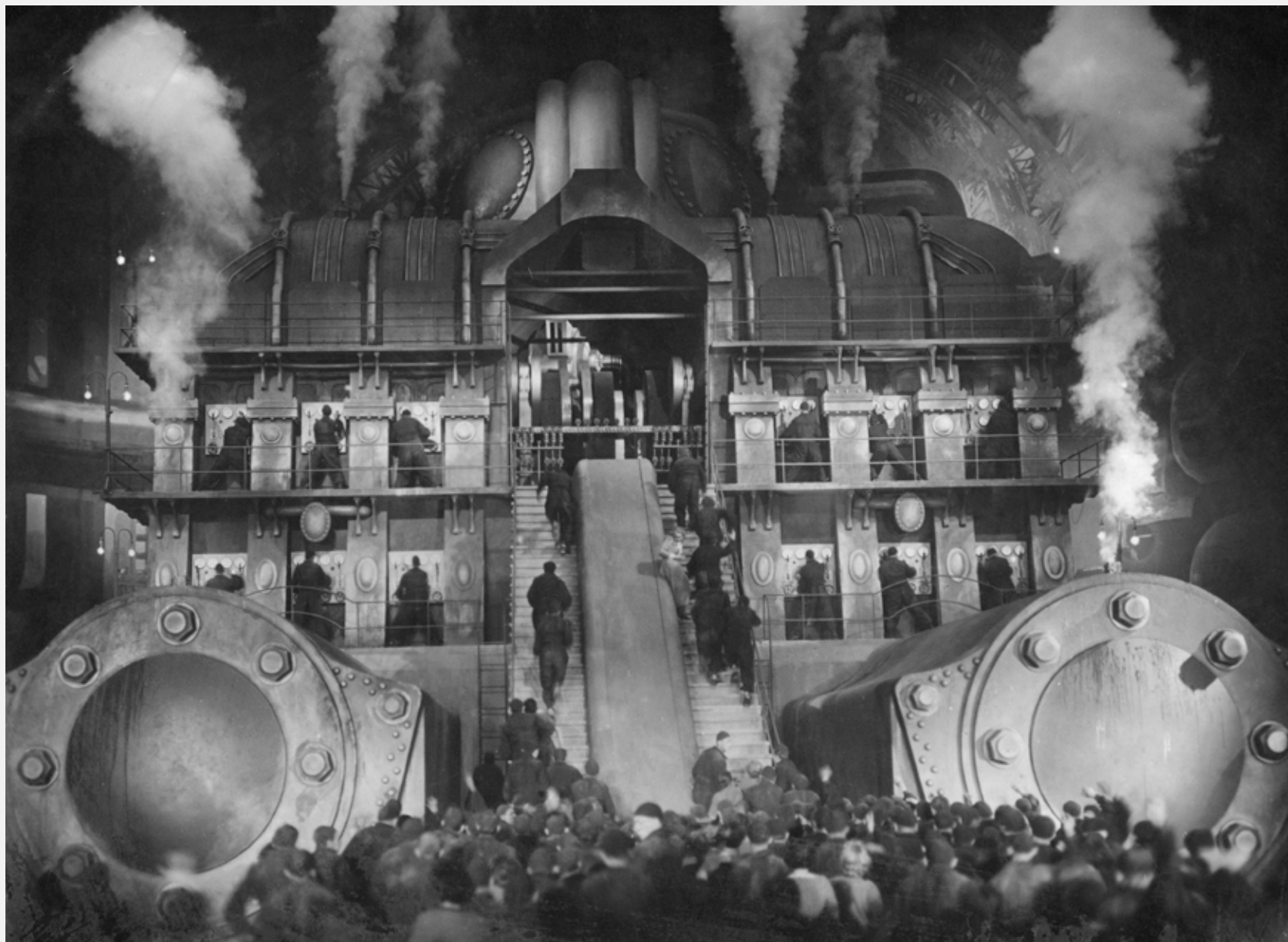
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, *Cupola* per Indignados, Terme di Caracalla, Roma, 2012

3. Città e globalizzazione

3. Ciudad y globalización

3.1. La globalizzazione e la crisi del sistema capitalista

Nell'epoca della globalizzazione, come già è stato analizzato, il rapporto tra politica e territorio è rappresentato dalla disarticolazione e riarticolazione delle forme preesistenti, ovvero di de-territorializzazione e successiva ri-territorializzazione. Sappiamo che il territorio su cui viviamo è da sempre un globo, basti guardare le antiche statue raffiguranti Atlante: è un globo, quello che Atlante porta sulle spalle e non un disco... e tuttavia è appena da un trentennio che si parla di globalizzazione; non che prima non fossero esistite relazioni di livello mondiale, ma venivano chiamate Relazioni Internazionali, o Diplomazia... semplicemente non si pensava all'idea del globale, diciamo che la Terra era pensata ancora piuttosto sul suo versante di mappa, quello piatto, quello del piano. Se, come sappiamo, le reti relazionali internazionali esistevano già, queste avevano tuttavia dei radicamenti nei sistemi locali da cui dipendevano. Gli attori pubblici e privati di queste relazioni erano ben radicati nei luoghi e gli stessi mercati, sia quelli del lavoro che quelli finanziari, erano circoscritti nei confini definiti dei vari Stati Nazionali. Fintanto che la gestione e il controllo dei flussi si è mantenuto territoriale, ciascuna delle reti poteva essere governata direttamente o indirettamente dai territori, ma oggi,



Fritz Lang, fotogramma da *Metropolis*, 1927

che abbiamo la massima mobilità di informazione e di capitali finanziari, reti e flussi sfuggono sempre più al controllo che ogni Stato può esercitare sul suo territorio.

Nel romanzo *Ascolta il tuo cuore, città*, Alberto Savinio delinea il panorama che precede l'avvento della società capitalista attraverso un parallelo con *Metropolis* di Friz Lang:

La civiltà del Settecento riuscì a far prevalere il Superfluo sul Necessario. È il punto più alto raggiunto finora dalla civiltà. Chi vive in una civiltà "settecentesca", non sa come essa sia fatta, come funzioni, quanto costi il suo funzionamento, quali forze lo alimentino, come siano congegnate le sue viscere, quali e quante sofferenze siano necessarie a mantenerla in vita. Egoismo non è, ma ignoranza dorata. Nel film *Metropolis*, gli eletti stranamente vestiti da schermidori vivono su terrazze di grattacieli, in giardini aerei, tra pavoni e uccelli lira, perfettamente ignari dell'inferno che brulica sotto i loro piedi leggermente calzati di bianco, nei sottosuoli di quei medesimi grattacieli che reggono il loro benessere immobile e indifferente, nei sottosuoli in cui un nero popolo di schiavi suda sulle macchine, muore sulle ruote dentate, crolla bocconi nella polvere di carbone. In fondo, chi ha dato il modello di questa civiltà da *Metropolis*, è Dante Alighieri. Meno i grattacieli e la ripartizione dell'umanità fra terrazzi e sottosuoli, l'utopistica forma di civiltà di *Metropolis*, il Settecento l'ha attuata. Civiltà molto alta, sgrassata fino dell'ultimo "occhio" di fatica e sforzo, molto pura, molto leggera; ma per questo appunto fragilissima e soggetta alla corruzione. La salute dell'uomo, la sua forza, la sua resistenza sono fatte dalla massiccia, dalla concorde attività di tutti gli elementi di morte¹⁰⁴.

Giovanni Arrighi nel suo libro *Il lungo XX secolo* e anche nei suoi testi precedenti, ancora prima che si parlasse di globalizzazione, esplora i processi di accumulazione e i rapporti di dominio su scala globale, studia la complessità dei flussi di merci, capitali e persone. Segue la direzione di Harvey per quanto riguarda le metamorfosi geografiche dei cicli sistemici di accumulazione e il lavoro spazio-temporale «dall'emergere del capitalismo nel sistema delle città-stato italiane rinascimentali, fino alla crisi dell'egemonia statunitense di questi ultimi decenni»¹⁰⁵ scrivono Daniele Balicco e Pietro Bianchi in un loro articolo. Un meccanismo di accumulazione, potere e ricchezza la cui sovranità sul sistema inizia a incrinarsi, va verso la fine, quando la potenza egemone di turno abbandona il campo di produzione di beni e passa alla speculazione finanziaria, cioè il capitale monetario è nella sua forma merce e l'accumulazione procede attraverso transizioni. Possiamo dire però che la civilizzazione si realizza nelle città. Passiamone in rassegna la storia: partiamo dalla *polis* greca, città pubblica, in senso politico, regolare e razionale, dove nasce la filosofia, la morale politica, la legislazione, e passiamo alla *civitas* romana, più organizzata, alla *town* anglogermanica, un recinto dalle origini agrarie, alla *domus*

104. Savinio, A., *Ascolta il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984, pag. 126.

105. Balicco, D., Bianchi, P., *Interpretazioni del capitalismo contemporaneo /3. Giovanni Arrighi*, 16 maggio 2013, preso da: <http://www.leparoleelecose.it/?p=10295>, consultato il 06/2014.



Veduta aerea di Palmanova, Italia

dal senso domestico, intimo, alla *medina* musulmana, che ha invece una conformazione che segue il terreno ed è una città istintiva, segreta, privata ed arriviamo alla città attuale, una società con una logica economica capitalista (speculazione immobiliare, distruzione dei vincoli sociali) e il culto del superficiale. Come sostengono Enrico Baj e Paul Virilio «dall'orrore economico si passa facilmente all'orrore estetico. L'orrore economico è il capitalismo globale, l'orrore estetico è il museo globale»¹⁰⁶. Un interessante saggio¹⁰⁷ dell'urbanista visionario greco Doxiadis disegna la mappa di tutto il mondo e mostra come la città stia dilagando in ogni dove e che, in futuro, nulla sfuggirà più alla città e alle sue logiche come hanno mostrato anche le Biennali di Venezia di Architettura dal 2000 a oggi. Questo vuol dire che, la città “polis contemporanea”, megalopoli o area urbanizzata che dir si voglia, andando ad occupare tutto il territorio, si identifica, in ultima istanza, con la politica, ovvero con l'arte di governare il tutto, governando secondo le leggi che governano la polis; ma la città moderna e/o la megalopoli, cosa hanno a che vedere con la polis greca? Ecco che allora la politica nasce dal territorio e rimane legata ad esso in modo tragico ed inesorabile. Nella politica economica neoliberale il concetto di democrazia è sinonimo di supremazia del “sacro” mercato; è il sistema economico che regola le relazioni sociali. Severino ce lo spiega chiaramente:

L'organizzazione criminale del mercato spinge al limite questa subordinazione dei diritti dell'individuo al profitto; non solo assume tali diritti come scopo, ma li respinge metodicamente in tutti i casi in cui il comportamento giuridicamente corretto non favorisca l'accumulazione della ricchezza. Il mercato capitalistico riconosce pubblicamente i diritti degli individui, anche se poi, di fatto, restringe ad alcuni individui o ad alcuni gruppi tale riconoscimento, e di tutti si serve come mezzi, più o meno appiattendoli a questa loro funzione; l'organizzazione criminale del mercato ne presuppone la forma capitalista, ma insieme rifiuta non solo quel rispetto della legge che in tale forma è invece pubblicamente riconosciuto, ma anche la restrizione di fatto, ad alcuni, di tale rispetto. La degenerazione del capitalismo nell'anomia economica (secondo una gradualità che, ad esempio, dal falso in bilancio conduce all'organizzazione criminale del mercato capitalistico) consiste dunque in una contraddizione, in una forma di impotenza. Tale degenerazione intende appartenere alla forma non atomica di esso (trasformazione del <denaro sporco> in <denaro pulito>, comportamento pubblicamente corretto da parte dei criminali, ecc.), ma insieme non intende appartenere a questa forma¹⁰⁸.

La criminalità dunque esige l'esistenza del capitalismo:

L'organizzazione criminale della società e dell'economia afferma in pubblico i <valori> della tradizione occidentale, che in privato nega nel modo più radicale. Soprattutto i valori costituiti dai diritti dell'individuo umano. Gli individui che

106. Baj, E., Virilio, P., *Discorso sull'orrore dell'arte*, Elèuthera, Milano, 2002, pag. 20.

107. Doxiadis, C. A., *Anthropopolis: City for Human Development*, W.W. Norton, New York, 1974.

108. Severino, E., *Democrazia, tecnica, capitalismo*, Ed. Morcelliana, Brescia, 2009, pag. 41.



non appartengono ai vertici dell'organizzazione criminale sono soltanto mezzi. La cultura che pone l'uomo come scopo dell'agire comanda appunto di non trattarlo come mezzo. Ma anche l'imperativo categorico kantiano appartiene alla compagine degli immutabili. Una volta tramontata la fede in una qualsiasi forma di immutabilità incontrovertibile, anche la vita e la dignità dell'uomo non possono costituire lo scopo incontrovertibile e immutabile del suo agire e pertanto non possono più rifiutarsi di essere ridotti a mezzi, usati per altri scopi, innanzitutto per il profitto capitalistico, e poi per l'incremento indefinito della potenza¹⁰⁹.

La visione utilitaristica riduce i diritti di molti – quando la democrazia e la libertà sono solo la possibilità di scegliere tra una marca e l'altra di dentifricio o un modello e l'altro di automobile – e ottiene quantità di benefici maggiori per altri. E ancora, Michelangelo Pistoletto, nel suo manifesto sulla Democrazia, pubblicato sul sito di Cittadellarte, ci indica un processo di rigenerazione della vita attraverso l'arte e si chiede innanzitutto:

Come può svilupparsi una sana concezione di vita su cui basare la Democrazia, superando sistemi di potere che portano a pratiche sempre più distanti, rispetto all'evidente necessità di un equilibrio sostenibile nella società globale? Se guardiamo la realtà dal punto di vista delle politiche internazionali ci rendiamo conto che la parola democrazia è usata come sinonimo di consumismo. Il sistema della crescita consumistica, che si regge sul ricatto della miseria, è ancora sempre applicato come modello economico della democrazia. Molti parti del mondo vivono oggi lo stesso processo di sviluppo dei paesi europei e nord-americani (che hanno iniziato a conoscere la crisi di crescita) e godono dell'uscita dalle condizioni di tribolazione, stento e sofferenza, come dopo una lunga guerra. Ma presto tali nazioni raggiungeranno la saturazione che segue la grande crescita e la conseguenza distruttiva assumerà dimensioni mai viste prima. Dobbiamo accettare questa previsione che vuole la catastrofe come endemicamente inevitabile al fine della ricostruzione? Personalmente, faccio parte di quelli che assumono il massimo impegno per tentare di passare alla rinascita evitando l'abisso che si apre e conclusione di questo mondo artificiale che cresce a dismisura. Ci troviamo di fronte a una questione determinante, che deve essere affrontata per accordare il sistema distruzione-costruzione artificiale a quello naturale della rigenerazione. Il processo della natura evidentemente si articola sulla combinazione di vita e morte ma si regge sull'equilibrio sostenibile di tale alternanza. Noi viviamo invece in situazioni di profitto che portano all'annichilimento delle risorse e a catastrofi lontane dalla dinamica naturale della rigenerazione capillarmente diffusa. Per esempio la foresta appare sempre uguale grazie al suo continuo processo di ricambio interno, fenomeno ben diverso dal sistema della deforestazione prodotta dagli esseri umani a scopo speculativo¹¹⁰.

109. Severino, E., *op. cit.*, pagg. 45-46.

110. Pistoletto, M., *Manifesto Omniteismo e Democrazia*, Cittadellarte, Biella, 2012, preso da: <http://www.cittadellarte.it/attivitaphp?att=70>, consultato il 03/2013.



La democrazia si è sottomessa inoltre ad un processo di privatizzazione del bene pubblico. Assistiamo all'attacco di tutto ciò che è pubblico: quando lo Stato privatizza, espropria la comunità dei suoi beni comuni e «in un processo di privatizzazione il governo non vende quanto è suo, ma quanto appartiene *pro quota* a ciascun componente della comunità, così come quando espropria un campo per costruire un'autostrada esso acquista (coattivamente) una proprietà che non è sua»¹¹¹ afferma Mattei nel suo saggio *Beni Comuni*. E i beni comuni una volta alienati non esistono più. È anche vero che il valore attribuito allo spazio pubblico, ad esempio, è diverso in ogni società. È una questione di cultura quotidiana, di politica del quotidiano. Ma in generale si potrebbe dire che lo sviluppo urbano è quasi sempre sostenuto da metodi capitalisti e la privatizzazione trasforma una comunità fondata sull'interesse di tutti in un mercato fondato sull'individuo che accumula nei propri interessi. Citando Mazzone:

Estos sentimientos horribles se expresan hoy también en forma de conformismo, de sujeción al poder de un capitalismo más que mentiroso que llama reforma cada involución social, que llama revolución neoliberal la esclavitud actual. Además, se expresan en muchísimos planos infraestructurales que el capitalismo financiero realiza por medio de la arquitectura (star system) y también de proyectos artísticos y de design, hechos que dibujan nuevas fronteras en la vida de los ciudadanos, nuevas barreras, nuevas fragmentaciones sociales. Este nuevo espacio de resistencia es el territorio de nuestra investigación. A veces estas trampas se llaman urbanística preventiva. En Milano, a través de un fuerte alumbramiento, no se permite a las personas que no tienen casa dormir en la calle... En Barcelona se desarrollan otros programas no menos peligrosos... En contra de todo esto gritamos: Toma la calle! Ciudadanía activa!¹¹².

La strategia di disegno delle città è quella di far sì che le persone si attengano alle regole di consumo. Se si occupa lo spazio pubblico senza attenersi a queste regole viene messa in atto una repressione massiva: immigrati, mendicanti, prostitute, ragazzi, non possono “bighellonare” sul suolo pubblico senza consumare. Si può circolare nelle città-centri-commerciali se si produce o si consuma. Lo spazio urbano deve corrispondere alla regola di produzione e consumo: quindi aumento della presenza di polizia, identificazioni razziste, multe. Vengono installati in città gli “anti-homeless spikes”, per impedire di sedersi o dormire su marciapiedi, sulle panchine e sui muretti dei negozi. A Londra un gruppo di artisti sta combattendo con la creatività questa tendenza dell'amministrazione locale, *Artists got fed up with these anti-homeless spikes, So they made them a bit more...comfy*¹¹³. Nello spazio pubblico i dispositivi di controllo e repressione esistono, ma fortunatamente la gente non è così passiva e docile e per questo c'è sempre una “via di fuga”, un esito inaspettato, un margine fuori controllo. Come dice Manuel Delgado Ruiz in la *Ciudad Liquida*, la comunità ha in sé una potenza, una forza creativa che si oppone al potere. Una potenza che è un impulso all'organizzazione sociale che garantisce vincoli solidi ma anche instabili; «en la ciudad se aloja el

111. Mattei, U., *op. cit.*, pag. V.

112. Mazzone, M., *Apuntes sobre cuerpo y espacio en las artes: poder, identidad, territorio*, Tesi Doctoral, Universidad de Granada 2015, pag. 611.

113. Couch, R., “Artists got fed up with these ‘anti-homeless spikes.’ So they made them a bit more ... comfy”, 24 luglio 2015, <http://www.upworthy.com/artists-got-fed-up-with-these-anti-homeless-spikes-so-they-made-them-a-bit-more-comfy?c=ufb2>, consultato il 08/2015.



poder, pero la ciudad es también el escenario privilegiado de las luchas y las deserciones en masa»¹¹⁴. Dobbiamo qui intendere la globalizzazione su vari livelli: globalizzazione tecnologica, economica, culturale e politica. La globalizzazione tecnologica riguarda l'informatica, la comunicazione, i trasporti. La globalizzazione economica implica un commercio senza limiti e flussi internazionali di capitale senza controllo in cui movimenti finanziari sono sempre più rapidi: miliardi di dollari fanno il giro del pianeta in meno di un minuto, le frontiere non esistono, le merci arrivano dal Sud America a Milano in poche ore, e una serie di istituzioni (TRIPPS, GATS, WTO E BANCO MONDIALE E FONDO MONETARIO INTERNAZIONALE), che fuggono al controllo politico democratico, contribuiscono a questo processo. La globalizzazione culturale prevede la diffusione mondiale di valori e modelli di consumo occidentali. La globalizzazione politica si esplica nella ricolonizzazione del terzo mondo.

Viviamo in una società corrotta che si basa sul lucro, la competitività, l'individualismo, il possesso e la privatizzazione con una conseguente crisi del sistema su tutti i livelli, multidimensionale, dalla finanza all'economia, dalla ecologia alla crisi energetica e alimentare e, in modo inversamente proporzionale, si perde di vista la proprietà pubblica, cioè quello che dovrebbe essere il cardine della società e dell'economia in generale. C'è la necessità di cambiare il modello di sviluppo consumista, necessità di smontare il modello patriarcale su cui si basa la società: famiglia e lavoro. C'è la necessità di sopprimere gli eserciti visto che in nome della democrazia si commettono invasioni e bombardamenti (con i relativi "danni collaterali"), genocidi, pulizie etniche e torture; e l'unico metodo per il superamento è il dibattito e progetti concreti di qualità, diretti da singole persone o collettivi responsabili, nonché il diritto di esercitare la disobbedienza civile.

Abbiamo perso la soggettività soprattutto nel campo lavorativo (quando il lavoro c'è!), ormai addomesticati al sacrificio, al dovere, all'obbligo di piegare la testa e all'imposizione, mentre dall'altro lato lo stato di precarietà profonda e la mancanza di un reddito adeguato per la vita ha minato la stabilità interiore ed esteriore e siamo spesso condannati o all'immobilità o ad un continuo migrare. L'incertezza e il dover *pregare per ottenere qualcosa*¹¹⁵ (il lavoro, il salario), implorare, supplicare per una concessione di favore senza garanzia che questo permanga, ci pone in una posizione di debolezza e spersonalizzazione. Proprio in questo senso le performance e i video di Mauro Folci indagano il mondo del lavoro, morti sul lavoro, lotte operaie. E, ancora parlando di lavoro e precarietà, Mazzone ironicamente ci ricorda, come un *memento mori*, che, se qualcuno ci offre un corso, o un lavoro, è perché serve a loro!. Non attendiamo perciò un cambiamento da parte delle istituzioni ma cambiamo la nostra aspettativa, riprendiamoci il tempo (basta vendere il tempo in cambio di soldi!), sembra uno slogan ma è così: meno competitività più solidarietà. La cosiddetta *decrescita felice* io la intendo innanzitutto come un'opportunità per riflettere e ridefinire i nostri bisogni e come possibilità di imparare ad utilizzare il tempo per costruire le condizioni della nostra vita: cibo, casa, vestiti, oggetti, al di fuori del mercato del lavoro. È il concedersi di praticare un'attività libera e creativa, un'attività intellettuale.

114. Delgado Ruiz, M., *Ciudad líquida*, op. cit., pag. 131.

115. Significato della parola "precario".



3.2. I modelli territoriali di autocelebrazione

Sono molteplici i gesti di autocelebrazione, cioè di celebrazione del proprio potere: dalla stesura del piano urbanistico della città ai lavori pubblici, dalla rappresentazione cartografica al catasto edilizio, dalla difesa e dal controllo dei confini alla costruzione di teatri, scuole o strade.

Vediamo il modello dell'Unione Europea: è l'Europa degli Stati, delle banche, delle multinazionali e della guerra, del mercato comune e dell'euro. Perché non è un'Europa dei servizi sociali comuni? O sicurezza sociale comune? È evidente che la finanza viene prima delle persone, che dietro a questo DISEGNO c'erano imprenditori di carbone e acciaio, mercanti e banchieri. Ma la crisi di questo modello territoriale europeo corrisponde alla crisi della democrazia, perché, in realtà, siamo in un sistema capitalistico e non votiamo di sicuro perché ci siano milioni di disoccupati, perché l'IVA salga, perché si diano soldi alle banche.

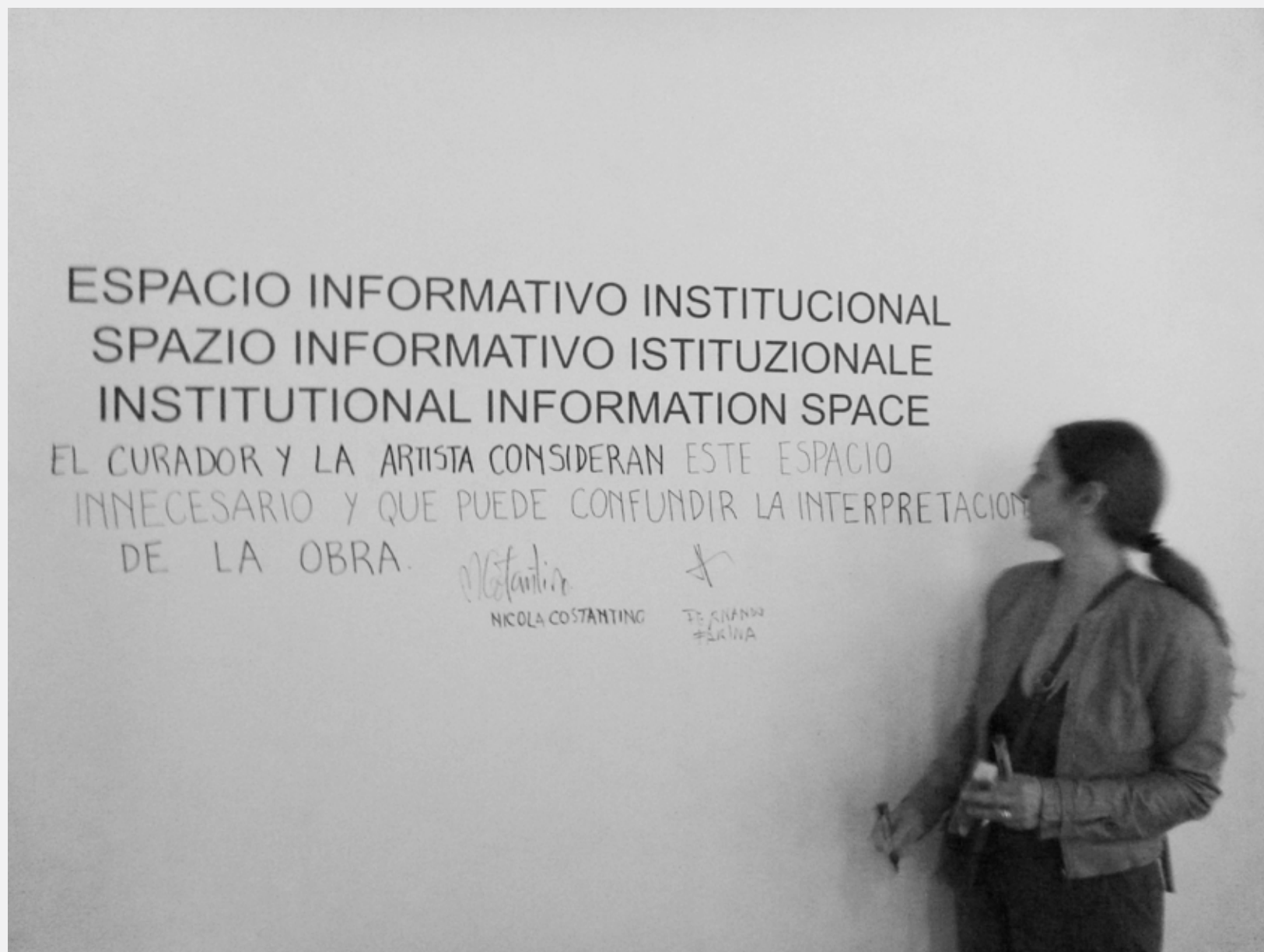
Quando si perde il pensiero individuale e la coscienza autocritica, ci si riconosce più facilmente nel gruppo, gruppi con scopi religiosi, razziali, politici, goliardici... Più si è liberi da fedi, ideologie, preconcetti, forme di razzismo e meno si offre il fianco allo sfruttamento. Il senso d'incertezza identitaria, conseguenza anche del superamento del modello di Stato-Nazione con i suoi

3.2. Los modelos territoriales de auto-celebración

Existen muchos gestos de auto-celebración, es decir, de celebración del poder que uno tiene: desde la redacción de un plan urbanístico hasta las obras públicas, desde la representación cartográfica hasta el catastro, desde la defensa y el control de los confines hasta la construcción de teatros, escuelas o carreteras.

Miremos al modelo de la Unión Europea: nos encontramos con una Europa de los Estados, de los bancos, de las multinacionales, de la guerra, del mercado común y del euro. ¿Pero, por qué no se trata de la Europa de los servicios sociales comunes? ¿O de la seguridad social compartida? Está claro que las finanzas vienen antes que las personas, que detrás de este DISEÑO había empresarios de carbón y acero, mercantes y banqueros. Sin embargo, la crisis de este modelo territorial europeo corresponde a la crisis de la democracia, puesto que en realidad vivimos en un sistema capitalista y seguramente no votamos para que haya millones de personas en paro, para que suban los impuestos o para financiar los bancos.

Quando uno pierde el pensamiento individual y la conciencia autocrítica, resulta más fácil reconocerse en un grupo: grupos religiosos, raciales, políticos... Según uno se va liberando de ideologías, religiones, prejuicios o racismo, tanto menos corre el riesgo de ser explotado. La sensación de incertidumbre relacionada con la identidad, debida también a la superación del modelo del Estado-nación con



L'artista Nicola Costantino che scrive sul muro del Padiglione Argentina che ospita la sua opera *Rapsodia Inconclusa*, Biennale di Venezia, 2015

confini e un territorio sul quale si esercita il potere, sta andando fortunatamente anche verso una deriva di Pluralismo identitario: il binomio identità multiple/democrazia è una dinamica aperta che include elementi contraddittori, che rifiuta solo il dogmatismo e il fanatismo e ha il sapore dell'autonomia che crea spazi naturali di vita vera. Non dimentichiamoci che noi siamo bastardi, discendenti di etruschi, celti, longobardi, ostrogoti, normanni, arabi, spagnoli... Non c'è un'identità "romana" non esiste un'identità nazionale da difendere. Infatti l'identità italiana emerge solo quando gioca la nazionale di calcio o si discute su qual è la versione originale e corretta della ricetta di pasta e fagioli. Dall'altro lato invece, a mio parere, l'identità italiana sta – ed è da riscoprire prima che sia troppo tardi – nelle piazze, nei giardini e nelle architetture antiche e moderne (del Moderno) che piano piano spariscono insieme a viali alberati e quartieri storici, sostituiti da nonluoghi, centri commerciali e svincoli autostradali come nel sogno/incubo del mio video *Il sonno della ragione genera eco-mostri*¹¹⁶ (pag.96).

Se ci si identifica continuamente con lo Stato la spontaneità sociale verrà continuamente schiacciata; se l'uomo-massa, come dice José Ortega y Gasset, si identifica con esso, tenderà a farlo funzionare sempre di più schiacciando ogni minoranza creatrice che possa destabilizzarlo in campo politico e lavorativo:

Questo è il maggior pericolo che oggi minaccia la civiltà: la stratificazione della vita, l'interventismo dello Stato, il suo assorbimento di ogni spontaneità

116. Franzoi, E., parodia de *Il sonno della ragione produce mostri* di Goya. <https://www.youtube.com/watch?v=uj2GkfVVPUs>

sus confines y su territorio donde se ejerce el poder, está afortunadamente orientándose también hacia el pluralismo de las identidades: el binomio identidad múltiple/democrazia, es una dinámica abierta que incluye elementos contradictorios, que rechaza el dogmatismo y el fanatismo y sabe a autonomía, a espacios naturales de vida verdadera. No nos olvidemos que somos bastardos, descendientes de etruscos, celtas, longobardos, ostrogodos, normandos, árabes, españoles... No existe una identidad "romana", no existe una identidad nacional a defender. De hecho, la identidad italiana solo despierta cuando juega la nacional de fútbol o cuando se debate entorno a la receta original de la "pasta e fagioli". Por otro lado, en mi opinión, la identidad italiana consiste – y habría que recuperarla antes de que sea tarde – en las plazas, en los jardines y en las arquitecturas antiguas y modernas que lentamente desaparecen junto con las calles alboradas y los cascos históricos, sustituidos por no-lugares, centros comerciales y autopistas, tal como en el sueño/pesadilla de mi video: *El sueño de la razón genera eco-mostri*³¹ (pag.96).

Si nos identificamos con el Estado, la espontaneidad social será constantemente aplastada; si el hombre-masa, tal como decía José Ortega y Gasset, se identifica con el Estado, tendrá la tendencia a aplastar cualquier minoría creativa que lo pueda desestabilizar en el ámbito político y laboral:

Este es el peligro mayor que hoy en día amenaza la civilización: la estratificación de la vida, las intervenciones del Estado, su capacidad por absorber

31. Franzoi, E., parodia de *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya. <https://www.youtube.com/watch?v=uj2GkfVVPUs>



Elisa Franzoi, le Grandi navi che attraversano la laguna di Venezia, 2015

sociale, ossia l'annullamento della spontaneità storica, che, in definitiva, sostiene, nutre, vivifica il destino degli uomini. Quando la massa avverte l'incombere di qualche sventura, o semplicemente quando nutre qualche forte appetito, subisce la grande tentazione di questa permanente, sicura possibilità di avere tutto - senza sforzo, né lotta, né dubbio, né rischio - senza far altro che premere un bottone e far funzionare la portentosa macchina¹¹⁷.

Per questo invociamo «il potere sovversivo della creatività»¹¹⁸ come dice Baravalle, che indica l'arte come un potente modello di analisi, di problematizzazione e decontrazione delle condizioni economico-politiche del presente per implementare i processi di auto-organizzazione e di orizzontalizzazione. Comunità auto-organizzate, sperimentate dagli artisti delle Estetiche Relazionali teorizzate da Bourriaud, che non sono attraversate da rapporti di forza e dove non esiste il conflitto, dove l'opera d'arte si trasforma in un luogo di dialogo, confronto e quindi, relazione. Uno spazio, un interstizio dove si creano alternative di vite possibili. Portiamo l'esempio della Cittadellarte di Michelangelo Pistoletto, un luogo a mio avviso fortemente *identitario*, che ha per scopo quello di produrre un cambiamento responsabile nella società attraverso idee e progetti creativi. L'artista Pistoletto vuole mettere l'arte in diretta interazione con tutti gli ambiti dell'attività umana che formano la società

117. Ortega y Gasset, J., *La ribellione delle masse*, Se edizioni, Milano 2001, pagg. 143-144.

118. Baravalle, M., a cura di, *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma 2009, pag. 11.

la espontaneidad de lo social, es decir, la anulación de la espontaneidad de la historia, aquella que sustenta, alimenta y vivifica el destino de los hombres. Cuando la masa percibe la cercanía de alguna desgracia o cuando sencillamente tiene algún deseo potente, sucumbe a la tentación de la posibilidad segura y permanente de tenerlo todo - sin esfuerzo, ni lucha, ni dudas, ni riesgos - sin hacer otra cosa que pulsar un botón y poner en marcha la poderosa maquina³².

Esta es la razón por la que invocamos, en palabras de Baravalle: «el poder subversivo de la creatividad»³³ que indica el arte como un poderoso modelo de análisis, de problematización y de distensión de las condiciones económicas y sociales del tiempo presente con el fin de implementar procesos de auto-organización y horizontalidad. Comunidades auto-organizadas, experimentadas por los artistas de las Estéticas relacionales teorizadas por Bourriaud, donde no hay relaciones de fuerza y donde no existe el conflicto, donde la obra de arte se hace lugar de diálogo, confrontación y, por tanto, relación. Un espacio, un intersticio donde se crean vidas alternativas posibles. Tomemos como ejemplo la Cittadellarte di Michelangelo Pistoletto, un lugar con una *fuerte identidad*, que tiene como su fin aquel de producir un cambio responsable en la sociedad por medio de ideas y proyectos creativos. El artista Pistoletto quiere poner el arte en relación directa con todos los ámbitos de la actividad humana que forman la sociedad y, por tanto, en su fundación abre unos Uffizi (oficinas)

32. Ortega y Gasset, J., *La ribellione delle masse*, Se edizioni, Milano 2001, págs. 143-144. La traducción de la cita está hecha por Basili C.

33. Baravalle, M., (ed.), *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma 2009, pág. 11.



e pertanto nella sua fondazione apre degli Uffici che si occupano di arte ma anche di educazione, ecologia, economia, politica, spiritualità, produzione, lavoro, comunicazione, architettura, moda, nutrimento. Promuove attività, conferenze, mostre e workshop per innescare una *trasformazione sociale responsabile* attraverso l'arte: le nuovissime *Terme Culturali* inaugurate a settembre 2015, un luogo per la cura della sensibilità attraverso laboratori didattici; la mostra ora in corso *Art for smart sustainable cities*; la piattaforma *Geographies of change*, che disegna una nuova geografia di luoghi non solo fisici ma anche mentali e progettuali in cui si sviluppano collaborazioni tra campi disciplinari differenti; il percorso LOVE DIFFERENCE, ovvero un *Movimento Artistico per una Politica Intermediterranea* nato nel 2002; il manifesto su *Omniteismo e Democrazia* del 2012 di cui riporto uno stralcio:

La vicinanza tra le persone è pertanto presupposto per una relazione autentica, che ricondotta all'essenziale si configura nel rapporto a due. Prendiamo, allora, il caso dello specchio, la cui divisione genera due specchi e questi riflettendosi l'un l'altro producono via via al loro interno un numero infinito di specchi. Ogni dualità si forma per divisione, ciò vale tanto per lo specchio quanto per la proliferazione cellulare: dividendo si moltiplica. La moltiplicazione è quindi conseguente alla divisione ed essendo una conseguenza non può essere un principio. I grandi interessi economici, finanziari

que se dedican al arte, pero también a la educación, a la ecología, a la economía, a la política, a la espiritualidad, a la producción, al trabajo, a la comunicación, a la arquitectura, a la moda, a la alimentación. Promociona actividades, conferencias, exposiciones y workshops para desencadenar una *transformación social responsable* por medio del arte: las recientes *Terme Culturali*, estrenadas en el septiembre 2015, un lugar para la cura de la discapacidad por medio de laboratorios didácticos; la exposición en curso *Art for smart sustainable cities*; la plataforma *Geographies of change*, que dibuja una nueva geografía de lugares no solamente físicos, sino también mentales y proyectuales en los cuales se desarrollan colaboraciones entre distintos ámbitos disciplinares; el recorrido LOVE DIFFERENCE, a saber, un *Movimiento artístico para una Política Inter-Mediterránea*, nacido en 2002; el manifesto sobre *Omniteismo y Democracia* de 2012, del cual cito a continuación un fragmento:

La cercanía entre las personas es, por lo tanto, la base de cualquier relación auténtica que, en su esencia, puede reconducirse a la relación entre dos personas. Tomemos, pues, el caso del espejo, cuya división genera dos espejos y estos, reflejándose uno con otro, producen un número infinito de espejos. Cualquier dualidad se forma por división, sea el espejo sea la proliferación celular: dividiendo se multiplica. La multiplicación pues sigue la división y, siendo una consecuencia, no puede ser un principio. En cambio, los grandes intereses económicos, financieros y

AACCsevilla



CLASIFICACIÓN/TIPO DE ESPACIO

Público, Semi-público, Colectivo, Abierto, Cubierto, Descubierta

TIPO DE INTERVENCIÓN - ACCIÓN

Efímera, Permanente, Fija, Móvil

TEMPORALIDAD - MOVILIDAD

Evento, Ocupación, Rehabilitación

GESTIÓN COMUNITARIA

Colectivas en asambleas.

GESTIÓN ECONÓMICA

Auto financiamiento.

GESTIÓN RECURSOS TECNOLÓGICOS Y MATERIALES

Off grid

GESTIÓN JURÍDICO - ADMINISTRATIVA

Autónoma.



Escuela Moderna-Ateneo Libertario

QUÉ ES

Grupo de trabajo sobre el espacio público y el derecho a la ciudad. Escuela Moderna/Ateneo Libertario presenta: A) cúpula para plazas indignadas. B) container Off Grid. C) Tarros de luz. D) Biblioteca electrónica anarquista E) varios otros proyectos de arte

DONDE ESTÁ O ESTUVO

Donde tú quieras

CUÁNDO (Desde cuándo... - Hasta cuándo...)

Algunas cosas están en curso, otras ya están hechas.

PARA QUÉ (Uso o destino)

Para activar a la ciudadanía.

CON QUIÉN

Escuela Moderna/Ateneo Libertario con colectivos partner como:
Com. Plot S.Y.S. tem // La Fabbrica del Sole // S.O.S. Workshop //

PARA QUIÉN

Es para todos los ciudadanos, activistas, colectivos, estudiantes, arquitectos, artistas, etc.

CUÁNTO TIEMPO

36 meses

RECURSOS HUMANOS

Equipo humano multidisciplinar.

RECURSOS MATERIALES

Según proyecto y situación específica.

RECURSOS ECONÓMICOS

Diferentes recursos siempre autofinanciados

A QUIÉN PERTENECE, RÉGIMEN DE TENENCIA.

N/A

e politici adottano, invece, la moltiplicazione come principio. Infatti, basandosi su questa, hanno prodotto finora accumulo di ricchezza da una parte ed esclusione e miseria dall'altra. La democrazia, diversamente, non può che fondarsi sul vero principio, quello della divisione, che economicamente e politicamente si traduce in condivisione¹¹⁹.

Questo manifesto esemplifica come Pistoletto riesca a sviluppare un pensiero artistico non slegato dalla vita stessa, dove le sue opere, la politica e la società sono un'unica *opera totale*¹²⁰. La sua Cittadellarte è quindi un modello di organizzazione pluri-identitaria all'interno della quale, attraverso l'arte ed altre discipline, si approfondiscono i temi dell'interculturalità e cittadinanza sociale, iterazione e condivisione; negli anni è diventata un modello territoriale che si contrappone ai modelli di autocelebrazione imposti.

políticos asumen la multiplicación como su principio. De hecho, basándose sobre ésta, han producido hasta ahora, de una parte, acumulación de riqueza, de otra, exclusión y pobreza. La democracia tiene que fundamentarse en el principio verdadero, aquello de la división que, en términos económicos y políticos, se traduce como puesta en común³⁴.

Este manifiesto ejemplifica la capacidad de Pistoletto de desarrollar un pensamiento artístico vinculado a la vida misma, en el cual sus obras, la política y la sociedad forman una única *obra total*³⁵. Su Cittadellarte es, pues, un modelo de organización basada en una pluri-identidad, en la cual por medio del arte y de otras disciplinas se profundiza en los temas de la interculturalidad y de la ciudadanía social, de la interacción y de la vida en común; con el paso de los años se ha transformado en un modelo territorial contrapuesto a los modelos de auto-celebración que nos imponen.

119. Pistoletto, M., *op. cit.*, fonte web.

120. Secondo il concetto di *arte totale* di Beuys.

34. Pistoletto, M., *Manifiesto Omniteismo e Democrazia*, Cittadellarte, Biella, 2012, recuperado en: <http://www.cittadellarte.it/attivita.php?att=70>, fecha de consulta 03/2015. La traducción de la cita está hecha por Basili C.

35. Según el concepto de *arte total* de Beuys.



Charlie Chaplin, fotogramma da *Il grande dittatore*, 1940

3.3. Geografia e trasformazione

Oggi l'individuo è ridotto al silenzio da un contesto attuale che "tollera" dissidenze solo per gruppi di consumo, globalismi, localismi e glocalismi, settarismi e raggruppamenti d'interesse, che tendono ad organizzarsi ed a rivendicare interessi di gruppo magari identificarsi con gli "interessi generali" di carattere economico e magari religioso ma la singolarità, l'unicità, la parola dell'individuo, il corpo del singolo, il particolare, diviene sempre più insignificante contro un interesse ed un funzionamento di carattere generale della macchina sociale. Oppure ancora peggio, diviene il territorio di un'azione disciplinare, luogo dell'esercizio di potere e di controllo. Il linguaggio ormai dominante, della cultura d'impresa e l'invasiva spettacolarizzazione della cultura come della politica e dell'amministrazione, fanno sì che la buona amministrazione sia un fine e non già un mezzo. Ma bisogna capire che la geografia l'hanno fatta gli artisti, scolpendo l'Atlante col mondo sulle spalle, dipingendo Carte Geografiche come fece Vermeer, rappresentando matematici, astronomi e geografi alle prese con le misurazioni nella Scuola di Atene (Raffaello), rappresentando i continenti nella volta affrescata (Tiepolo), disegnando confini come fece Landi in Brasile e impegnandosi in politica come fece Michelangelo ministro delle mura della Repubblica fiorentina o più recentemente Joseph Beuys in Germania e Charlie Chaplin che gioca col mappamondo nel *Grande dittatore*. Siamo oggi lontani da quella bella immagine di *Santa Barbara* di Jan van Eyck ad Anversa (1437) che mostra la costruzione della cattedrale e la loggia con le maestranze al lavoro, lontanissimi dal Raffaello che nella *Disputa del Sacramento* mostra sullo sfondo un cantiere con case in costruzione e lontanissimi anche dal Pasolini dei *Ragazzi di vita*¹²¹, anche se ne condividiamo la vicinanza compassionevole, lo sguardo amaro sulla città in trasformazione: ...palazzine in costruzione [...] valanghe d'immondezza, case non ancora finite e già in rovina, grandi sterri fangosi, scarpate piene di zozzeria... l'immagine del lavoro degli uomini al lavoro (il corpo sociale), come metafora dell'essere al mondo al proprio posto, non per il "salario" ma per essere liberati dalla miseria e dal bisogno, per costruire spazi e tempi, per vivere, non appartiene quasi più alla vita. Queste immagini ancora vive, sono state zittite dal fracasso della moda e della pubblicità ma possiamo disegnare un futuro migliore?

La città storica in Europa rappresenta ormai il ricordo di come abbiamo vissuto. Densa come i centri storici, ricca di spazi per la nuova borghesia, estesa senza confini per gli altri. In centro un sottoproletariato urbano imprevedibile alla nuova società industriale, via via emigrato oltre i confini del visibile. Al suo posto Musei, restauri e il flusso ininterrotto dei turisti, abitanti occasionali. La vita è oltre i 12 chilometri del diametro massimo della Ville de Paris, e oltre Amsterdam. L'Aia, Rotterdam: quello che una volta si chiamava campagna in Olanda ora non è altro che un continuo suburbio di case unifamiliari. Un Ring autostradale collega le tre grandi città. Ogni ora del giorno è sinonimo di auto che si spostano nei due sensi a una lentezza esasperante...¹²².

121. Pasolini, P. P., *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2000.

122. Fuksas, M., *Occhi Chiusi-Aperti*, Alinea, Bologna, 2001, pag. 89.

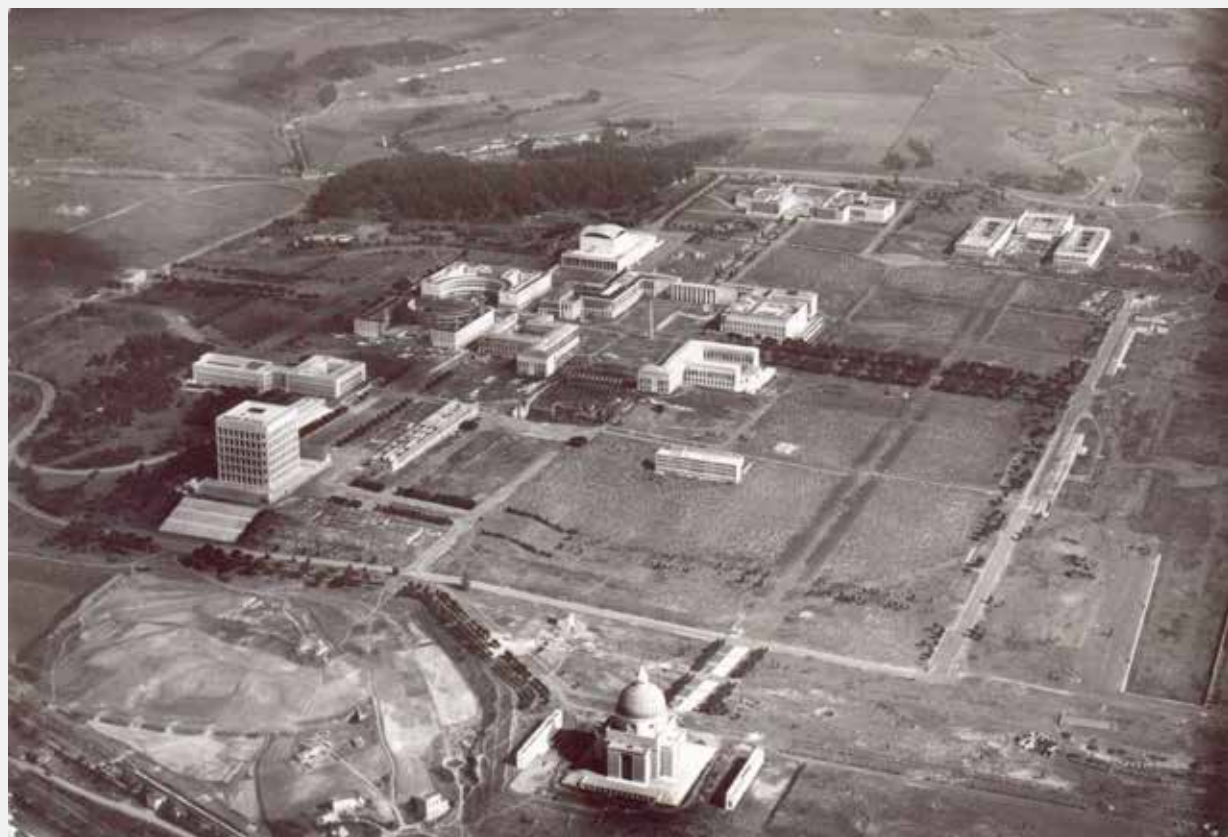


Così scrive Massimiliano Fuksas, e quel che dice si applica anche ai collegamenti ferroviari ed anche a Rosendaal, Breda, Tilburg, Eindhoven, Delft, Utrecht, Maastricht, Liegi, Bruxelles, Charleroy, Gent, Antwerpen, Louxemburg, al Benelux, all'Ile de France, alla Catalunya, alla Brianza, certamente, ma anche all'Europa nel suo insieme, in tutte le ridefinizioni scalari sui territori. Basta fare un giro attorno al Grande Raccordo Anulare di Roma o di qualsiasi altra città alla maniera dell'artista Emiliano Coletta o degli Stalker: troviamo lo stesso paesaggio, uguale in tutto, a quello nordeuropeo che viene descritto di seguito. Un'area urbanizzata e organizzata che così molti altri autori descrivono, come la Braga nella sua lezione alla St. Lukas di Bruxelles:

(...) di fabbriche, case, campi, serre, infrastrutture e confini o tracce di confini ormai residuali, vecchi tracciati e piste e tratturi, autostrade ed ai bordi, orti, pecore, baracche, e sotto i ponti gli stessi poveri di sempre, poveri, dunque certamente pazzi a vivere in questa epoca bella e ricca, ferrovie in disuso ed alta velocità convivono, satelliti in orbita e aerei che trasportano milioni di persone costituendo città temporanee nel cielo e a terra, caserme, e fabbriche abbandonate, canali e liquami, archeologia ed archeologia industriale, ma anche galere e grattacieli in centro città e in periferia, canali, porti, navi, container, chiatte, gru, alcune in uso altre abbandonate, ovunque agglomerati urbanizzati, e ancora banche con le colonne all'ingresso come templi antichi e vetro e acciaio, neon ed insegne luminose, cartelli stradali, spazi pubblicitari, pensiline e verde attrezzato, rovi, erbacce, rifiuti, plastiche vulcanizzate, reticolati, sbarre, inferriate, diaframmi, permeabilità visiva promessa ed impenetrabilità fisica assicurata, sullo sfondo onnipresente il rumore del traffico, clacson, telefoni cellulari, radio e televisori e computer accesi; un insieme territoriale, economico e sociale multiforme in dettaglio ma omogeneo al tempo stesso che costituisce forse un 'modello' di città futura in via di costituzione nel cuore dell'Europa¹²³.

Questa realtà specifica europea raccoglie il frutto di antiche eredità e identità storiche, il susseguirsi di flussi migratori, un paesaggio-territorio comune che sceglie i trattati commerciali invece delle leggi e include anche la globalizzazione in atto e le strategie e pratiche d'economia postfordista e postkeynessiana, delle città informazionali... La vera vita, la socialità dei gruppi di persone, trova luoghi di aggregazione nuovi che sostituiscono i luoghi tradizionali e si pongono come falso idolo; è il caso del diffuso *entertainment* supermediatico che collega città tematiche, outlet e shopping center, dei villaggi turistici con programmi *all inclusive* e dei fast food, dei percorsi museali e musicali al più basso livello di standardizzazione e volgarizzazione.

123. Braga, N., conferenza TS St Lukas, Bruxelles, 2007, registrazione audio privata.



Quartiere E.U.R. di Roma, Archivio Storico Fotografico di Eur Spa.Scorci, ca. 1940

3.4. Esempi contemporanei: il quartiere E.U.R. di Roma per l'esposizione universale del 1942 e il "lifting" urbano di Milano per l'EXPO 2015 come modello di pianificazione e controllo dello spazio attraverso il disegno

L'E.U.R. è un progetto urbanistico degli anni Trenta voluto da Mussolini a Roma, per celebrare il regime fascista, glorificare le idee imperialiste del paese e commemorare il ventesimo anniversario della propria salita al potere nell'occasione dell'esposizione universale pianificata per il 1941-42, ma che non si tenne a causa dello scoppio della guerra. Il quartiere fieristico doveva essere una nuova Roma, un'area urbanistica che prevedeva una espansione verso il mare (sud ovest), totalmente estranea al piano regolatore, con ambizioni monumentali, struttura ad impianto ortogonale ed edifici imponenti. Il quartiere venne poi ampliato a partire dal dopoguerra. In questa landa desolata sono stati costruiti edifici residenziali e uffici pubblici e privati, Confindustria e vari Ministeri (salute, comunicazione, ambiente) sede della Siae, Ice, Eni, Poste Italiane, Inail, Inps e molte banche. Il controllo del territorio da parte del regime ha sviluppato però un quartiere funzionale e "reale", niente di effimero e transitorio. Nonostante l'expo non si sia svolto, è diventato un luogo abitato ed efficiente.

L'Italia però ora svende i suoi monumenti e gli edifici della città vengono colonizzati dai privati: all'E.U.R., a partire da ottobre 2015, il Palazzo della Civiltà Italiana viene ceduto con un contratto di 15 anni (2 milioni e 180 mila euro di affitto l'anno) alla casa Fendi della moda che ne finanzia il restauro così come ha fatto con la Fontana di Trevi. L'accordo è avvenuto tra la nota griffe e E.U.R. S.p.A. (90% Ministero dell'Economia e delle Finanze e 10% Roma Capitale), società attiva nella gestione e nello sviluppo immobiliare, nata nel 2000, per volontà del Ministero del Tesoro, dalla trasformazione dell'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma.

Nella città greca sorgevano edifici di uso pubblico come teatri, stadi e piazze, mercati, portici ed edifici per l'amministrazione pubblica. Come dice Fernando Chueca Goitia non vi era «ningún palacio abrumador que represente el poder o la autoridad de un jefe»¹²⁴. L'EXPO di Milano 2015 ci lascia invece un **modello di potere** che si riscontra anche nella sua operazione mediatica, quella dell'Expo Diffuso di organizzare seminari ed eventi ma anche di marchiare con il logo incontri, iniziative di piazza, culturali, gare sportive, convegni, normalmente autonome. Contamina il territorio come un virus con simboli e slogan, bandiere e manifesti. In un video di propaganda di emeriti architetti dell'EXPO Milano, si sente paragonare l'evento di "sicura riuscita" in cui gli unici modelli di riferimento sono tre: Parigi 1900 che ha lasciato la tour Eiffel, quello di Barcellona del 1929 e quello del 1942 di Roma, mai avvenuto, che ci ha lasciato

124. Chueca Goitia, F., *Breve historia del urbanismo*, Alianza, Madrid 2011, pag. 63.



Elisa Franzoi, Palazzo della Civiltà Italiana, quartiere E.U.R. di Roma, 2015

in eredità l'E.U.R. Credo che con l'EXPO 2015 siamo ben lontani dall'Expo di Parigi del 1900 e del 1937 dove artisti come Picasso venivano chiamati ad esporre, prima quando era appena ventenne e sconosciuto e poi con *Guernica*. Con la costruzione dell'AreaExpo, il VillaggioExpo, le vie d'acqua e di terra, il FuoriExpo e la Fiera, Milano viene ancor più cementificata. Per esempio, in zona nord ovest di Milano, dove sorgeva la seicentesca Cascina Merlata con i forni e i boschi, si sono sfrattati gli abitanti ed espropriati i terreni agricoli divenuti edificabili, per farla diventare un nucleo ad alta densificazione urbana grazie all'operazione Expo Diffuso che coinvolge anche le città limitrofe¹²⁵.

L'EXPO è un modello imposto, non è frutto di idee e proposte di cittadini e associazioni, non è a impatto zero, senza corruzione e speculazione, non ha riutilizzato e valorizzato il patrimonio urbano esistente, non ha recuperato, ma ampiamente costruito rubando terreno all'agricoltura tanto osannata nell'ipocrita tematica ecologica che propone: *Nutrire il pianeta, energia per la vita!* Una tematica ecologica trita e ritrita, (Hannover *La natura* a Lisbona *L'oceano*), più per moda che per vero interesse ad un'alimentazione e consumo sostenibili ed a soluzioni per il futuro. Già il tema è in contrasto con la politica che l'Italia ha portato avanti negli anni recenti, una politica che non ha di certo salvaguardato la produzione agricola o l'ambiente. Un'EXPO costellata da tangenti e manette, lavori in ritardo, il peso di un impegno economico da mantenere che ci indebiterà per anni¹²⁶. Questo dimostra inoltre che l'Italia contemporanea ha una totale mancanza di strategia progettuale a lungo termine, è l'insieme di interventi disomogenei ed estemporanei.

L'identità che noi cerchiamo di salvaguardare stava invece in quei terreni agricoli che l'EXPO 2015 ha espropriato per far spazio agli edifici espositivi o residenziali connessi al grande evento, il cui intento, proprio paradossale, è quello di salvare il pianeta e promuovere l'alimentazione sostenibile. Oltretutto una fiera campionaria è ormai priva di senso, dal momento che non è più incontro per celebrare le invenzioni ma è diventata una *disneyland* che vuole principalmente attrarre flussi economici per una manciata di speculatori. Il consenso dell'EXPO, come il resto dei grandi eventi che ci vengono imposti, si costruisce sulla retorica neoliberista, "ricaduta positiva per il cittadino grazie ad investimenti privati", una vera e propria costruzione di un immaginario collettivo colonizzato poi dal marchio EXPO che fagocita ogni cosa intorno: concerti alla Scala, convegni pro-famiglia, sfilate, eventi che *già esistevano* senza l'EXPO e prima dell'EXPO. L'EXPO viene spacciato per un dio che risolverà la crisi, economica, ambientale, lavorativa... ma ahimè non la profonda crisi identitaria. L'investimento impiegato a Milano avrebbe potuto rendere questa città la più vivibile, sostenibile, moderna d'Europa, con piste ciclabili e zone verdi, mezzi pubblici e centri culturali, orti urbani e pannelli solari, laboratori di autocostruzione e luoghi di socializzazione e invece questo disegno EXPO divide, distrugge, abbaglia, inganna; l'EXPO diventa un'occasione per accelerare i processi speculativi sulla città e la *gentrification* in atto ormai da

125. I progetti, i lavori e le costruzioni sono visibili in numerosi video pubblicati su YouTube, digitando "Cascina Merlata".

126. Il caso delle tangenti EXPO ha portato a diversi arresti. I riferimenti sono tutti i quotidiani italiani ed esteri del maggio 2014.



Elisa Franzoi, *La piazza siamo noi*, Piazza Syntagma, Atene, 2011

anni. Vuole rilanciare una città irrimediabilmente scollegata dal suo territorio e dai cittadini¹²⁷. L'immaginario che noi vogliamo è quello di una città che si sviluppa in rapporto con il territorio, con il suolo e con le persone, è una città in cui la crescita sociale economica e civile va di pari passo con la sostenibilità ambientale, il rispetto della diversità, l'importanza dei diritti, la valorizzazione dei beni comuni e l'interesse pubblico. Diciamo "basta!" al consumo del suolo, "no" ai grandi eventi e "sì" a piccoli interventi quotidiani, a collaborazioni, manutenzione, esperimenti di cittadinanza attiva e di democrazia dal basso, senza illuderci che questo sia semplice: senza dubbio si tratta di un impegno corposo, ma restituisce enormi soddisfazioni nel vedere che quello che immaginiamo è possibile e che l'identità non è del tutto perduta.

L'EXPO Milano 2015 è il fallimento del capitalismo, effimero, transitorio. Una disgrazia per il territorio e spese stellari: dieci miliardi di euro di finanziamento pubblico che si intascano i privati. Manifestazione che lascerà tante macerie sul territorio come tutti i grandi eventi. Un'EXPO che con i fatti propone un modello di città sbagliata priva di spazi per la socializzazione ed esteticamente brutta. Come potevamo aspettarci che l'EXPO fosse tollerante, inclusiva, antirazzista, antispecista se segue solo la logica dello sfruttamento e del profitto? L'intento è quello di riprenderci lo spazio. E l'Italia per fortuna sta vivendo forme nuove di occupazione come la ex fabbrica Leon Beaux occupata da Proprietà Pirata Riot Club a Baranzate, conosciuta come "ex polveriera" perché era una fabbrica di armi su un'area di 50.000 metri quadrati, come con il MAAM di Metropoliz (stabilimento occupato da persone di varie etnie che è diventato anche il Museo di Arte Contemporanea dell'Altro e dell'Altrove), il Teatro Marinoni Bene Comune al Lido di Venezia, la Cavallerizza di Torino, a suo tempo le Piazze Indignate (con la *Cupola* per le assemblee degli Indignados di Escuela Moderna/Ateneo Libertario in Piazza San Giovanni a Roma, foto a pag. 298, e il lavoro *La piazza siamo noi* di E. Franzoi, Atene Piazza Sintagma 2011), dove c'è la voglia di ridisegnare gli spazi, di strapparli alla speculazione e di pensare a nuove forme di socializzazione e pratiche politiche. Purtroppo, l'ideologia liberista in economia, da anni, ha avuto la meglio e lo Stato ha venduto i suoi beni pubblici. Alla violenta appropriazione dello spazio da parte di privati si risponde con forme di resistenza, ultimamente soprattutto da parte dei giovani, e la scritta *Voi alzate i muri, noi apriamo spazi*, su una parete dello Scup (centro occupato per lo sport e la cultura popolari a Roma) esprime bene questo forte "no" alle barriere, alle limitazioni e a modelli imposti e un forte "sì" a spazi di confronto e progettazione collettiva.

127. Per approfondimenti vedere il dossier del Comitato NOEXPO, *Exit Expo 2015*, <http://abo.gnumerica.org/dossier%20noexpo.pdf>, consultato il 07/2015 e il documento dell'Associazione Civiltà contadina di Milano, 19 novembre 2014, http://www.civiltacontadina.it/modules/news/article.php?article_id=1134&com_mode=thread&com_order=1&com_id=963&com_rootid=962, consultato il 01/2015.



Elisa Franzoi, logo *No borders for people*, 2015

4.1. Confini naturali e artificiali

L'essere umano ha da sempre l'esigenza di delimitare confini, creare spazi custoditi, marchiare l'ambiente. Per conferire ad un territorio identità, per identificarne e comprendere la forma, occorre instaurare una dialettica tra un interno e un esterno: un rapporto che in qualche misura si condensa e si risolve nell'elemento critico della separazione e del transito. Su confini e recinti Giovanni Pelloso, nel catalogo di *Arte Sella: Uomo, Natura, Cultura* scrive «Il rapporto interno-esterno, aspetto primario dello spazio concreto, sottintende che lo spazio possiede una verità di estensione e di chiusura (Nprberg.Schulz). Occorre cioè definire una sorta di polarità tra dimensioni apparentemente disomogenee: quella superficiale, nella quale si dispiega l'integrità e quella lineare propria del confine, ammettendo che questo circoscriva un campo omogeneo, uniforme, più o meno distinguibile dall'esterno».

Dalla linea di delimitazione del confine (*pomerium*) che gli Etruschi solcavano con l'aratro quando fondavano una nuova città, al *limes* romano abbiamo la costruzione di un paesaggio politico su grande scala atto a definire un territorio nazionale (o dell'Impero). Il *limes* dell'Impero si divide in sezioni, che prendono il nome dalla regione che esso attraversa o difende: il *limes*



Guerriglieri dello Yemen, 2015

britannicus, il *germanicus*, il *raeticus*, l'*arabicus* e a loro volta alcuni di questi si frazionano in sottodivisioni, ad esempio, nel *limes* africano, *limes numidicus*, *tripolitanus* ecc. ed in seguito in età bizantina abbiamo il *limes italiae*, *limes aegypti* ed altri. In particolare ricordiamo la *fossa regia* di Scipione tra la moderna Tunisia e l'Algeria, che secondo il flusso della storia appare e scompare, varia e rinasce occasionalmente. La fossa regia fu tracciata nel 146 a. C. per dividere l'Africa Proconsolare dal regno di Numidia: essa seguiva il modello di quelle *fossae phoeniciae* con cui già Cartagine aveva chiuso il suo territorio. È su questa trincea che è sorta l'attuale crisi del Medio Oriente. E ancora: il fossatum africae di Augusto del 27 a.C. e il *vallo di Adriano* in Inghilterra settentrionale. L'imperatore Adriano si può a ragione considerare come il principale costruttore del *limes imperii*. Il confine risulta essere sia *limes* (limite, divisione, demarcazione) ma anche *limen* (soglia, passaggio). Divide e allo stesso tempo mette in comunicazione due spazi, è un confine in comune (*cum-finis*) come una abitazione circondata da muri che interagisce con l'esterno attraverso porte e finestre, che sono il confine e la soglia tra il dentro e il fuori, tra vita domestica e vita pubblica. E di privatizzazione si parla con il fenomeno delle *enclosures* in Inghilterra, la recinzione delle terre comuni iniziata intorno al XIV secolo, che risponde allo sfruttamento agricolo orientato al mercato, un atto di potere per favorire i proprietari terrieri della borghesia a sfavore dei contadini e che sancisce l'inizio dello sviluppo capitalistico in agricoltura. Dallo steccato primitivo dei pastori del Medio Oriente, che disegna uno spazio limitato, alle mura delle città medioevali, l'uomo ha da sempre l'esigenza di delimitare, contenere, classificare; consuetudine che porta anche movimenti politici odierni a riconoscere territori di loro competenza e proprietà e a legittimare un popolo dalle origini inesistenti. Dagli anni '90 si afferma in Italia un'unità territoriale chiamata Padania, la pianura che si estende da est a ovest nel nord Italia e delimitata a sud da fiume Po da cui prende il nome (*Padus* in latino), un sistema di delimitazione lungo il quale sussistono tuttora diversi cippi di confine e che, il movimento politico Lega Nord, rivendica come spazio di competenza. Parafrasando Foucault e Fornari possiamo dire che noi stessi siamo confine, la nostra pelle è il primo confine, quello che a contatto con un oggetto tagliente si ferisce, sanguina. Sta a dire che siamo "recintati" in noi stessi ma allo stesso tempo dovremmo essere aperti alle contaminazioni. Non siamo una fortezza, come diceva Freud, ma un giardino, e l'obiettivo è quello di superare le barriere di classe, genere e nazione.

Montagne, mari, fiumi e deserti sono i confini naturali. Fu la pianura circondata dai monti Carpazi, che come muri circondano la Romania, il terreno perfetto per esercitare il controllo da parte del regime di Ceausescu. Così come le montagne sono il perfetto nascondiglio dei guerriglieri curdi e la foresta di quelli colombiani. È il paesaggio dello Yemen, montagnoso e desertico, che ha impedito al regime di creare un'istituzione duratura, ha impedito di centralizzare il potere e regna una certa anarchia di tribù resistenti. La geografia dà lezione e dobbiamo capire cosa abbiamo perso nella nostra visione realistica della realtà e capire come fare per recuperarla perché, nonostante il mercato finanziario e il cyberspazio non abbiano confini, i monti dell'Afganistan o il mar Mediterraneo continuano a essere una barriera formidabile.

4.2. Traccia, linea e confine

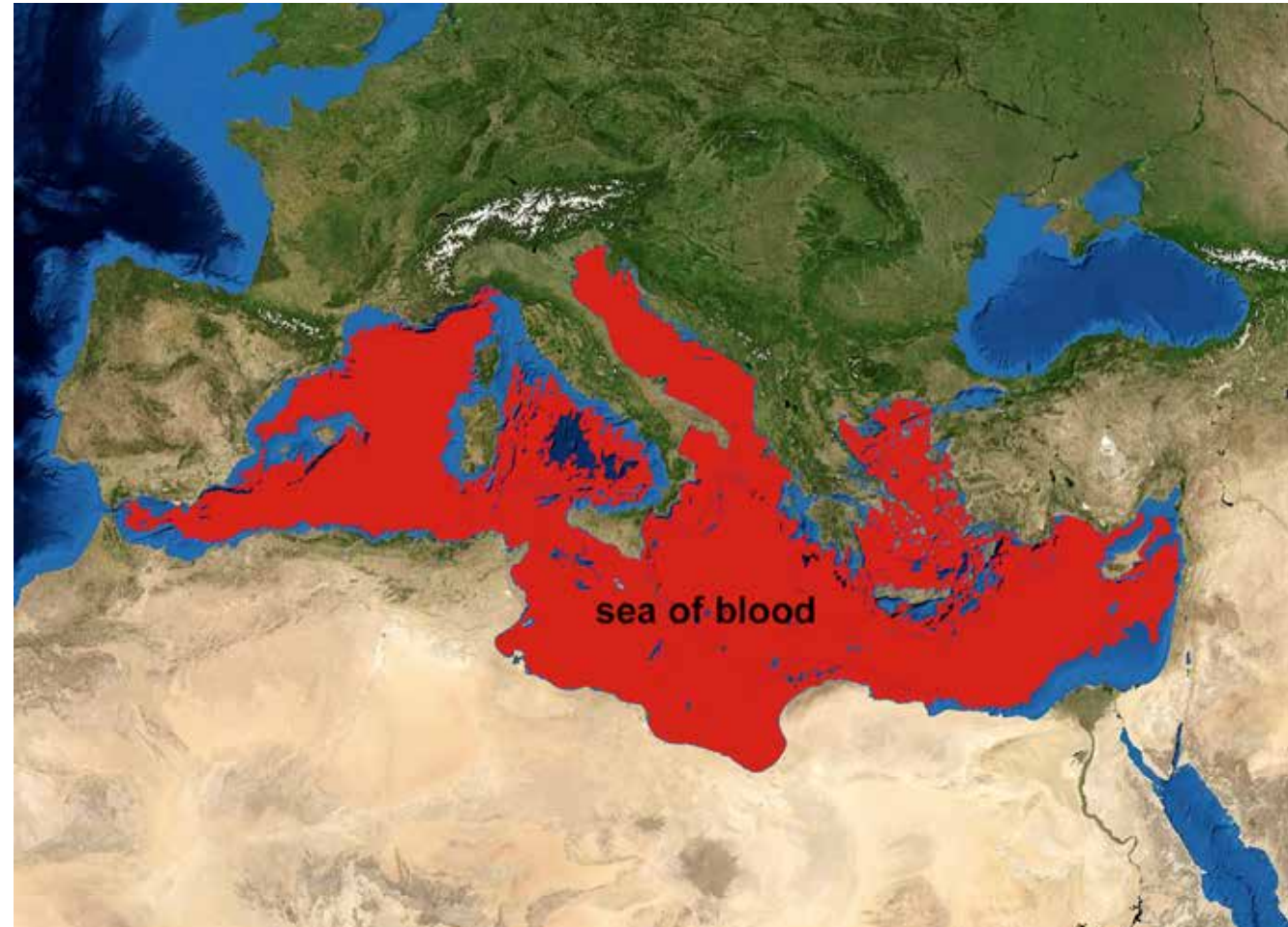
E' la paura che ci fa tracciare un confine, chiudere fuori o dentro una comunità in nome della sicurezza. Dalla difesa militare alle antiche mura della città fino ai dispositivi che ai giorni nostri, con nuove giustificazioni, marcano il territorio e creano una differenza tra un gruppo di persone e il resto dell'umanità. L'architetto Gregotti scrive:



(...) motivazioni di contese territoriali, motivazioni religiose, razziali, di censo, di protezionismo economico, ma anche di difesa di privilegi o di vere o supposte identità comunitarie, di cultura, di lingua etc. Si va dai muri che dividono palestinesi ed israeliani (muri dimentichi delle terribili tradizioni dei ghetti ebraici) sino a quelli frammentari che chiudono nei paesi d'Europa gli immigrati clandestini. Sono anche ben noti i recinti controllati che definiscono negli Stati Uniti (ma anche in alcuni paesi sudamericani) gli insediamenti per ricchi, a partire ad esempio da Levittown sino ai numerosi casi californiani: per scendere alle nostre provinciali imitazioni come "Milano Due". Una delle motivazioni (o se si vuole delle coperture ideologiche) più diffuse è quella del «controllo urbano» nella prospettiva del suo indispensabile funzionamento nei confronti degli spostamenti di popolazione (più o meno clandestina) nei paesi più ricchi dai paesi più poveri; l'altra quella dell'immigrazione della manodopera dalla campagna alla città, con le diverse motivazioni relative. Di recente sono emersi a questo proposito i provvedimenti presi in alcune grandi città cinesi per regolare gli insediamenti di periferia, conseguenti al fenomeno dell'inurbamento delle campagne, con la costruzione di insediamenti definiti da muri e cancellate sorvegliate, da cui si entra o si esce mostrando un documento, recinti che circondano interi quartieri come quello di Daxing alla periferia di Pechino. È pur vero che in Cina la tradizione del recinto sorvegliato è molto antica anche se è oggi rotolata dall'antica «città proibita» sino all'isolato con ingressi sorvegliati, un principio fatale al destino dei nuovi insediamenti cinesi. Sono tutti segnali che la relazione tra città e cittadini si è fatta sempre più instabile e provvisoria. La città più che accogliere seleziona, produce scarti sotto forma di quantità crescente di immondizie ma anche di esuberanti umani che il potere tenta di contenere in recinti. Il recinto, lo spazio sorvegliato (ricchissimo o poverissimo) è quindi un'idea che va molto di al di là del tema della sicurezza, è il principio di una concezione della stessa città come somma di «accampamenti» reciprocamente impermeabili¹²⁸.

Stiamo creando aree che negano qualsiasi possibilità di stratificazione storica, aree pronte ad essere smantellate per creare qualcosa di più redditizio. Aree di pura sopravvivenza senza un contesto urbano consolidato, pronte ad essere spazzate via dal neofunzionalismo immobiliare e dalla speculazione. La città che, come descritto in precedenza, corrisponde allo sviluppo della civiltà e dovrebbe contenere al suo interno un progetto di relazioni, si sta muovendo invece in direzione

128. Gregotti, V., "Se la città è fatta di recinti", 2010, preso da: <https://briciolecaotiche.wordpress.com/2010/07/28/se-la-citta-e-fatta-di-recinti-di-vittorio-gregotti/>, consultato il 02/2013.



opposta e si costruiscono metropoli senza identità e senza forma e nazioni con confini sempre più militarizzati. Pare che le linee di confine controllate vadano a moltiplicarsi a dismisura: dalle ben note frontiere tra San Diego negli U.S e Tijuana in Mexico, tra India e Kashmir, Taiwan e Cina, tra Spagna e Marocco a Melilla, la divisione di Cipro, il muro tra Israele e Palestina, le due Coree (la lista è veramente troppo lunga) a quelli costruiti in tempi recenti tra Turchia e Siria, tra Grecia e Turchia, tra Ungheria e Serbia. Volevo qui ricordare due bei progetti di cooperazione oltre i muri che conosco personalmente: l'organizzazione no profit *Art school of Palestine* e l'organizzazione non governativa *Women Wage Peace* israeliana, che attraverso l'arte e la cooperazione difendono i diritti umani e speriamo che, a dirla con Robert Kaplan, la forza della cultura prevalga nell'abbattere le divisioni e l'odio. Egli scrive:

Las zonas desmilitarizadas, como la del muro de Berlín, son fronteras arbitrarias, sin lógica geográfica, que dividen una nación étnica en el lugar en que dos ejércitos opuestos han decidido asentarse. Del mismo modo que Alemania se unificó, cabría esperar, o al menos deberíamos prever, una Corea unificada. Una vez más, es probable que las fuerzas de la cultura y de la geografía prevalezcan en un momento determinado. Una frontera establecida por el hombre, que no se corresponde con una zona fronteriza natural, es especialmente vulnerable¹²⁹.

Ma il confine più pericoloso al mondo da attraversare è diventato il mar Mediterraneo, quello che ha fatto più morti in assoluto negli ultimi anni. E le forze militari dei vari paesi, aderenti all'accordo di Schengen, pattugliano i cieli, la terra e il mare, prima con l'Operazione *Mare Nostrum* (tutta italiana), poi con *Nautilus*, *Poseidon* e *Triton* ed altri progetti dai nomi altisonanti di Frontex (polizia transnazionale); come li chiamano ai vertici "piani di controllo delle frontiere", ovvero missioni per salvare le persone in mare ma soprattutto nate per RESPINGERE i clandestini (così come vengono definiti indistintamente), per raccogliere i cadaveri o per il riconoscimento e rimpatrio veloce dei migranti irregolari. In un contesto socio-politico scandito da una retorica securitaria ci difendiamo dal diverso che vuole oltrepassare i nostri confini, vuole entrare nella "fortezza Europa" della quale un giorno ci dovremmo probabilmente vergognare.

129. Kaplan, R. D., *La venganza de la geografía, Cómo los mapas condicionan el destino de las naciones*, RBA, Barcelona 2013, pag. 21.



4.3. Il disegno/segno e la colonizzazione

Le reti metalliche di separazione, protezione e delimitazione, i muri, in altre parole i dispositivi di confinamento, sono sempre più presenti nel nostro territorio. Barriere che impediscono il passaggio, che recintano la proprietà privata, che proteggono un crimine. Sfolati, rifugiati: viviamo nell'epoca della ipermobilità, ma allo stesso tempo dell'ipercontrollo, di un sistema costruito per far in modo di contenere o impedire la mobilità. Frontiere più fortificate, campi minati, mari militarizzati, zone video sorvegliate, controlli agli aeroporti, retate razziste, centri di internamento per migranti, carceri, tutti strumenti repressivi per far in modo che la gente "stia a casa propria". Uno degli obiettivi della politica europea è di ridurre al massimo la possibilità di chiedere asilo politico così come è interesse politico quello di far percepire la *frontiera est e sud* come passaggio per l'invasione. Si tratta di una "rappresentazione teatrale", di una *costruzione simbolica* di un potenziale pericolo con un'iniezione di razzismo e, in alcuni casi, di islamofobia. La tecnica è sempre uguale e nota: creare consensi da un malcontento, individuare dei colpevoli, "noi il bene e loro il male", e nel migliore dei casi indurre un senso di pena per quei "poveracci" sui barconi in mare e poi lasciali annegare per mancanza di finanziamenti... il tutto frutto di un disegno politico più o meno esplicito. Da un'altra parte invece la libera circolazione dei turisti, una invasione massiccia materiale e simbolica su territori e comunità

4.3. El dibujo/signo y la colonización

Las redes metálicas que sirven para la separación, la protección y la delimitación, los muros, en otras palabras, los dispositivos de confin, parecen estar cada vez más presentes en nuestro territorio. Barreras que impiden el paso, que vallan la propiedad privada, que protegen un crimen. Evacuados, refugiados: vivimos en una época de hipermovilidad pero, al mismo tiempo, de hiper-control, dentro de un sistema pensado por limitar y obstaculizar la movilidad. Fronteras fortificadas, campos minados, mares militarizados, zonas vigiladas, controles en los aeropuertos, redadas con base racial, centros de internamientos para migrantes, cárceles, todos instrumentos de represión para conseguir que la gente se quede "en su casa". Uno de los objetivos de la política europea pasa por reducir en la medida de lo posible la posibilidad de pedir asilo, así como resulta de gran interés político que las *fronteras este y sur* sean percibidas como pasos para la invasión. Se trata de una "representación teatral", de una *construcción simbólica* de un peligro potencial con una inyección de racismo y, en algunos casos, de islamofobia. La técnica sigue siendo la misma de siempre: crear consenso a partir de un malestar, señalar a los culpables, "nosotros los buenos, ellos los malos" y, en el mejor de los casos, inducir una sensación de lástima para esos "pobres diablos" en los barcos, para luego dejarles hundirse por falta de financiación... Todo esto es el resultado de un plan político más o menos explícito. Del otro lado está, en cambio, la libre circulación de los turistas, una invasión masiva, material y simbólica



indifendibili. E' la faccia dello stesso sistema di dominio: da un lato una migrazione forzata e svuotamento dei territori per lo sfruttamento delle risorse («hablar de desplazamientos masivos y forzados de población es hablar de violencia»¹³⁰) e dall'altra porre al servizio del lusso turistico i beni comuni delle popolazioni autoctone. Pertanto diventa legittimo difendere il «diritto alla immobilità»¹³¹, come diritto anche di sovranità alimentare, energetica e politica dei popoli e delle comunità che vi abitano. Il diritto a rimanere nella propria terra! L'esigenza di abbattere le frontiere non è accompagnata dal fascino per la mobilità.

Partendo dalla teoria sui confini di Emanuela Fornari (*Linee di confine*¹³²) e di Régis Debray (*Elogio delle frontiere*¹³³) inizia la mia personale esperienza fisica di *attraversamento di confini* imposti e attivismo sociale, che evolve nei lavori artistici sull'idea di limite. Così il lavoro del collettivo artistico S.O.S. Workshop, rappresentato alla Biennale di Venezia Arti Visive del 2011 da Laura Cazzaniga/Elisa Franzoi, ha proposto l'installazione *Aree Sensibili* (pag. 343) una barriera militare con filo spinato che prende spunto dal termine tecnico militare «delimitazione di aree sensibili» usato per denominare quelle parti di territorio da «proteggere», che circoscrivono dentro qualcosa e che chiudono fuori qualcos'altro. Siano esse zone sottoposte ad uso militare (la NATO in Sardegna), campi profughi (CPT o CIE), caserme o aeroporti, sono luoghi inaccessibili, delimitati da muri invalicabili che isolano uno spazio da

de territorios y comunidades que no pueden defenderse. Es la otra cara del mismo sistema de dominio: de un lado, la migración forzosa y el vaciamiento de los territorios para la explotación de los recursos («hablar de desplazamientos masivos y forzados de población es hablar de violencia»³⁶); de otro, poner a disposición del lujo turístico los bienes comunes de las poblaciones autóctonas. Por lo tanto, parece legítimo defender el «derecho a la inmovilidad»³⁷, como derecho de soberanía alimentaria, energética y política de los pueblos y de las comunidades que los habitan. ¡El derecho a quedarse en su tierra! La exigencia de abatir las fronteras no se acompaña a la fascinación por la movilidad.

Tomando como punto de partida la teoría de Emanuela Fornari (*Linee di confine*³⁸) y de Régis Debray (*Elogio delle frontiere*³⁹), empieza mi experiencia física personal de la travesía de los confines impuestos y del activismo social, que se desarrolla en los trabajos artísticos en torno a la idea de límite. Asimismo, el trabajo del colectivo artístico S.O.S. Workshop, presentado en la Bienal de Venecia de Artes Visuales de 2011 por Laura Cazzaniga y yo misma, propone la instalación *Aree Sensibili* (pág. 343), una barrera militar rodeada de alambre de espino, inspirada en el término técnico militar «delimitación de áreas sensibles», utilizado para denominar aquellas partes del territorio que hay que «proteger», que delimitan un dentro y un fuera. Sea cual sea su destino, uso militar (la NATO en Cerdeña), campos de refugiados, cuarteles, aeropuertos, se trata de lugares inaccesibles, delimitados por muros insuperables que aíslan un sitio del

130. Rodríguez De Liévana, G. F., Sainz Rodríguez, P., Romero García, E., Celis Sánchez, R., Lasa Fernández, L., *Qué hacemos con las fronteras*, Akal, Madrid, 2013, pag. 12.

131. Rodríguez De Liévana, G. F., at al., *ibidem*, pag. 68.

132. Fornari, E., *op. cit.*

133. Debray, R., *Éloge des frontières*, Gallinard, Paris, 2010.

36. Rodríguez De Liévana, G. F., Sainz Rodríguez, P., Romero García, E., Celis Sánchez, R., Lasa Fernández, L., *Qué hacemos con las fronteras*, Akal, Madrid, 2013, pag. 12.

37. Rodríguez De Liévana, G. F., at al., *ibidem*, pag. 68.

38. Fornari, E., *op. cit.*

39. Debray, R., *Éloge des frontières*, Gallinard, Paris, 2010.



Tzeli Hadjidimitriou, immigrati siriani arrivati all'isola di Lesbo, Grecia, 2015

un altro, ne impediscono la fruizione e non permettono alle persone di muoversi liberamente. Riproponendo una di queste barriere, con un'operazione *ready made*, S.O.S Workshop ha voluto innescare una riflessione sul significato di spazio in relazione al potere; con questo recinto il collettivo artistico prende inoltre fisicamente le distanze da quella logica spettacolare e fieristica che si erige a scenario di alcune fra le più triviali esposizioni d'arte contemporanea e non solo, traslato su altri piani, prende le distanze dai grandi eventi, Expo, Olimpiadi, Mondiali di calcio ecc. Per l'occasione S.O.S. Workshop invitò nell'area delimitata, artisti, filosofi, sociologi e attivisti per riflettere sulla tematica proposta. Fu presente un rappresentante del comitato NO TAV, Claudio Giorno, che portò l'esperienza dell'occupazione coatta dei territori in Val di Susa e della loro espropriazione da parte di uno Stato che investe i soldi pubblici in grandi opere obsolete; ospitò il video di Davide de Merra, una riflessione sull'emarginazione forzata che delinea e cristallizza il posto "giusto" per ciascuna classe sociale; invitò Emanuela Fornari per un intervento sul concetto di luogo in relazione ai dispositivi di confinamento dal punto di vista della filosofia politica; Antonio Gómez Villar per una analisi sul mondo del lavoro che, dall'essere tradizionalmente chiuso dentro le mura della fabbrica, attraverso una dinamica psicologica/precarizzante, si è impadronito della totalità della persona, mettendo così la vita stessa al servizio del lavoro; infine l'artista Mirko Nikolic che ballò un macabro e grottesco twist al suono delle

altro, impiden que puedan disfrutarse y que la gente pueda circular libremente en ellos. Presentando una de estas barreras, con una operación *ready made*, S.O.S Workshop hemos querido provocar una reflexión sobre el significado de espacio en relación al poder. Además, con este recinto colectivo artístico hemos querido mantener físicamente las distancias con aquella lógica del espectáculo que acompaña algunas de las más triviales exposiciones de arte contemporáneo y, en general, de la lógica de los grandes eventos como la Expo, las Olimpiadas, la Copa Mundial de fútbol, etc. En esa ocasión, S.O.S Workshop invitó, en la zona delimitada, a artistas, filósofos, sociólogos y activistas para reflexionar sobre el tema propuesto. Estuvo presente un representante del comité NO TAV, Claudio Giorno, que contó de la ocupación de los territorios en el Valle de Susa y de la expropiación por parte de un Estado que invierte dinero público en las grandes obras obsoletas; hospedó el vídeo de Davide de Merra, una reflexión sobre la exclusión social forzosa que delinea y cristaliza el lugar "correcto" para cada una de las clases sociales; invitó a Emanuela Fornari para que interviniera sobre el concepto de lugar en relación a los dispositivos de confinamiento desde el punto de vista de la filosofía política; a Antonio Gómez Villar para un análisis del mundo del trabajo que, en sus reflexiones, ha pasado desde el hecho de estar tradicionalmente encerrado en las oficinas, por medio de una dinámica psicológica que precariza, a conquistar la totalidad de la persona, poniendo de esta manera la vida misma al servicio del trabajo; por último, el artista Mirko Nikolic que bailó un macabro y grotesco twist siguiendo



bombe su Baghdad, Belgrado, Tripoli, facendoci sentire sulla pelle quello spazio che continuamente esplose in quelle guerre definite “umanitarie”.

Assistiamo alle conseguenze del colonialismo europeo che ha invaso, devastato e depredato Africa e Asia e Americhe. L’Africa si ritrova ad avere i confini più artificiali del pianeta, tracciati a tavolino con il righello dagli europei nel congresso di Berlino del 1885 per spartirsi il suo territorio e, come ci ricorda la ricercatrice Chiara Brambilla nel libro *Ripensare le frontiere in Africa*¹³⁴, senza rispettare identità e tradizioni a dispetto di un’organizzazione africana che non prevede la divisione in Stati in quanto si tratta di popolazioni nomadi. L’America Latina moderna è nata dall’esproprio delle terre degli indigeni e dal loro sterminio da parte dei conquistatori spagnoli e portoghesi. Il concetto di frontiera è proprio il principio della storia americana, intesa come storia della colonizzazione con una linea in continuo movimento verso l’Ovest. C’è il conflitto interno colombiano che è il risultato postmoderno di una storia di violenza per la gestione della terra e per lo sfruttamento delle sue risorse, sistema di sfruttamento che affonda le sue radici nel periodo coloniale. Un Messico, colonizzato e convertito al cattolicesimo, in cui gli *indios* hanno subito l’autoritarismo dei preti meticci. E poi ancora possiamo ricordare le confische operate dall’impero britannico in Australia eseguite sotto l’ala delle leggi britanniche; la mancanza negli aborigeni di un sistema di gestione della proprietà (nell’ottica europea di possesso della

134. Brambilla, C., *Ripensare le frontiere in Africa*, L’Harmattan Italia, Torino, 2009.

el sonido de las bombas de Bagdad, Belgrado y Trípoli, haciéndonos sentir en la piel aquel espacio que explota de continuo en las llamadas guerras “humanitarias”.

Somos testigos de las consecuencias del colonialismo europeo que ha invadido, devastado y despojado a África, Asia y las Américas. África tiene los confines más artificiales e ilógicos del planeta, dibujados con una regla por los europeos en el congreso de Berlín de 1885 para dividirse el territorio y, como nos recuerda la investigadora Chiara Brambilla en su libro *Ripensare le frontiere in Africa*⁴⁰, sin respetar la identidad y las tradiciones africanas que no prevén la división en Estados, siendo la mayoría poblaciones nómadas. La moderna Latinoamérica ha nacido de la expropiación de las tierras de los indígenas y de sus matanzas por parte de los conquistadores españoles y portugueses. El concepto de frontera representa el comienzo de la historia americana, entendida como historia de la colonización con una línea en continuo movimiento hacia el Oeste. Está el conflicto en el interior de Colombia, resultado posmoderno de una historia de violencia para la gestión de la tierra y la explotación de los recursos, sistema de explotación que hunde sus raíces en el periodo colonial. En México, un país colonizado y convertido al catolicismo, los *indios* han sufrido el autoritarismo de los curas mestizos. Podríamos recordar también las confiscaciones del Imperio británico en Australia, bajo la protección de las leyes británicas; la falta, entre los aborígenes, de un sistema de gestión de la propiedad privada (desde el punto de vista europeo de la posesión de la tierra privada) se utilizó para

40. Brambilla, C., *Ripensare le frontiere in Africa*, L’Harmattan Italia, Torino, 2009.



Elisa Franzoi, frame del video *No borders for people*, isola di Lesbo, Grecia, 2014

terra privata) fu utilizzata per dare credibilità all'idea di "terra di nessuno". L'idea base era che non fosse possibile derubare la popolazione aborigena di qualcosa di cui essa non fosse proprietaria. La cittadinanza fu concessa agli aborigeni solo nel 1967! E tutti noi ora, le democrazie, ci rendiamo complici di questa tragedia. Noi "bianchi occidentali cattolici capitalisti" abbiamo ahimè sterminato popolazioni, sfruttato il lavoro di manodopera delle popolazioni locali, rubato materie prime, esercitato il potere con la violenza e le leggi razziali. La conseguenza pare sia un colonialismo al contrario dove l'ISIS vuole colonizzare i paesi dei colonialisti occidentali che pensavano di avere il diritto di mettere ordine politico a livello mondiale esportando i frutti della democrazia. L'atteggiamento dell'ISIS è come quello delle crociate con saccheggi, violenze e devastazioni, dell'Inquisizione che voleva sradicare l'eresia torturando e mettendo al rogo per rafforzare il cattolicesimo; è come lo sterminio nazista nei confronti degli indesiderati, ebrei, disabili, omosessuali, zingari e altri popoli "inferiori"; è come il genocidio in Ruanda, è come quello che gli USA e i suoi alleati hanno fatto in Iraq per imporre la loro visione del mondo usando la forza, uccidendo con tonnellate di uranio impoverito, torturando e umiliando nella prigione di Abu Ghraib.

Le guerre bloccano la dinamica della crescita e noi continuiamo a gridarlo con le parole e con i mezzi dell'arte, sempre e comunque contro, contro la violenza e l'abuso di potere. La parola chiave vorremmo che fosse *futuro condiviso*, allo stesso

accreditar la idea de una "tierra de nadie". La idea de fondo era que no fuera posible robarle a la población aborigen algo que no poseía. ¡La ciudadanía se concedió a los aborígenes en 1967! Y ahora todos nosotros, las democracias, somos cómplices de esta tragedia. Nosotros "blancos occidentales católicos capitalistas" somos responsables de matanzas, explotación de la mano de obra de las poblaciones locales, robo de materias primas, ejercicio del poder por medio de la violencia y leyes raciales. La consecuencia parece ser un colonialismo al revés donde el ISIS quiere colonizar a los países colonialistas occidentales que pensaban tener el derecho de poner orden político a nivel mundial, exportando los frutos de la democracia. La actitud del ISIS es la misma que la de las cruzadas, con saqueos, violencias y devastaciones; la misma de la Inquisición, que quería arrancar de raíz la herejía, torturando y condenando a la hoguera para reforzar el catolicismo; es igual que la del exterminio nazi de los indeseables, los judíos, los discapacitados, los homosexuales, los gitanos y los demás pueblos "inferiores"; es igual que la del genocidio de Ruanda, igual que aquel que los EE.UU. y sus aliados han llevado a cabo en Iraq para imponer su visión del mundo a través del uso de la fuerza, matando con toneladas de uranio empobrecido, torturando y humillando en la cárcel de Abu Ghraib.

Las guerras bloquean las dinámicas del crecimiento y nosotros seguimos gritándolo con las palabras y los medios del arte, en toda circunstancia en contra de la violencia y del abuso de poder. Nos gustaría que la palabra clave fuera *futuro compartido*, igual



Elisa Franzoi, *Refugees Welcome*, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015

modo in cui le società primitive, come ci dice Andrea Staid in *I senza Stato*¹³⁵, hanno una economia che non produce diseguaglianze, basata sulla spartizione, solidarietà, generosità e regali. Quella che con altre parole ora chiamano *gift economy*, una economia senza competizione e concorrenza. Un modello di democrazia che si rifà alla condivisione e alla gratuità dove la gratuità diventa parte integrante di un modello economico continuamente rigenerativo, simile a quello esistente in natura. Un tema trattato anche dall'artista Stefano Tsivopoulos nel Padiglione greco alla Biennale di Venezia del 2013 in cui mostra alcuni progetti sperimentali alternativi dove avviene un sistema di scambio che non prevede moneta. Sempre in questi termini potremmo parlare di *gift education* se prendiamo in considerazione tutti i seminari e lezioni e corsi gratuiti organizzati da Scuola Moderna/Ateneo Libertario nel corso degli anni, una educazione libera e gratuita.

Refugees welcome (pag. 352) è invece la mia un'operazione artistica di quest'anno in Italia in merito ai confini. In un piccolo comune di provincia, che come tanti altri ospita rifugiati provenienti dall'Africa, ogni cittadino ha contribuito fisicamente e metaforicamente alla costruzione di un messaggio di benvenuto ponendo un mattone alla realizzazione dell'opera. Sulle orme invece di persone in fuga dalla Siria attraverso la Turchia e poi la Grecia, *No borders for people* (pag. 346) è il mio ultimo lavoro di settembre 2015. Un'operazione artistica, della quale parlerò in modo esteso nel paragrafo *Progetto di ricerca*, che parla di persone, territori, confini e identità.

135. Staid, A., *op. cit.*

que en las sociedades primitivas, tal como nos cuenta Andrea Staid en *I senza Stato*⁴¹, donde existe una economía que no produce desigualdades, basada en la solidaridad, la generosidad y el don. Aquella que ahora se llama con otras palabras *gift economy*, una economía sin competición y competencia. Un modelo de democracia que apela al compartir y a lo gratuito, en el cual lo gratuito deviene parte de un modelo económico que se regenera continuamente, parecido a aquel que existe en la naturaleza. Un tema al que se ha dedicado también el artista Stefano Tsivopoulos en el pabellón griego de la Bienal de Venecia de 2013, en el cual ha expuesto algunos proyectos experimentales alternativos donde ocurre un sistema de intercambio que no prevé la moneda. También podríamos hablar de *gift education* haciendo referencia a todos los cursos, seminarios y lecciones gratuitos organizados en estos años por la Escuela Moderna/Ateneo Libertario, una educación libre y gratuita.

Refugees welcome (pág. 352) es la operación artística que he llevado a cabo este año en Italia sobre el tema de los confines. En un pequeño pueblo de la provincia italiana que, al igual que muchos otros, hospeda refugiados provenientes de África, cada ciudadano ha contribuido físicamente y metafóricamente a la construcción de un mensaje de bienvenida, poniendo un ladrillo en la realización de la obra. Por otro lado, siguiendo las huellas de los refugiados sirios, a través de Turquía primero y Grecia después, *No borders for people* (pág. 346) es mi último trabajo del mes de septiembre de 2015. Una operación artística de la cual hablaré de forma extensa en el párrafo *Proyecto de investigación*, que habla de personas, territorios, confines e identidades.

41. Staid, A., *op. cit.*



4.4. Muri e barricate

Parlando di disegno del territorio non si può non parlare della Muraglia cinese del III sec a.C. Una linea fortificata di più di 8000 chilometri costruita per contenere le incursioni dei Mongoli che si inerpicava per i pendii e segue l'andamento del terreno. Un muro che nel nostro immaginario è diventato ormai una cosa preziosa, tutelata dai beni culturali, un'opera "buona" insomma. Una divisione del territorio legittima in quanto esteticamente bella e ormai lontana dai ricordi di guerra, di scontri e di morti ma ricordiamoci che si tratta pur sempre di monumentalizzazione architettonica delle frontiere. La Bonesio ci spiega: «tutti gli elementi di un paesaggio politico hanno come principio ispiratore la realizzazione della visibilità di forme relativamente semplici, immediate, compatte, che rinforzino il senso di un'identità collettiva e di un potere organizzatore»¹³⁶. Ora la Cina sta realizzando un'altra titanica impresa: una *muraglia verde* per fermare l'avanzata del deserto su Pechino. Pianteranno trecento milioni di alberi nella regione dell'Hebei, a nord e a ovest della capitale, lungo il confine con la Mongolia interna, per fermare la sabbia dal deserto del Gobi che avanza di venti metri l'anno. Una foresta che avrà anche lo scopo di ridurre l'inquinamento dovuto alla crescita economica ad ogni costo della Cina degli ultimi 30 anni. Un'operazione simile alle 7000 querce di Beuys perché i cittadini di Pechino sono anch'essi invitati a contribuire piantando alberi di ogni sorta e anche da frutto. E ancora: dopo quello di Berlino rimaneva ancora in Europa il famoso muro nostrano di Gorizia. Una recinzione costruita nel 1947 lungo il confine italo-jugoslavo che passava all'interno della città e divideva il mondo socialista da quello capitalista. Solo nel 2004, a seguito dell'ingresso della Slovenia nell'Unione Europea, è stata smantellata la parte che divideva a metà la Piazza della Transalpina.

Linee di separazione o di interruzione, con un significato completamente diverso sono invece le barricate: opera di ingegneria effimera, barriere create non da uno Stato ma dai cittadini stessi per interrompere i circuiti del flusso urbano e delle cariche della polizia. Durante la *Semana Tragica* barcellonese del luglio 1909, un'insurrezione del proletariato ha messo in pratica quelle strategie urbane che molte altre lotte in tutto il mondo, prima e dopo, hanno collaudato: *las barricadas*. Innalzarono ostacoli per strangolare la circolazione e liberarono lo spazio cittadino dagli edifici religiosi, considerati un luogo di contaminazione morale dei luoghi in una forma di igienizzazione del territorio urbano al di là della politica e dell'economia. Nel 2009, nella commemorazione del centenario della *Semana Tragica*, Escuela Moderna/Ateneo Libertario ha omaggiato Francisco Ferrer i Guardia, libero pensatore anarchico e pedagogista condannato a morte con l'accusa di aver fomentato la rivolta, con una mostra a Barcellona. Alla galleria H2O, presentati da Juan José Lahuerta (che ha portato le immagini delle 100 chiese bruciate) gli artisti del collettivo sono intervenuti con varie installazioni: Braga (*Alla repubblica spagnola*), Cazzaniga (*Linea di fuoco*), Folci (*Noia*), Franzoi (*Fiamme e sangue*), Mazzone (*Pagine nere, Monumenti*

¹³⁶. Bonesio, L., *op. cit.*, pag. 171.



impossibili, Frattura), Tulli (*Costruire macerie*), Franzoi/Mazzone (*Bandiera nera e Memoria del fuoco/concerto*). E ancora, Barcellona 19 luglio 1936 e l'avanzare delle truppe di Franco lungo le arterie principali della città che incontrarono gruppi di civili armati che impedivano il passaggio con barricate. Era l'inizio della guerra civile spagnola. Delgado scrive:

Este fue el caso que conoció Barcelona a lo largo de las casi cuatro décadas en que estuvo sometida al régimen autoritario del general Franco. La preocupación por mantener una vigilancia asfixiante sobre el espacio público, fobia a los condensamientos humanos como fuente potencial de peligros políticos, se tradujeron en órdenes verbales que la policía solía repetir con finalidades disuasorias y como paso inmediatamente anterior al recurso a la violencia. En ambos casos se explicitaba como la red viaria podía ser pensada en términos hidrostáticos. La primera era la orden "¡Circulen!", que indicaba la terminante prohibición de hacer reuniones que obturasen o espesasen el tránsito¹³⁷.

Frase che ricordo personalmente ancora sulla bocca di molti anche in Italia fino a qualche decennio fa, a distanza di anni dalla fine del regime... *circolare, circolare!* In Italia la legge fascista impediva il concentrazione di più di tre persone, regolamento che sta incredibilmente tornando in vigore in alcuni comuni del Nordest.

137. Delgado Ruiz, M., *Ciudad líquida*, op. cit., pag. 142.



Ibby che brucia il suo passaporto italiano di fronte alla stazione di polizia, 2011

4.5. Oltre le frontiere

La frontiera è discriminante, facile da attraversare per chi proviene da paesi ricchi e difficile o impossibile per gran parte della popolazione mondiale che non si può muovere liberamente. Rekacewicz, il noto geografo, scrive:

Un essere umano è tale con o senza passaporto. Chi proviene dal cosiddetto mondo referenziato, con passaporto UE, è avvantaggiato, ma quanto vale un passaporto nord coreano, turkmeno o senegalese? Il valore umano si attribuisce in rapporto all'identità e alla nazionalità scritte sul passaporto¹³⁸.

Trovo in Rete non una performance, ma l'azione vera di un ragazzo, Ibby, che brucia i suoi due passaporti, quello italiano e quello australiano dicendo:

There are no lizards aliens or satanic clowns running any governments or structures of 'power', just a group of humans with the same identity crisis as me or you. This video is a visual statement to me you the beggar and the king to encourage ourselves to find our TRUE power and happiness. When we've achieved this we'll have projected ourselves over all mental borders...¹³⁹.

Ritengo che tra i diritti umani inalienabili ci sia proprio quello della libera circolazione dei popoli, soprattutto quelli che vivono in situazioni di conflitto, spesso provocate dalla nostra eredità coloniale. L'estetica che può scaturire dalle riflessioni sul confine, sul margine (inteso in senso debordiano), sull'estraneità, sul nomadismo, rappresenta una risposta alla domanda pressante della globalizzazione in atto nella società. La domanda è: come affrontare una situazione di progressiva mescolanza e convivervi? Evelina Calvi, in un interessante libro, *La città del margine*¹⁴⁰, scrive che il concetto di *margine* traduce il termine politico di *frontiera*; quello di *estraneità* traduce la nozione culturale di *straniero*, il *nomadismo* è il concetto nobile della realtà della *mobilità*. Il margine richiama lo spazio mobile della frontiera, zona di limite invalicabile ma anche di trapasso, *terre franche* e *terrain vague* permeabile alla differenza e a possibili ibridazioni. Il passo successivo sarà dunque quello di elaborare procedure partecipative dei vari campi e dei differenti gruppi e spostare il nostro *margine* "più in là": così la *narrativa*, il disegno, in cui l'ascolto dell'altro è uno degli organi che lo definiscono, potrà costruire l'atteggiamento di un nuovo fare nei rapporti interpersonali e intersociali, per rendere il mondo più ospitale e più adatto alla nuova *complessità*, ma questo certamente implica la disponibilità ad essere contaminati, ibridati.

SIAMO TUTTI MIGRANTI, migriamo da un continente all'altro, all'interno dello stesso continente, dentro lo stesso paese (esodo dalle zone rurali verso le periferie delle città, i cosiddetti cinturoni della miseria), all'interno della città: gente che abbandona

138. Rekacewicz, P., *op. cit.*, fonte web.

139. Ibby, "Ibby burns Italian passport in front of police station", 20 ottobre 2011, https://www.youtube.com/watch?v=30_eK4ast50, consultato il 01/2015.

140. Calvi, E., *La città del margine: percorsi e progetti*, Lindau, Torino, 1997.



Elisa Franzoi, *Punto di vista*, ferro, 900x 400x80 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2010

quartieri centrali per andare in quelli periferici a causa dell'aumento dei prezzi e della speculazione del suolo urbano perché la regola del capitale è svuotare alcune zone per sovrappopolarne altre... Eppure noi non siamo chiamati immigrati quando andiamo da qualche parte e Delgado ci spiega: «El calificativo inmigrante no se aplica en casi ningún caso a empleados cualificados procedentes de países ricos, tanto si son de la propia CEE como si proceden de Norteamérica o de Japón. Inmigrante lo es únicamente aquél el destino es ocupar los peores lugares del sistema social que lo acoge»¹⁴¹. L'accessibilità allo spazio pubblico è la chiave della socialità, libertà e democrazia ma «En efecto, el inmigrante vive la urbanidad y la civilidad, pero se le niega la ciudadanía y el civismo, justamente porque se le niega el derecho a la plena accesibilidad. Para él, la circulación es complicada, cuando no imposible, está llena de obstáculos y de impedimentos»¹⁴². Li chiamiamo in-migrati o *sans papier* «es decir que está inmigrando, puesto que se le niega el derecho a haber llegado y estar plenamente entre nosotros»¹⁴³.

Parlando di traiettorie delle migrazioni, diamo uno sguardo al processo partendo dal luogo di origine fino alla destinazione (dove, nella maggior parte dei casi, le persone faranno di nuovo esperienza di sfruttamento). La rotta balcanica e la rotta mediterranea sono battute ogni giorno da migliaia di persone che vogliono entrare in Europa e fuggono a causa di conflitti e cambio climatico; l'effetto immediato su di noi di questa "invasione" è la paura sociale, una paura costruita con i mass media. Leggendo attentamente scopriamo invece che la migrazione dall'Africa verso l'Europa è molto poca rispetto a quella interna allo stesso continente o agli stessi paesi. Dovremmo comunque prendere coscienza che sta avvenendo un "allargamento" dell'Europa, non in senso territoriale ma umano; sta capitando con una strana apertura e chiusura arbitraria delle frontiere a seconda degli interessi, ma in ogni caso è questo che sta succedendo ed è quasi inevitabile, così come sarà inevitabile concedere la cittadinanza europea se non vogliamo creare un'altra classe sociale di serie b (come i rom) e applicare in tutta Europa lo *jus soli*. Da una parte si rafforzano i partiti xenofobi anti immigrati e dall'altra si deve rafforzare la politica dell'accoglienza e dell'integrazione, e anche l'arte ha il dovere di neutralizzare le resistenze.

La migrazione in Europa è la diretta conseguenza anche del nostro consumo energetico di gas e petrolio proveniente dal continente africano e dello sfruttamento delle miniere di minerali. Si espropria e caccia la popolazione dai propri territori e si distruggono i loro modi di vita. O questi popoli resistono a chi si impone con la violenza per garantire il flusso ininterrotto di energia all'Europa (la sicurezza energetica) e a chi si impone con le armi, o sono costretti a fuggire. Multinazionali che si lanciano alla conquista di terre (*land grabbing*), comprano terra fertile in Africa, Asia e America Latina. Territori per coltivare agrocombustibile, per costruire grandi infrastrutture (dal trasporto alle centrali elettriche), progetti che necessitano di territori vuoti, liberi. E' necessario cacciare gli indigeni con l'esercito e la violenza: chi si oppone a questi progetti di sviluppo è criminalizzato. Il rifiuto sociale vero verso certe condotte, credo dovrebbe invece essere indirizzato verso banchieri, torturatori e autorità politiche. In Nigeria per

141. Delgado Ruiz, M., *Ciudad líquida*, op. cit., pag. 72.

142. Delgado Ruiz, M., *ibidem*, 74.

143. Delgado Ruiz, M., *El animal público*, op. cit., pag. 113.



esempio il petrolio è fonte di arricchimento per le *élites* del paese i cui interessi sono connessi con le multinazionali straniere, a scapito della popolazione locale, costituita da comunità dedite all'agricoltura, alla pesca e all'artigianato che hanno sofferto il cambiamento dell'ecosistema dove vivevano a causa di trame di oleodotti e gasdotti, della presenza di polizia ed esercito e truppe straniere, a causa di terre, aria e acqua contaminate. La resistenza a questo processo, con la disobbedienza civile pacifica, è stata brutalmente repressa e ora si formano gruppi di lotta armata per il sabotaggio delle installazioni petrolifere e lo scontro con i diversi corpi militari. Sempre nelle baie della Nigeria, enormi barche dei "bianchi" prendono tutto il pesce e i nigeriani sono costretti ad andarsene dal paese a cercare lavoro. I giovani non hanno nessuna intenzione di venire in Europa, il motivo è che sono costretti! Questi sono i *conflicti per la terra*, perché il capitale ha bisogno di spopolare determini territori per il profitto come abbiamo sottolineato precedentemente. In Colombia, Argentina, Messico, Chiapas gli indigeni sono sfruttati, sono stati espropriati delle loro terre, cacciati dai propri territori e spesso letteralmente schiavizzati dalle multinazionali d'Occidente. Storie quotidiane di *desplazados*, persone sradicate dai loro paesi e deportate, «hablar de desplazamientos masivos y forzados de población es hablar de violencia»¹⁴⁴ dicono gli autori del saggio *Qué hacemos con las fronteras*. Capitalisti stranieri, come l'italiano Benetton, che compra dal governo argentino le terre dei mapuche. Le famiglie sono cacciate dalle terre demaniali perché vendute a una impresa; terre che tra l'altro sono loro per diritto storico, perché da sempre le abitano... e via che parte lo sgombero con l'esercito! Le forme di violenza sono molteplici: non solo l'esproprio delle terre e delle abitazioni ma anche l'aumento dei prezzi, le privatizzazioni, gli stupri. Inoltre, come ci ricorda Naomi Klein in *Shock economy*, anche le catastrofi ambientali sono utilizzate dai governi e dalle istituzioni finanziarie internazionali che sfruttano lo shock della popolazione per privatizzare. Per esempio lo *tsunami* in Indonesia e Thailandia del 2004 è stato un ottimo espediente per cacciare in modo definitivo le comunità che vivevano di pesca e costruire luoghi di lusso e complessi turistici sulle coste. La popolazione viene deportata in campi di rifugiati che diventano sempre meno provvisori e sempre più definitivi e militarizzati. Un esempio tutto italiano: il terremoto dell'Aquila. Anche in questo caso la "politica dell'emergenza" ha fatto le "prove generali" per il controllo della popolazione rinchiudendole nelle tendopoli e ha speculato nella ricostruzione post-sisma.

Ritorniamo sul significato di frontiere per comprendere cosa vuol dire *attraversare confini*. Innanzitutto abbiamo visto come la divisione in Stati, come è successo nella Ex-Jugoslavia, provoca la nascita di nazionalismi e razzismo. Però, mai come oggi, c'è stata una accelerazione delle interrelazioni culturali dove le frontiere si moltiplicano, e a volte sono così labili che è quasi impossibile non oltrepassarle continuamente, tra uno Stato e l'altro, all'interno dello Stato o anche all'interno della città stessa. Perciò, questo attraversamento di confini, vuol dire andare oltre le barriere e ribellarsi di fronte a un'evidente situazione di ingiustizia; tagliare fili spinati quando sono messi a protezione dello sfruttamento del territorio, di interessi economici, della legittima violazione dei diritti delle persone (CPT, case circondariali) e dello sfruttamento degli animali (allevamenti di animali

144. Rodríguez De Liévana, G. F., at al., *op. cit.*, pag. 12.

per l'alimentazione, per la vivisezione, per le pellicce) o, ancora, per delimitare aree che dovrebbero essere di uso comune e che invece sono recitate per scopi militari (la base americana di Camp Darby sul litorale tra Livorno e Marina di Pisa, 2000 ettari del Parco di Migliarino-S. Rossore; la Sardegna che con le basi NATO e i poligoni raggiunge i 37.000 ettari occupati; Vicenza e tutto il Veneto; il Piemonte e il parco naturale della Baraggia con una base militare americana; in totale fanno 113 basi USA in Italia). Separare fisicamente per controllare politicamente è un atto orrendo, brutto, "antiestetico". Urta i più semplici criteri di sensibilità umana, quando per estetico si intende la conoscenza del bello attraverso i sensi.

Un'ipotesi di estetica rivoluzionaria che nasce dal basso è perciò quella di *oltrepassare i confini*, tagliare le reti e mettere in atto quel "diritto di resistenza"¹⁴⁵, condiviso anche da Gandhi, secondo cui è legittimo, se non doveroso, che i cittadini si ribellino alle autorità sociali e politiche, al potere illegittimo, quando subiscono una ingiustizia, quando i diritti vengono calpestati. Se abbiamo la consapevolezza che è diritto e dovere delle persone vigilare perché lo Stato non abusi del suo potere, sappiamo anche che forme di "disobbedienza civile"¹⁴⁶ sono comunque, in caso di necessità, una forma praticabile di lotta politica rivoluzionaria non violenta. Attraverso la consapevole e pubblica violazione di una precisa legge si rende immediatamente evidente la sanzione e se ne evidenzia l'ingiustizia. Passare attraverso ciò che divide, trovare la falla, la frattura per sfuggire al potere può diventare un atteggiamento di attivismo quotidiano, una ricetta, oltre la politica e verso la società, contro la sottrazione di risorse e di dignità, in nome del nostro desiderio di movimento e di libertà. Ed è così che la pratica artistica non è slegata dall'attivismo: dal mio personale supporto concreto e partecipato alle marce per "la valle che resiste" contro la costruzione del TAV (treno alta velocità) che attraversa l'Europa da ovest a est passando per la nostra Val Susa nel Nord Italia, all'opposizione contro il MOSE (Modulo sperimentale elettromeccanico) di Venezia che causa gravi danni ambientali, all'appoggio al comitato No MUOS (Mobile User Objective System) sistema di telecomunicazione satellitare statunitense basato in Sicilia che crea gravi danni alla salute umana, danni alla mobilità delle persone e allo sviluppo del territorio. Viene da chiedersi a questo punto da che parte della rete stanno i criminali. Mi è capitato di insegnare scultura anche all'interno del carcere maschile di massima sicurezza di Biella. Nove cancelli da oltrepassare, la sensazione che si prova è la claustrofobia, si respira l'odore della repressione. Da dentro la cittadella non si ha più la corretta percezione delle cose, chi è dentro è fuori da qualcos'altro, ne è escluso.

L'esperienza del viaggio e della migrazione è comune a molti artisti e pensatori. Come io stessa ho migrato da un paese all'altro per poi sempre far ritorno alle radici, così troviamo Angiolo Mazzone che migra in America Latina, Lina Bo Bardi in Brasile, Anne y Patrik Poirier in Medio Oriente e in Italia, Alexandra David Neel in India, Miller in Grecia, Goethe in Italia, Sade, Schiller, Marco Polo... sulla scia dei viaggi mitici degli Argonauti e di Ulisse. Gli artisti hanno disegnato la loro vita tra un continente e l'altro perché l'esigenza di muoversi è fondamentale per la creatività e a volte per la semplice sopravvivenza.

145. Locke, J., *Trattato sul governo*, Editori Riuniti, Roma, 2006.

146. Thoreau, H. D., *Disobbedienza civile*, Piano B, Prato, 2008.





Elisa Franzoi, *Città Utopica*, installazione, particolare, acciaio, 500x500x40 cm, UNED, Madrid, 2012

5. Isole e utopia

5. Islas y utopía

5.1. L'archetipo della città/isola

La parola greca *Utopia* si riferisce letteralmente ad un topos, un luogo che non esiste. Ma dato che questo luogo è anche un posto desiderabile, in questa ricerca possiamo riferirci ad esso come ad *un luogo che non esiste ancora*. Felicita Reuschling scrive:

Most utopian models developed from modernity onward, and like Thomas More's Utopia, they aimed at an as yet unrealized, superior social totality. Utopias are concerned, in a paradigmatic way, with the trappings of a good life that can

5.1 El arquetipo de la ciudad/isla

La palabra griega *Utopía* se refiere de forma literal a un topos, a un lugar que no existe. Sin embargo, puesto que este lugar sigue siendo un lugar deseable, en esta investigación podemos referirnos a ello como a *un lugar que no existe todavía*. Escribe Felicita Reuschling:

Muchos modelos utópicos, desde la modernidad en adelante, tenían por objeto, como en la Utopía de Thomas More, una totalidad social superior que todavía no se ha realizado. Las utopías tienen que ver, de forma paradigmática, con querer alcanzar



only be anticipatory construed, in the present, is thoughts an images, without being fully realizable in the word that surrounds us. One reason why utopias have often been associated with anti-capitalist political models such as anarchism, communism, eco-socialism etc. is that these also look toward a superior, often communitarian or communal society. However, utopias evade the tedious political critique of the present, as they often do not imply any answer to the question of how present circumstances might be abolished. On the other hand, there have been and continue to be groups who wish to live elements of utopian sociation within their community, even though that community has an insular status with regard to the society that surrounds them¹⁴⁷.

Pertanto, il significato di utopia al quale voglio far riferimento, non è inteso come qualcosa di irrealizzabile ma come l'inserimento di un contenuto utopico da parte di una Comunità per costruire una società nuova. Qualcosa di possibile anche se è un obiettivo lontano, un progetto politico a lunghissima scadenza realizzabile secondo Bloch «intraprendendo la costruttiva via della fantasia, invocando ciò che non c'è ancora, cercando e costruendo nell'azzurro il vero, il reale, là dove il puro dato di fatto scompare - *incipit vita nova*»¹⁴⁸. Creare quindi lo spazio in cui ogni nostro desiderio sia realizzabile. A tal proposito voglio menzionare la mostra *Arquitectura Escrita* svoltasi al Palazzo della Scienza

147. Reuschling, F., "Domestic Utopias: A Feminist Exploration of Architectural Space", in AA.VV., *Domestic Utopias*, NGBK, Berlino, 2013, pag. 37.

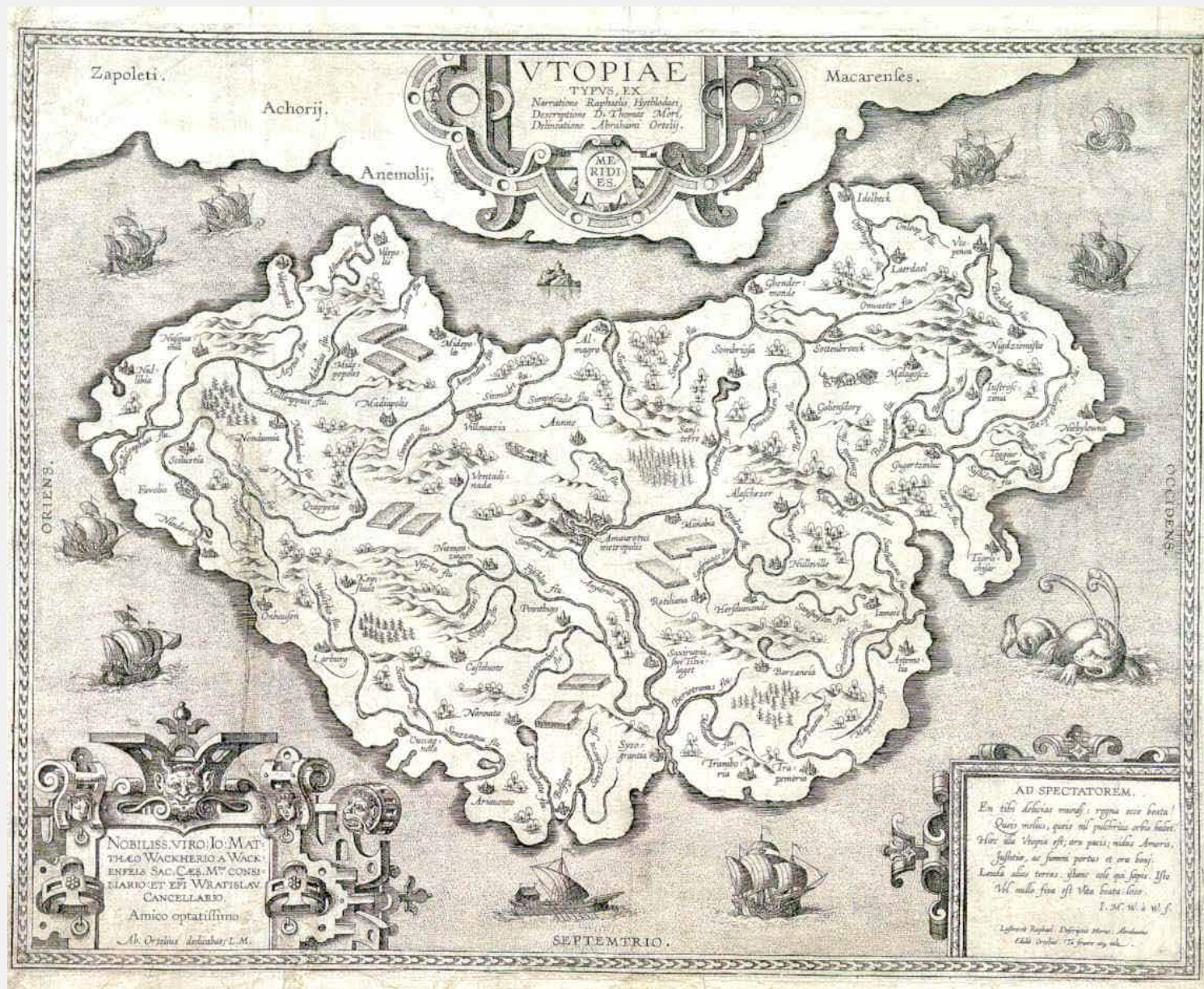
148. Bloch, E., *Spirito dell'utopia*, Bur Rizzoli, Milano, 2010, pag. 329.

una vida buena que solo puede construirse de forma anticipatoria, en el presente, pensada por imágenes, sin poderse realizar completamente en el mundo en el que vivimos. La razón por la cual las utopías han sido a menudo asociadas con modelos políticos anti-capitalistas, tal como el anarquismo, el comunismo, el eco-socialismo, etc., es que éstos también buscan la construcción de una sociedad superior, a menudo comunitaria. Sin embargo, las utopías eluden la tediosa crítica política del presente y a menudo no implican ninguna respuesta concreta acerca de cómo cambiar las condiciones presentes. Por otro lado, ha habido y sigue habiendo grupos de gente que desean mantener elementos utópicos en sus comunidades, también si esas comunidades son solamente unas islas respecto al conjunto de la sociedad⁴².

El significado de utopía al que quiero hacer referencia no es aquel de algo que no se puede realizar, sino aquel de la inserción de un contenido utópico por parte de una Comunidad, para construir una sociedad nueva. Algo que es posible, aunque se trate de un objetivo lejano, de un proyecto político a larguísimo plazo, que puede realizarse, en palabras de Bloch: «siguiendo el camino constructivo de la fantasía, invocando lo que no existe todavía, buscando y construyendo en el azul lo verdadero, lo real, allá donde el dato puro desaparece - *incipit vita nova*»⁴³. Crear, pues, un espacio en el cual quepa realizar cualquier deseo. A este respecto quiero mencionar la exposición *Arquitectura Escrita*, que tuvo lugar en el

42. Reuschling, F., "Domestic Utopias: A Feminist Exploration of Architectural Space", en AA.VV., *Domestic Utopias*, NGBK, Berlino, 2013, pág. 37. La traducción de la cita está hecha por Basili C.

43. Bloch, E., *Spirito dell'utopia*, Bur Rizzoli, Milano, 2010, pág. 329. La traducción de la cita está hecha por Basili C.



Ortelius, mappa dell'isola di Utopia, ca.1595

di Granada nel 2010 che traccia una connessione tra l'utopia letteraria e l'architettura in merito a mappe, isole, città, muri... dalla torre di Babele a Sodoma e Gomorra, Troia e il Labirinto di Dedalo, l'*Ulisse* di Joyce e *Il castello* di Kafka, *Il Faro di Casquets* di Victor Hugo e *Le città invisibili* di Calvino ma anche viceversa, si riferisce alle architetture fatte di parole come *La Tour Eiffel* di Apollinaire.

Affascinata dall'isola leggendaria di *Atlantide*, da Calipso nell'*Odissea*, dall'*Isola dei morti* rappresentata da Bocklin, dal romanzo *Il conte di Montecristo* di Dumas, dalla *Tempesta* di Shakespeare, dai racconti di Henry Miller ne *Il colosso di Marussi* ambientato sulle isole greche, da città/isole come *La città del sole* di Campanella, la città ideale *Utopia* di Thomas More. Attratta da città reali che, per morfologia geografica, assomigliano ad isole, come la conca di Città del Messico o Urbino in cima a un monte. Interessata alle città fortificate: la Cittadella di Torino, Palmanova, Verona, Viterbo, Moteriggioni, il Ricetto di Candelo, Naarden in Olanda, Carcassonne e Mont Saint Michel in Francia, Granada e l'Alhambra in Spagna. Ma anche a città utopiche come Brasilia, espressione di un'idea fredda nata da una pianificazione e costruzione di una città-monumento senza storia e senza un'evoluzione naturale. Attirata continuamente dalle isole del Mediterraneo e dell'Egeo: Creta e la civiltà Minoica, Rodi e il suo Colosso, Samotraki e la Nike, Lesvos e la foresta pietrificata di sequoie, tutte le

Parque de las Ciencias de Granada en 2010; la exposición conecta la utopía literaria con la arquitectura en relación a mapas, islas, ciudades, muros..., desde la Torre de Babel hasta Sodoma y Gomorra, Troya y el Laberinto de Creta, el *Ulises* de Joyce y *El Castillo* de Kafka, *El faro de Casquets* de Victor Hugo y *Las ciudades invisibles* de Calvino, pero también, al revés, se refiere a las arquitecturas hechas de palabras, tal como *La Tour Eiffel* de Apollinaire.

Cautivada por la isla legendaria de *Atlantis*, por Calipso en la *Odissea*, por *La isla de los muertos* representada por Böcklin, por la novela *El conde de Montecristo* de Dumas, por *La tempesta* de Shakespeare, por los cuentos de Henry Miller en *El coloso de Marusi*, ambientados en las islas griegas, por las ciudades/islas tal como *La ciudad del sol* de Campanella y la ciudad ideal *Utopia* de Tomás Moro. Atraída por las ciudades reales que por su morfología geográfica se parecen a islas, tal como la cuenca de la Ciudad de México o Urbino, construida encima de un monte. Interesada en las ciudades fortificadas: la Ciudadela de Turín, Palmanova, Verona, Viterbo, Monteriggioni, el Ricetto de Candelo, Naarden en Holanda, Carcassonne y Mont Saint Michel en Francia, Granada y la Alhambra en España. Pero también ciudades utópicas como Brasilia, expresión de una idea fría nacida de la planificación y construcción de una ciudad-monumento, sin historia y sin una evolución natural. Atraída todo el rato por las islas del Mediterráneo y del Egeo: Creta y la civilización minoica, Rodas y su Coloso, Samotraki y la Nike, Lesvos y el bosque de secuoyas petrificadas,



Trash Pacific Vortex, isola di plastica

isole Cicladi, la Sicilia vista da Goethe e Malta come rifugio di Caravaggio. E così tra reale e immaginario, tra città dense di abitanti e isole deserte, nel voler mettere insieme queste due passioni simili e contrapposte, nascono le mie installazioni *Isole ipotetiche* (pag. 321) quasi paesaggi lunari, sospese nel tempo ma ricche di voci e personaggi. Da molti anni disegno isole. Isole utopiche, isole immaginarie, mappe e traiettorie inventate. Costruisco isole: isole emerse, isole d'acqua, isole di legno. Crateri, reperti archeologici di frammenti e corpi. Le isole vere stanno poi diventando protagoniste dei miei interventi: un video sui rifugiati siriani sbarcati a Lesvos¹⁴⁹, un'installazione sulle coste della Turchia di fronte all'isola di Samos dove i migranti attraversano il mare, un intervento a Malta a favore dei bambini rifugiati provenienti dall'Africa. È un disegnare continuo di segni, di sottili tracce di speranza e spazi di relazione.

Ma l'opera più strabiliante l'ha creata l'azione distruttiva e inconsapevole dell'essere umano in soli 60 anni: l'inquietante isola di plastica di 10 milioni di chilometri quadrati (un'area più grande della penisola Iberica) che fluttua nel Pacifico, un'isola artificiale non voluta. Altre quattro se ne stanno formando nell'oceano Pacifico e in quello Atlantico. L'uomo è riuscito a modificare la geografia della terra. C'è chi ha già progettato come farla scomparire e ripulire il mare (Boyan Slat¹⁵⁰) con un processo di pulitura che sfrutta la luce solare

149. Franzoi, E., *No borders for people*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=upBvwYeyKjs>

150. Slat, B., 3 giugno 2014, <http://www.theoceancleanup.com/press/show/item/19-year-old-invents-feasible-solution-to-clean-up-ocean-garbage-patches.html>, consultato il 06/2014.

el archipiélago de las Cícladas, la Sicilia según Goethe y Malta entendida como el refugio de Caravaggio. De esta manera, entre lo real y lo imaginario, entre ciudades densas de habitantes e islas desiertas, en el intento de juntar dos pasiones parecidas, pero opuestas, nacen mis instalaciones *Isole ipotetiche* (pág. 321), paisajes casi lunares, suspendidas en el tiempo, pero ricas de voces y personajes. Llevo muchos años dibujando islas. Islas utópicas, islas imaginarias, mapas y trayectos inventados. Construyo islas: islas emergidas, islas de agua, islas de madera. Cráteres, restos arqueológicos de fragmentos y de cuerpos. Además, las islas de verdad se están volviendo las protagonistas de mis intervenciones: un vídeo sobre los refugiados sirios desembarcando en Lesvos⁴⁴, una instalación en las costas de Turquía enfrente de la isla de Samos, donde los migrantes atraviesan el mar, una intervención en Malta a favor de los niños refugiados de África. Es un continuo dibujar de signos, de frágiles huellas de esperanza y de espacios de relación.

Sin embargo, la obra más increíble ha sido creada en tan solo 60 años por la acción destructora e inconsciente del hombre: la inquietante isla de plástico de 10 millones de kilómetros cuadrados (una superficie que supera la de la península Ibérica) que fluctúa en el Pacífico, una isla artificial que nadie ha querido. Otras cuatro islas parecidas se están formando en el océano Pacífico y en el Atlántico. El hombre ha conseguido finalmente modificar la geografía de la tierra. Hay quien ya tiene un proyecto para que ésta desaparezca y para volver a limpiar el mar

44. Franzoi, E., *No borders for people*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=upBvwYeyKjs>



Ospedale al mare, Lido di Venezia, 1934

e l'energia delle correnti marine; chi fonda, come operazione artistica, il *Garbage Patch State*¹⁵¹ (Maria Cristina Finucci), simbolicamente riconosciuto come stato federale inabitato in mezzo all'Oceano, per accrescere la consapevolezza e per incentivare a uno sviluppo sostenibile e ad una educazione al riciclo; o chi, come l'architetto olandese Ramon Knoester, progetta un'isola eco-sostenibile¹⁵² fatta di circa 44 milioni di chili di rifiuti plastici di questa *Pacific Trash Vortex* che potrà ospitare 500.000 persone. Un'utopia possibile.

Un'altra isola speciale è il Lido di Venezia, non perché sia l'isola del cinema, ma perché è dove sorge l'ormai abbandonato ex Ospedale al Mare, risalente al 1933, un tempo adibito alle cure della tubercolosi. Una cittadella che si compone di numerosi padiglioni per i pazienti, nonché officine per artigiani, cucine, lavanderie, zone sportive, una chiesa, una scuola, il teatro e ancora la spiaggia, alberghi e impianti balneari. All'interno di questo enorme complesso, dove erano ricoverati circa 10.000 pazienti, c'è il Teatro Marinoni, il ricreatorio dei degenti. L'intero ospedale viene dismesso definitivamente nel 2006 e poi chiuso al pubblico nel 2012 mentre nel contempo si procede allo smantellamento, alla bonifica e alla vendita di terreni statali ai privati per farne alberghi di lusso. Succede però che, nel 2011, un gruppo di cittadini, riuniti in un comitato, dà il via ad un percorso di riappropriazione del teatro occupandolo, risanandolo e mettendolo in

(Boyan Slat⁴⁵) con un proceso que explota la energía del sol y de las corrientes marinas; hay quien, en una operación artística, ha creado el *Garbage Patch State*⁴⁶ (Maria Cristina Finucci), reconocido de forma simbólica como estado federal sin habitantes en el medio del océano, para aumentar la conciencia y para incentivar el desarrollo sostenible y el reciclaje; o hay quien, como el arquitecto holandés Ramon Knoester, ha proyectado una isla eco-sostenible⁴⁷ hecha con 44 millones de kilos de desechos de plástico de esta *Pacific Thrash Vortex* que podrá acoger a 500 mil personas. Una utopía posible.

Otra isla especial es el Lido de Venecia, no por ser la isla del cine, sino porque allí se encuentra el antiguo Hospital del Mar, construido en 1933, utilizado antaño para el tratamiento de la tuberculosis. Una ciudadela compuesta por varios pabellones para los pacientes, oficinas para los artesanos, cocinas, lavanderías, áreas deportivas, una iglesia, una escuela, un teatro, la playa, hoteles y estaciones balnearias. La estructura hospedaba alrededor de 10.000 pacientes y el Teatro Marinoni era el círculo recreativo para los enfermos. El hospital se abandonó en 2006 y fue cerrado de forma definitiva en 2012; mientras tanto se procedió a la bonificación y a la venta de los terrenos estatales a los empresarios privados para que allí construyeran hoteles de lujo. Sin embargo, en 2011, un grupo de ciudadanos, reunidos en un comité, ocupó el teatro para recuperarlo y asegurarlo, con el fin de promover su uso colectivo y protegerlo de la decadencia, debido a su valor histórico y artístico y a

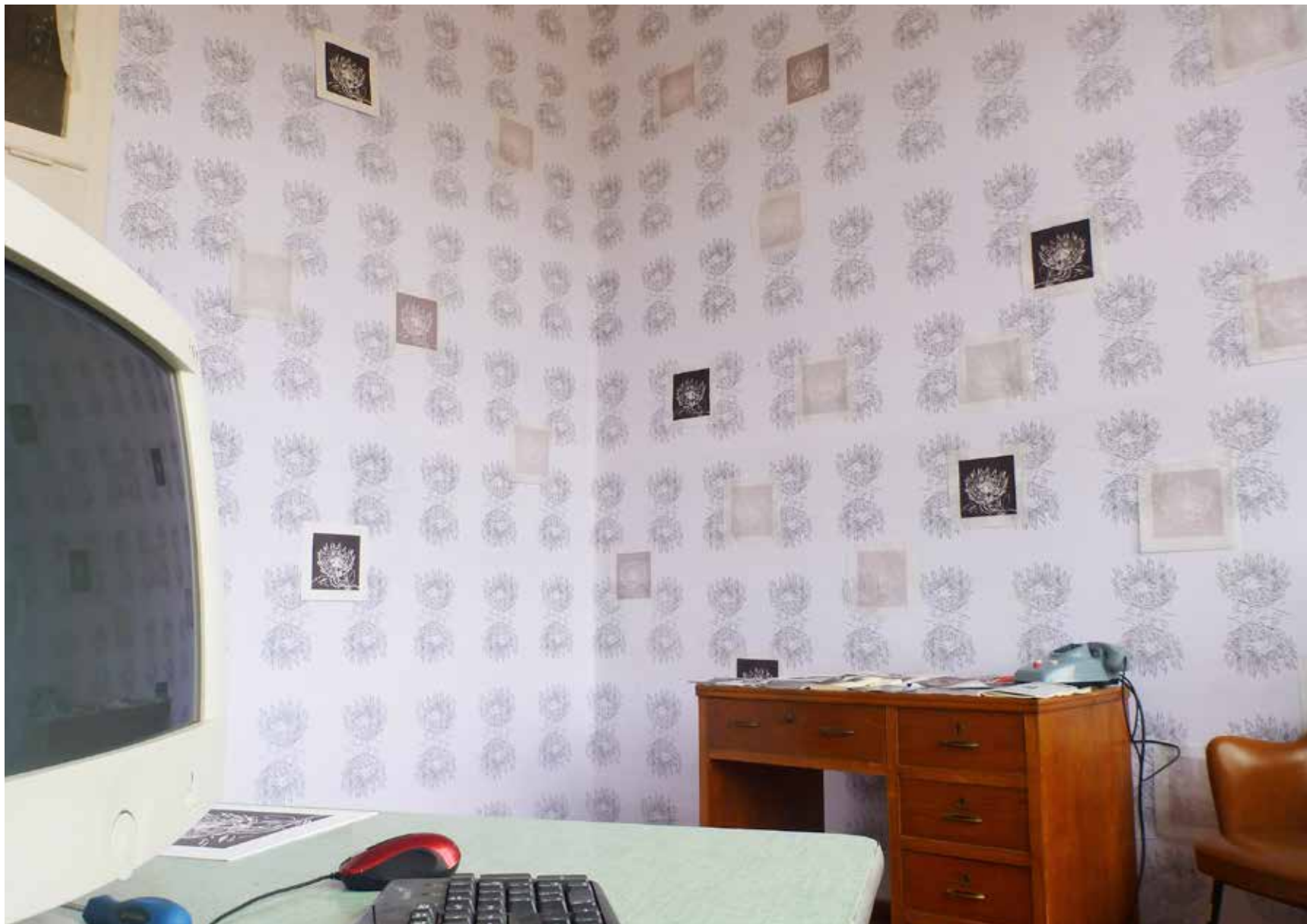
151. Garbage Patch State, 11 aprile 2013, <http://www.garbagepatchstate.org/web/index.php>, consultato il 08/2013.

152. Recyclerd Island Foundation, www.recycledisland.com, consultato il 12/2013.

45. Boyan S., 3 junio 2014, <http://www.theoceancleanup.com/press/show/item/19-year-old-invents-feasible-solution-to-cleanup-ocean-garbage-patches.html>, fecha de consulta 06/2014.

46. Garbage Patch State, 11 abril 2013, <http://www.garbagepatchstate.org/web/index.php>, fecha de consulta 08/2013.

47. Recyclerd Island Foundation, www.recycledisland.com, fecha de consulta 12/2013.



sicurezza, con lo scopo di promuoverne l'uso collettivo e proteggerlo dal degrado in ragione del suo valore storico e artistico e dei valori sociali ed ecologici connessi allo spazio. A tutt'oggi il Comitato Teatro Marinoni Bene Comune¹⁵³ offre attività culturali, festival d'arte e teatro, cineforum, workshop, corsi permanenti ed attività di cittadinanza attiva: pulizia della spiaggia, mappatura dell'area, giardini e orti comuni, passeggiate, conferenze, tavole rotonde, articoli e blogs, progetti con le scuole e laboratori di riuso. Il teatro è diventato la vera opportunità per l'isola e luogo di ritrovo, officina creativa per molti artisti e collettivi italiani e stranieri che condividono la pratica sociale dell'arte. Nel 2012, il collettivo Escuela Moderna/Ateneo Libertario¹⁵⁴ a cui appartengo, ha allestito una **Biblioteca** con oltre 10.000 libri in digitale, in più di otto idiomi, a disposizione di chiunque voglia leggerli.

los valores sociales y ecológicos relacionados con aquel espacio. Hoy en día el Comité Teatro Marinoni Bene Comune⁴⁸ ofrece actividades culturales, festivales de arte y teatro, cinefórum, workshops, cursos y actividades de ciudadanía activa: limpieza de la playa, mapeo de la zona, jardines y huertas comunes, paseos, conferencias, mesas redondas, artículos, blogs, proyectos con las escuelas y laboratorios de reciclaje. El teatro se ha transformado en una verdadera ocasión para la isla, en lugar de encuentro, oficina creativa para muchos artistas y colectivos italianos y extranjeros que comparten la práctica social del arte. En 2012, el colectivo Escuela Moderna/Ateneo Libertario⁴⁹, al que pertenezco, ha organizado, en este mismo teatro, una **Biblioteca** con más de 10.000 volúmenes digitales, en más de ocho idiomas distintos, a disposición de cualquier persona que quiera leerlos.

153. Teatro Marinoni Bene Comune, <http://teatromarinonibenecomune.com>
154. Escuela Moderna/Ateneo Libertario, www.esuelamoderna.eu

48. Teatro Marinoni Bene Comune, <http://teatromarinonibenecomune.com>
49. Escuela Moderna/Ateneo Libertario, www.esuelamoderna.eu

5.2. Arte, scienza e utopia

Il mio lavoro artistico è una riflessione utopistica sul rapporto tra arte, politica e architettura. Come artisti ci muoviamo in uno *spazio* che è continuamente fuori e dentro i luoghi, un luogo di frontiera tra reale e immaginario (come nell'opera di Buzzati, utopia = immaginazione) e in questo spazio utopico – e soprattutto anarchico di libera immaginazione – io realizzo tutto quello che altrimenti non si potrebbe realizzare (autocostruzione, collaborazione, cittadinanza attiva, convivenza pacifica, ecc.) e creo un ambiente di resistenza contrapposto alla realtà dei luoghi comuni, per mettere in evidenza le problematiche degli spazi “normali”. Costruisco città ipotetiche, giardini, cupole, recinti, scale, *wunderkammer*; lascio segni: parole sul muro, piccoli frammenti, pezzi di carta piegata. Metto insieme un “luogo altro” dove si rendono possibili processi di consapevolezza, di democrazia, di cambiamento verso una condivisione, di salvaguardia dei beni comuni; una Utopia che ci fa camminare, che sposta i nostri obbiettivi sempre più avanti e, come diceva Alberto Savinio (noto scrittore e pittore italiano, una delle menti più brillanti dell'ultimo secolo, fratello del più noto De Chirico): «l'utopia non fa (nulla) se non rendere concreto e plastico, l'anelito antichissimo e diffuso a una vita migliore»¹⁵⁵. Lavoro in prospettiva di una vita in cui l'uomo sia in condizione di pensare con il proprio cervello e non per ispirazione o per principi dettati da un'autorità religiosa o politica. Come Bosch, che nel *Giardino delle delizie* coraggiosamente dipinge scene di piaceri vissuti con amore e coscienza in un vero “manifesto dell'Utopia alchemica” dove esplicitamente condanna gli usi e i costumi dei cattolici. Dal *Giardino delle delizie* di Bosch alle città ideali disegnate dagli architetti e pittori rinascimentali, abbiamo quindi esempi di perfezione simbolica ineguagliabili. La fase utopistica della scienza urbanistica del XIX e inizio XX sec. nasce come critica alla società industriale ed è caratterizzata dalla ricerca di sistemi sociali alternativi al capitalismo liberistico (la corrente di pensiero neoplatonica che aveva prodotto le utopie comunitarie descritte da riformatori sociali cinque-seicenteschi come Thomas More, Tommaso Campanella e Francesco Bacone, e che era alle basi dei modelli di città ideali disegnati dagli architetti urbanisti rinascimentali). Le basi di questa utopia sono: che al principio dell'individualismo si sostituisca quello dell'interesse collettivo, che il liberismo economico venga soppiantato da un nuovo sistema sociale fondato sulla produzione cooperativa e sull'associazione e che qualsiasi forma di Stato venga abolita. Pertanto, finché la società si fonderà sul denaro e sulla compravendita, sulla sottomissione, sulla famiglia nucleare a dominio maschile, sulla divisione in classi, oltre che per sesso e potere, qualsiasi progetto di qualità sarà bloccato nell'imbuto della politica statuale.

Per la conferenza *Utopia y ciencia* svoltasi a Madrid nel 2012 all'Università UNED e organizzata dalla Carlo III, Escuela Moderna/Ateneo Libertario ha proposto un'azione composita che affronta il tema dell'Utopia da più punti di vista: teorico,

155. Savinio, A., *op. cit.*, pag. 341.





visivo e sonoro. Espone l' **Archivio** (pag. 272) di libri, manifesti, cataloghi e cartoline in cartaceo che illustrano il percorso artistico del collettivo unito con la pedagogia libertaria di Ferrer y Guardia; mette a disposizione la Biblioteca digitale di 10.000 libri per chiunque volesse scaricare i testi; presenta l'intervento dell'artista Mazzone con una riflessione su *¿Cual es la estética revolucionaria?*, e per concludere presenta la mia performance sonora durante la quale, sulle immagini della scultura in acciaio **Città utopica** (pag. 339), irrompe una registrazione di suoni realizzati percuotendo la scultura stessa e mixati con il canto *A las barricadas*, la popolare canzone anarchica spagnola della Guerra Civile, dando vita ad una traccia melodica arricchita anche da un intervento musicale dal vivo. Quello che forse l'utopia, la scienza, la rivoluzione e l'arte hanno in comune è che in qualche modo quel luogo, quell'idea, quella condizione che si immagina, progetta, suppone, desidera, viene concretizzata (come se immaginare fosse già anche un po' concretizzare, se esiste nella nostra testa allora possiamo realizzarla nella realtà).

Propongo di seguito il testo originale contenuto nel libro *Imaginarios científicos*¹⁵⁶ che raccoglie gli atti della conferenza.

SOBRE UTOPIA. Escuela moderna/Ateneo libertario (Elisa Franzoi & Massimo Mazzone)

¿Cual es la estética revolucionaria? Queremos empezar esta reflexión, como ya hicimos el año pasado en Alcalá de Henares y en Barcelona, y este año en Roma, Milano, Viterbo y Delft, con una imagen de Granada, de la fachada de la Universidad. Pero podría ser cualquier otro lugar donde se piensa y estudia.

Desde los años noventa, muchas personas y agrupamientos han llevado a cabo investigaciones que se mueven entre el arte, la política y la arquitectura, y que han dejado un ámbito disciplinar específico para llegar a un pensamiento muy articulado y complejo, transformando cada una de estas disciplinas en un territorio nuevo de análisis, búsqueda y lucha. En gran medida, el arte ha abandonado la antigua praxis de decorar casas burguesas, así como ciertos sectores de la arquitectura (parece que siempre tenemos que recordar que la arquitectura es un arte), han perdido (por suerte) todo contacto con la especulación inmobiliaria y edilicia, desarrollando procesos y no proyectos.

Vivimos en la época del ataque duro del capitalismo financiero contra el pueblo. La mentira neoliberal empieza a mostrar su verdadera cara. Esta es también la época de innumerables revueltas planetarias. Hoy no existe un lugar donde el capitalista pueda dormir tranquilo, pero existe un sistema de control que utiliza recursos extraordinarios en la propaganda y la comunicación. Y, cuando estas herramientas se revelan insuficientes, están disponibles los cuerpos policiales, los carabineros, los ejércitos o - como se ha hecho evidente en muchos países de Latinoamérica y en la Italia de los años setenta y ochenta - algunos segmentos del Estado han utilizado mano de obra mafiosa y fascista para llevar a

156. Olmos, P., Pezzoli, F., a cura di, *Imaginarios científicos. Conocimiento, narraciones, y utopías*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2015, pagg. 283-289.



Escuela Moderna/Ateneo Libertario, *Sobre utopía*, performance di Elisa Franzoi, UNED, Madrid, 2012

cabo verdaderos actos de terrorismo, colocando bombas en estaciones de trenes, en plazas públicas y en cualquier lugar donde pudieran generar y diseminar el terror.

Crisis. Esta, que algunos llaman 'crisis', solo es capitalismo y los anarquistas ya habían presentido esta evolución desde el siglo XIX. Nuestro deseo de conmemorar poco más de un siglo de luchas de anarcosindicalismo internacional no es una excusa ni un pretexto: a nuestro parecer el Ideal no está muerto, en cambio sigue vivo y está demostrando un óptimo estado de salud en la praxis cotidiana, mucho más allá del poder del Estado. El Ideal no es utopía, sino organización; no es un sueño, un deseo, una esperanza, sino que es una praxis del día a día, un punto de vista sobre la vida, un verdadero amor fanático por la libertad.

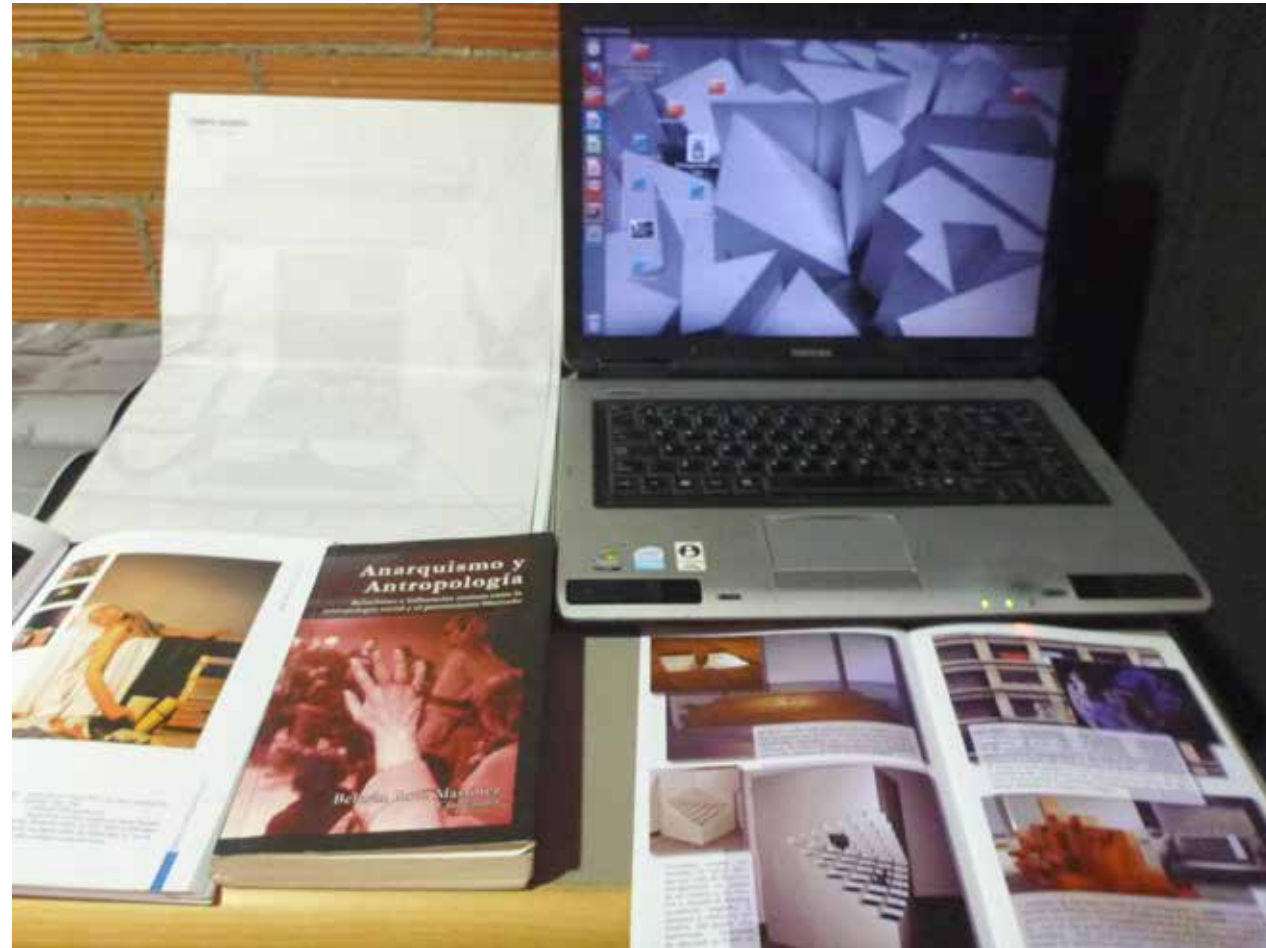
La herencia del pensamiento libertario se vuelve actual en las escuelas, en las fábricas, en los campos. Una infinidad de agrupamientos¹⁵⁷ de inspiración libertaria trabaja cada día con ánimo y sin miedo.

¿Qué es la enseñanza? La enseñanza parece ser transmisión de conocimientos y sabiduría. Pero ¿qué son hoy las escuelas? ¿Son de verdad aquellos lugares ideales que siempre declaran ser o son, en cambio, un camino articulado de domesticación de las personas respecto de los paradigmas intangibles para el hombre en la sociedad actual, o sea, dicho de otra forma, servidumbre al poder indiscutible del Estado, a la inviolabilidad de la propiedad privada y a la fe? Consideramos que hoy la educación no pretende desarrollar al individuo, sino conformarlo mediante una ley invisible o no escrita: la ley de la tradición. En virtud de su inexistencia material, de su invisibilidad, dicha ley se apoya sobre la humanidad que la soporta en su vida como algo que le pesa, como la piedra sobre las fosas de los muertos. El resultado de este proceso lo observamos cada día en el desempleo sistemático de las nuevas generaciones para las que ni la tradición, ni el Estado, ni tampoco la fe han preparado una vía de salida.

Hoy, muchos autores hablan de la clase creativa, una nueva 'clase' que no se funda sobre el trabajo material o sobre las instituciones tradicionales, sino sobre su propia creatividad en la época del trabajo posfordista. La definición de estos *knowledge workers* como 'clase' se basa en su alto nivel de formación y el contenido inmaterial de su trabajo. En efecto, quizá no encontremos una correspondencia inmediata entre competencias, titulación y dinero ganado por este nuevo tipo de trabajador, en base a su actividad lingüística o capacidad de relación, pero todo el mundo sabe cuán funcional resulta este trabajo para el capitalismo. Para esta clase de explotados contemporáneos, la escuela y la universidad, las mismas que se ocupan de su formación, resultan ser las instituciones que garantizan finalmente su descalificación profesional. La auto-valoración, la auto-formación representan hoy la única vía de movilidad dentro del mercado del trabajo para las generaciones de trabajadores hiper-escolarizados.

Los inmigrantes así como los parados tienen una condición de fragilidad social que permite una mayor ganancia a

157. Per conoscere le attività e i progetti di questi gruppi e singoli artisti, vedi i link riportati in bibliografia, *Links di interesse*.

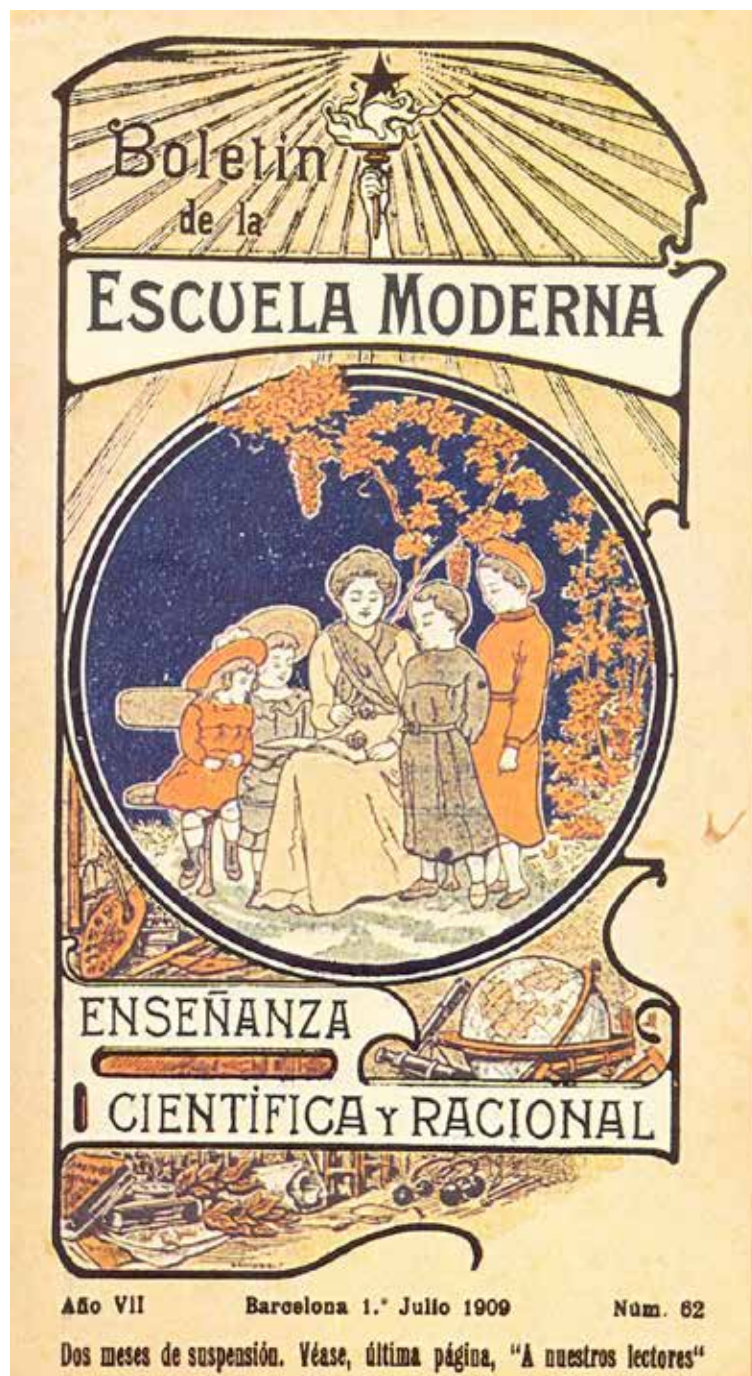


las empresas. De hecho, estas extrañas figuras de 'actores sociales' pagan bio-políticamente sobre su propia piel todas las incomodidades de una condición humillante, y mientras la pagan, sufren la exclusión social. Históricamente, ningún progreso social, político, estético o existencial se ha logrado automáticamente, sino siempre a partir de unas reivindicaciones de derechos por parte de las clases oprimidas. Hoy el Estado pide nuestro consenso para confirmar su poder.

Por eso, se vuelven actuales la enseñanza de la Escuela Moderna, la pedagogía libertaria y, también, el papel del sindicalismo. Por eso, en todo el mundo surgen cada día bibliotecas, escuelas de diverso nivel formativo, plataformas y *blogs*, reivindicaciones de democracia directa, de referendos, ecología social, mutuo apoyo, acción directa, rechazo a la jerarquía, a la autoridad y al ejército. Se trata de herramientas idóneas para desarrollar los procesos de manera diferente, se trata de nuevas redes relacionales hechas por y para aquellos que no han dejado de proyectar una revolución.

La Escuela Moderna/Ateneo Libertario en cada una de sus acciones intenta desarrollar un proceso con las herramientas de las artes, proclamando el papel de la cultura como aspecto vital en la creación de una sociedad libertaria, presentando una serie de momentos en ciudades diferentes, ofreciendo una visión sobre lo que hoy por hoy sería una estética revolucionaria. Para ello nos planteamos actividades auto-financiadas e independientes, acciones directas dentro de una política de ciudadanía activa, que cuente con el apoyo mutuo entre compañeros para construir finalmente la sociedad que anhelamos¹⁵⁸.

158. Franzoi, E., Mazzone, M., *Sobre utopía*, in Olmos, P., Pezzoli, F., a cura di, *Imaginarios científicos. Conocimiento, narraciones, y utopías*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2015, pagg. 283-289.



5.3. Appunti di storia sull'educazione e la pedagogia Moderna

In Italia, e in generale nei Paesi mediterranei, il grado di istruzione non riesce da solo ad essere un fattore di successo e promozione personale. Nella società italiana per esempio, non si emerge perché si è istruiti ma per ragioni ereditarie, un fenomeno che potremmo chiamare di "genetica sociale". Inoltre la forza del capitalismo, che riduce la vita a servizi e prestazioni, esclude a priori quelle professioni legate alla cultura che non generano un reddito di tipo speculativo immediato. Nel migliore dei casi anche l'estetica e l'educazione si riducono a forme di consumo e la possibilità di sviluppare la sensibilità di ognuno è ridotta al minimo.

Le religioni e le chiese hanno sempre avuto il controllo sull'educazione, e anche la Chiesa Cattolica Romana ha sempre visto nell'istruzione uno strumento formidabile di ammaestramento, e fin dal Rinascimento e nei secoli a seguire, si sono venute a costruire delle "pedagogie" vere e proprie in seno alla Chiesa, penso ai salesiani, ai lasalliani, ai domenicani, ai francescani, ma soprattutto ai gesuiti. Dalla seconda metà del '700 i religiosi (Gesuiti in primis) avevano assunto un ruolo predominante nella scuola italiana e ancor più nell'università; Civiltà Cattolica, il loro Organo di stampa, ha partecipato in maniera quasi egemonica al dibattito culturale delle cosiddette "alte sfere". La supremazia in fatto di educazione è stata a lungo prerogativa della Chiesa ma nel '700 iniziò anche l'istituzione di scuole pubbliche promosse e controllate dallo Stato e, nel periodo napoleonico, la scuola cercò di modellarsi su quella francese di una scuola pubblica, gratuita e obbligatoria (a parte l'indottrinamento ideologico cattolico sempre presente). Si deve attendere il primo novecento per un dibattito culturale sulla questione della laicità della scuola anche se la struttura del sistema scolastico italiano resterà improntata al modello fascista della riforma Gentile del 1923 che considerava l'istruzione un dispositivo per il controllo sociale attraverso la scuola. Solo nel '62, con l'allungamento dell'obbligo scolastico fino ai 14 anni e con nuovi contenuti educativi e formativi, avviene la legittimazione della fruizione della scuola da parte di tutte le classi sociali in un atto politico di democrazia, ma l'ingerenza della Chiesa e dei partiti filo democristiani nella scuola pubblica, nello scontro continuo fra cattolici e laici, è sempre stato vivace dalla prima Repubblica ad oggi.

La modernità costruisce per fortuna alcuni esempi di modalità laiche e libertarie di educazione. Esiste una rete diversa, una rete culturale volta a ridurre i danni del capitale e a superarlo, sviluppando le istanze libertarie, le conoscenze, le aspirazioni individuali e collettive. Corpo e Territorio si potrebbe dire: Levinas, Sorokin, Boockin, Adorno, Marcuse, Bateson, Habermas, Merleau Ponty, Virilio, Foucault, Capitini, così come anche Augè, Baumann, ma anche Pasolini e Don Milani, Steiner e la Montessori, il Maestro Manzi e Ferrer i Guardia, Beuys, Novelli, Mario Pedrosa, Vito Acconci,



Joseph Beuys, *Free International University*, Kassel, 1977

questi pensatori costituiscono un orizzonte culturale composito e disomogeneo da cui procedere verso una scommessa sul futuro fatta di coniugazione di didattica, sociologia, geografia e arte... è importante chiarire un aspetto: nel lavoro didattico, non ci si deve mai porre in dimensione idealistica o contemplativa, semmai in una dimensione ideale, almeno come aspirazione, sviluppando una propensione all'integrazione di tutti, che potrà sembrare velleitaria, visionaria, utopica, ma che è alla base delle spinte, delle motivazioni a fare... A fare didattica, Didattica e Politica nel senso della Polis, della Democrazia e della vita urbana in quanto oggi, a partire dalle radicali trasformazioni (gouvernance) che investono ogni istituzione su scala globale e gli Stati Nazionali in testa, anche i concetti di popolo, massa, gente o moltitudine, mostrano il proprio limite semantico.

Specifico della tradizione italiana ci sono artisti che hanno scritto di didattica dell'arte. Artisti/insegnanti come Gastone Novelli, Nicola Carrino, Luciano Fabro, Bruno Munari ma anche negli anni successivi, esperimenti in ogni paese del mondo e penso a Vito Acconci negli Stati Uniti piuttosto che a Michelangelo Pistoletto in Italia. Intellettuali e pedagogisti hanno sviluppato un pensiero libero sull'educazione e mi riferisco alla Montessori, a Steiner, a Don Milani ai metodi educativi dello svizzero Piaget o alla Escuela Moderna di Francisco Ferrer y Guardia, anarchico e libero pensatore spagnolo.

Con il metodo educativo della Montessori, all'inizio del secolo, si parte finalmente dall'essere umano, dallo studio comportamentale del bambino considerato come essere completo e molte regole dell'educazione cambiano. Il principio fondamentale è la libertà dell'allievo perché solo la libertà favorisce la creatività. Libertà intesa come il lasciare emergere l'interesse autentico per qualsiasi lavoro, quando il bimbo sceglie secondo il proprio istinto. Il compito dell'insegnante sarà quello di guidare il bambino a formare la propria personalità e volontà sviluppando all'unisono sia le facoltà psichiche che quelle motorie. La richiesta di disciplina e obbedienza trascurano quasi sempre la volontà del bambino per tanto si aiuta l'essere a trovare la propria disciplina, a regolarsi da solo. Questo non fu comunque il modello adottato dalla scuola italiana del '900 ma ci furono solo alcune specifiche scuole montessoriane ed in particolare le Case dei bambini, scuole destinate ai bambini portatori di handicap. Steiner invece, nel corso della sua esistenza, metterà a punto un sistema pedagogico basato su tre filoni principali, di tipo sentimentale (arti), logico (scienze), artigianali (volontà), istituendo un esperimento assai originale e molto seguito con quasi mille scuole nel mondo ancora oggi. Anche grazie a Piaget il metodo educativo fa un gradevole balzo in avanti in questo secolo in quanto egli parte dalla comprensione dello sviluppo mentale del bambino. Il bambino viene considerato come un "esploratore" che giunge alla complessità del pensiero attraverso l'incontro tra strategie innate e il rapporto con la realtà. Quindi assimilazione delle esperienze e accomodamento delle stesse a seguito di nuove esperienze, è il processo mediante il quale le informazioni vengono



Bruno Munari, laboratorio per bambini, Milano, 1977

assorbite ed elaborate. Attraverso tappe ben precise dello sviluppo, con una teoria sistematica, Piaget individua l'evolversi del pensiero del bimbo che acquisisce la capacità logica attraverso l'adattamento all'ambiente circostante. Il pensiero libertario di Francisco Ferrer y Guardia, è quanto mai attuale e applicabile al sistema scolastico e lavorativo. Un individuo libero, in una società retta da patti liberi, si forma attraverso un'educazione razionale e scientifica e non coercitiva del bambino - che di per se non ha idee preconcepite - e lontano da qualsiasi principio di autorità sia da parte dello Stato che della Chiesa. Soprattutto le arti, le lingue, le capacità relazionali e quelle manuali, convergono nella formazione di uomini nuovi per una società futura... Non esagero nel dire che chi imbracciò il fucile per difendere la Spagna Repubblicana dalla barbarie franchista, si era formato nella Escuela Moderna di Ferrer. L'eredità di Ferrer è gigantesca, il Ferrer centre di NYC ospitò la prima mostra di Man Ray, il Situazionismo nacque da idee libertarie, Malina e Beck sono stati eredi vivi di quella tradizione, per non dimenticare gli olandesi Provos e il post Situazionismo in genere...

Tra le principali eredità di Ferrer in Italia troviamo la scuola di Clivio e la rivista. A tal proposito ora cito un importante articolo di Francesco Codello:

Questa rivista, edita dall' Asilo Laico - Scuola Razionalista di Clivio (Como), ha inizio nel novembre 1910 e termina col numero 7 della terza serie, (novembre- dicembre 1922), dopo (presumibilmente) 44 numeri. Essa è espressione dell'unica esperienza di Scuola Moderna realizzata in Italia sull'esempio di quelle fondate da Francisco Ferrer in Spagna. Viene fondata e sostenuta, al pari della Scuola, dai lavoratori della zona di Clivio che dalla primavera all'inizio dell'estate prestano la loro opera come operai stagionali in Svizzera, Germania e Francia. La Scuola nasce per volontà di una parte dei lavoratori che aderiscono alla Società di Mutuo Soccorso locale, che intendono creare per i propri figli, opponendosi alle tendenze più conservatrici, una istituzione ispirata ai principi razionalisti ed anticlericali. All'interno della Società di Mutuo Soccorso si delinea ben presto una contrapposizione sempre più accesa tra i paladini di un'educazione laica e razionalista e i fautori di un'educazione religiosa. Così a partire dal 1907 e fino all'inaugurazione dell'Asilo Razionalista, avvenuta nel gennaio del 1909, attraverso una sottoscrizione si raccolgono i soldi per acquistare un terreno prima e per edificare la scuola poi. A partire dal novembre 1910 l'attività della scuola è affiancata dal Bollettino omonimo che accompagnerà la vita di questa istituzione propagandando le attività che in essa vi si svolgono. Scuola e Bollettino interrompono la loro attività nel 1914 a causa delle vicende belliche. Da questa data e fino alla riapertura, avvenuta nell' ottobre del 1920, è soprattutto grazie all'azione di Luigi Molinari se la memoria di questa esperienza non va persa e se l'entusiasmo per la sua riattivazione rimane vivo. Questo secondo periodo costituisce un notevole passo in avanti rispetto alla precedente



fase di vita tanto della scuola che della rivista. È soprattutto ora che questa esperienza diventa nota anche fuori dai confini ristretti della zona di confine in cui si è sviluppata e che può contare su un sostegno più deciso e ampio anche da parte di persone e militanti di altre forze e movimenti dell'epoca. La reazione sta però montando e il Bollettino del 20 febbraio 1921 uscirà con il seguente significativo titolo: Provveditore agli Studi della provincia di Como, quale ufficiale scolastico dello Stato, impone la chiusura della Scuola Moderna, con annesso Convitto, col pretesto che noi non ci siamo dimostrati ossequianti alla legge vigente. Dopo l'ingiunzione a chiudere, la Scuola continuerà per un po' le attività in un'altra sede. Il Bollettino a partire dal numero di maggio del 1922 assume una nuova veste grafica e si trasforma in una vera e propria rivista. Nel febbraio del 1923 la Scuola viene occupata dalle squadre fasciste, l'archivio e la biblioteca vengono dati alle fiamme e i suoi sostenitori sono costretti alla fuga o alla prigionia. Animatore della prima serie della rivista è Felice Monzini che utilizza le pagine del Bollettino per far conoscere la storia e i programmi della Scuola di Clivio. I primi numeri sono molto poveri di contenuti e risentono della scarsa cultura del Monzini che pur è stato il suo tenace redattore nonché il fondatore della Scuola. Per i contributi più sostanziosi si ricorre invece ai pensatori positivisti dell'epoca, come ad esempio Roberto Ardigò, vero nume tutelare della cultura positivista e ampiamente presente nella pubblicistica anarchica del tempo. A partire dal 1920 è invece Luigi Masciotti a dirigere la rivista che si arricchisce di contributi significativi come quelli di Luigi Fabbri e di Camillo Berneri. Sulle pagine del giornale l'impronta razionalista e libertaria si fa via via più decisa e consistente. Il livello e la qualità degli articoli si eleva e da Bollettino si trasforma in rivista di cultura e di educazione popolare, nonché in strumento di lotta e di propaganda dei principi libertari. La periodicità diventa di fatto mensile consentendo così di sviluppare il proprio discorso in modo più coerente e continuativo. Una parte è dedicata alle tematiche più propriamente didattiche raggruppate in una rubrica dal titolo Il quaderno della verità - Applicazioni scolastiche. La terza ed ultima fase della rivista (a partire dal maggio 1922) vede la trasformazione della pubblicazione in una vera e propria «Rivista mensile per gli atti e la cultura razionalista» e nei sette numeri che escono il carattere più decisamente pedagogico si accentua. Sono questi dei numeri più riflessivi e di spessore culturale più consistente che toccano vari temi della cultura pedagogica e razionalista dell'epoca. Così, argomenti come quello dell'educazione familiare, della filosofia razionalista, dell'influenza della Chiesa nella formazione dei bambini, dei fini dell'educazione libertaria, della lotta contro l'alcolismo, ecc. trovano spazio, in un mixaggio un po' disordinato ma volenteroso, nelle pagine di questa pubblicazione. Non mancano, naturalmente, pagine significative sulla vita e sull'opera di Francisco Ferrer, additato come esempio e modello da seguire. Si attenuano invece col passare del tempo i riferimenti alla Scuola, vista la sorte che le autorità hanno ad essa riservata. L'ultimo numero è datato novembre-dicembre 1922. La Scuola di Clivio e la rivista rappresentano



un'esperienza unica in Italia e mentre la prima costituisce il concreto tentativo di realizzare subito un esempio di pratica educativa antiautoritaria e libertaria, la seconda esprime la chiara volontà di far uscire questa esperienza dai margini ristretti di una realtà locale promuovendola presso un pubblico più vasto. Al contempo si è voluto coniugare il momento operativo e pragmatico dell'educazione con uno spazio di riflessione e di promozione di una nuova cultura popolare. I limiti riscontrabili in tutto ciò sono sicuramente inferiori ai grandi meriti che iniziative come questa hanno avuto nella storia dell' emancipazione umana¹⁵⁹.

In questi ultimi anni emerge all'innovativo metodo a/r/tography in cui si esplorano le possibilità con cui le arti visive possono essere impiegate per la ricerca educativa. Docenti/ricercatori, artisti/autori come Rita L. Irwin e Alex de Cosson, si occupano di questioni socio-culturali e di identità nel contesto della ricerca educativa bastata sull'arte ed esplorano nuovi territori geografici, spirituali, sociali, pedagogici, psicologici e fisici che convergono in un unico dialogo. Arte e "graphy", arte e grafia, immagini e testo, fanno sì che visuale e testuale si integrino migliorandosi a vicenda. È come dire che vivere ai confini tra arte e ricerca, azione e pensiero, in mezzo a questi due spazi, permette di aprirsi alla complessità del mondo e aumentare la consapevolezza e la comprensione anche in ambito didattico. In definitiva, quando parlo di una educazione libera o libertaria mi riferisco anche al mio percorso formativo. Ho studiato a Brera negli anni in cui la "Scuola di Fabro" era una istituzione. Luciano Fabro era l'insegnante e artista per eccellenza che, con le sue lezioni e conferenze, raccolte in *Arte torna arte*¹⁶⁰, e in molti altri scritti, ci mostra come l'arte si articoli in un flusso continuo nei territori della nostra cultura e ci mostra i processi del fare l'arte. Lui, l'uomo del "fare" e del "pensare", con grande rilevanza immaginativa e concettuale, realizza opere e installazioni sempre accompagnate da una intensa riflessione teorica che sa trasmettere ai suoi allievi dell'Accademia di Brera dove ha insegnato dal 1983 al 2002. Il suo pensiero critico e la sua attitudine analitica lo hanno portato a interrogarsi sull'autonomia dell'artista e dell'opera nel loro rapporto alla cultura e alla società civile. Mi riferisco a Carrino perché in qualche modo fa parte della mia esperienza. Ho studiato a Brera con il suo allievo diretto Mazzone ed ho assimilato il suo pensiero e le sue modalità del fare arte, modularità e trasformabilità della forma nel tempo e nello spazio, l'organizzazione minimale dell'opera, la relazione che la scultura stabilisce con l'ambiente e lo spettatore. Va anche detto che da Munari discende una metodologia unica che ha poi influenzato Gastone Novelli, Max Bill, Lina Bo Bardi, Tomas Maldonado, Lucio Fontana, Piero Manzoni e noi tutti... Un'altra scuola che, partendo da Milano, ha fatto il giro del Mondo, sempre mettendo l'arte, la libertà e la creatività al centro della formazione della Persona.

159. Codello, F., "La scuola Moderna di Clivio", Archivio G. Pinelli, Bollettino 3, preso da: http://www.centrostudilibertari.it/sites/default/files/materiali/boll3_0.pdf, consultato il 09/2015.

160. Fabro, L., *Arte torna Arte. Lezioni e Conferenze 1981-1997*, Einaudi, Torino, 1999.



Locandina della mostra *Il viaggio*, classe IV G, insegnante Elisa Franzoi, Biella, Italia, 2011

5.4. Esperienze di laboratori didattici alla luce dell'a/r/tography

Inizio il paragrafo con le parole di Pinar che spiega precisamente cos'è l'a/r/tography:

Theory as a/r/tography as métissage is a way for those of us living in the borderlands to creatively engage with self and others as we re-imagine our life histories in and through time. A/r/tography is a form of representation that privileges both text and image as they meet within moments of métissage. But most of all, a/r/tography is about each of us living a life of deep meaning through perceptual practices that reveal what was once hidden, create what has never known, and imagine what we hope to achieve¹⁶¹.

L'a/r/tography è un metodo e insieme una esperienza estetica che integra *knowing*, *doing*, *making*, dove il pensiero e l'azione sono interconnessi. È stato Aristotele che per primo ha articolato questi tre tipi di pensiero: *knowing* (theoria), *doing* (praxis), *making* (poesis). In questa prospettiva che potremmo chiamare neoaristotelica, nasce una nuova figura e un nuovo paradigma di interpretazione: quella dell'artista-ricercatore-insegnante. L'artist-researcher-teacher nel suo lavoro integra quindi teoria, praxis e poetica, vale a dire theory/research, teaching/learning e art/making come ci spiega Rita Irwin nel suo celebre libro *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*. Ecco le sue parole:

Artist-researcher-teachers are inhabitants of these borderlands as they re-create, re-search, and re-learn ways of understanding, appreciating, and representing the word (see Finley and Knoles 1995). They embrace a métissage existence that integrates knowing, doing and making, an existence that desires an aesthetic experience found in an elegance of flow between intellect, feeling, and practice¹⁶².

A/r/tography ha inoltre un ulteriore significato, come già ho accennato, di arte e "graphy", segno e scrittura. Arte e scrittura diventano complementari, uniscono il visivo e il testuale sopportandosi e completandosi a vicenda. Immagine e testo insieme ci permettono di indagare più profondamente l'aspetto pratico del lavoro e dell'insegnamento. In sostanza questo disegno è anche una mappatura, una cartografia, che riprende idee e riflessioni di tipo "rizomatico" introdotte negli anni recenti da due pilastri della nostra cultura, i francesi Gilles Deleuze e Felix Guattari. Sempre la Irwin ci spiega l'integrazione di arte, ricerca e insegnamento, di testo e immagini come atto pedagogico, come modo per condividere quel "terzo spazio" ai limiti:

161. Pinar, W. F., "Foreword", in Irwin, R. L., De Cosson, A., (Eds.), *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*, BC: Pacific Educational Press, Vancouver, 2004, pagg. 9,10.

162. Irwin, R. L., "A/r/tography. A Metonymic Métissage", in Irwin, R. L., De Cosson, A., (Eds.), *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*, BC: Pacific Educational Press, Vancouver, 2004, pag. 29.



Art is a visual reorganization of experience that renders complex the apparently simple or simplifies the apparently complex. Research is the enhancement of meaning revealed through ongoing interpretations of complex relationships that are continually created, recreated, and transformed. Teaching is performative knowing in meaningful relationships with learners.(...)

Theory as a/r/tography as *métissage* reveals the need to immerse oneself in a collection of ideas, information, and artifacts within the borderlands, while imagining and forming different relationships amongst people and ideas. (...)

A/r/tography as *métissage* is a powerful pedagogical source for relationship sharing, dialogue, and understanding. As artist-researcher-teachers living *métissage* and living theory, the integration of text and image is an act of borderland pedagogy, a way of sharing a third space between knowing and ignorance¹⁶³.

E ancora, sull'a/r/tography come pratica di vita artistica quotidiana in un continuo *métissage*, in una esperienza estetica globale e di educazione attraverso l'arte come già Beuys ci aveva insegnato con la sua "opera d'arte totale" che si esprime all'interno della società in una praxis di interazione tra vita arte e comunità, Rita Irwing afferma:

A/r/tography is a living practice of art, research, and teaching: a living *métissage*; a life-writing, life-creating experience (Irwin et al. 2001). Through attention to memory, identity, reflection, meditation, storytelling, interpretation, and representation, the artists/writers/teachers who share their living practices with us in this book are searching for new ways to understand their practices as artists, researchers, and teachers. They are a/r/tographers representing their questions, practices, emergent understandings, and creative analytic text. They are living their work, representing their understandings, and performing their pedagogical position as they integrate knowing, doing, and making through aesthetic experiences the convey meaning rather than facts (see Greene 1995). Their work is both science and art (Eisner and Powell 2002), but it is closer to art and such, they seek to enhance meaning rather than certainty (see Ellis and Bochner 2000, 751)¹⁶⁴.

La traccia lasciata dall'influenza di Deleuze e Guattari risale soprattutto a *Millepiani*¹⁶⁵, dove gli autori hanno introdotto la molteplicità (o moltitudine di personalità) che rende il comportamento sociale (behaviorismo) sotto la nuova luce di una condotta performativa che da questo svilupperà analisi conosciute come Gender Studies, riconducendo perfino i comportamenti legati al "genere sessuale" come condotte performative, maschere, addestramenti, pregiudizi stratificati dalla tradizione. In questo senso devo testimoniare che nella scuola italiana alcuni elementi di novità si stanno timidamente introducendo, sia con la tematica di Genere sia contro la violenza di genere e questi cambiamenti filtrano anche in nuovi approcci relazionali legati alla fiaba, alla narrazione all'autorappresentazione, alle arti, alla conoscenza dei territori, delle memorie, costruendo

163. Irwin, R. L., *op. cit.*, pagg. 31-33.

164. Irwin, R. L., *ibidem*, pag. 34.

165. Deleuze, G., Guattari, F., *Millepiani*, Castelveccchi, Roma, 1980.



una identità più vasta di quelle precedenti che erano molto omologanti. Penso anche alla scuola-laboratorio di Chicago di John Dewey, nella quale si considerava la conoscenza umana come frutto di un'indagine (*inquiry*) dell'uomo nell'interazione con l'ambiente. A questo proposito espongo un progetto dal titolo *Cartografie di segni voci e suoni* che è emblematico rispetto alla nuova situazione. Nel corso della mia esperienza pedagogica multidisciplinare a sfondo creativo, con le allieve e gli allievi di ogni scuola e grado, ho avuto modo di sviluppare un progetto che incrocia etnografia sonora, memorie di comunità, processi creativi di rielaborazione delle esperienze mediante discussioni collettive, documentari sonori e visivi, disegni e testi. Il progetto *Cartografie di segni voci e suoni* è basato su un metodo che si propone di attivare l'ascolto degli allievi, allo scopo di risvegliare la loro curiosità verso il mondo, il senso dello stupore che accende la ricerca e innesca un processo di consapevolezza nelle relazioni interpersonali: cosa e come ascoltiamo, quando e se ascoltiamo, come ci rapportiamo alle altre persone, cosa e come guardiamo e con quali linguaggi possiamo raccontarne. Tra gli obiettivi del progetto, il forte desiderio di stimolare meccanismi di relazione, creando occasioni di incontro tra generazioni distanti, ad esempio tra i bambini e gli anziani, per costruire micro-comunità di narrazioni da ascoltare e rappresentare su mappe web interattive. La proposta si attua attraverso un lavoro nell'ambito della Comunità e il coinvolgimento di diverse categorie di persone: dalla scuola, all'amministrazione comunale ai privati cittadini. La raccolta di memorie degli anziani si basa sulla ricerca qualitativa, sulla capacità degli allievi di mettersi in ascolto e di rapportarsi di volta in volta a una nuova situazione svolgendo un preciso compito (*learning by doing*): la registrazione della testimonianza in una piazza, dentro un cortile, in una casa privata, in un vigneto, dentro un capannone industriale, in un rione storico, e così via... Precede questa fase la raccolta dei suoni ambientali (*field recording*) che identificano i luoghi esplorati. Essa ha lo scopo di allenare l'attenzione e la concentrazione degli allievi e di prepararli alla fase dell'ascolto delle persone. Segue poi la rielaborazione visiva e testuale delle esperienze di incontro, da parte degli allievi, che è stimolata e guidata mediante un processo creativo e maieutico. Il frutto dei laboratori si concretizza così in elaborati multimediali, in disegni e componimenti che condensano le storie di vita, di lavoro, dei cambiamenti sociali e ambientali in nuove narrazioni. Trova così spazio una nuova complessità non vista, non udita, che attraversa e conosce i paesaggi culturali, si fa strada come ricchezza della Comunità che ripensa se stessa; una complessità restituita che diventa patrimonio comune, che è condivisibile anche attraverso i linguaggi della Rete e si nutre di nuove stratificazioni. Per prove ed errori, con riflessioni ed esercizi di volta in volta improvvisati in base agli allievi che avevo di fronte, in base alla criticità della relazione docente-discente, e alle urgenze che notavo, ho intrapreso io stessa un percorso di consapevolezza, interrogandomi sull'efficacia del metodo, sulla possibilità di modificarmi per perfezionarlo e affinare così gli obiettivi del progetto, dotandomi perciò di grande pazienza e flessibilità. I feedback degli allievi mi hanno guidata verso un metodo pedagogico via via più semplice ma più impegnativo, che ricorre alla passione pedagogica, all'amore per la ricerca, alla capacità di veicolare messaggi con diverse tecniche e linguaggi artistici.



La mia esperienza didattica nella scuola statale superiore come insegnante, artista e ricercatrice è raccontata attraverso un esempio di lavoro con gli studenti nel paragrafo *La città dei luoghi comuni: prospettive per la generazione Y*. Ho avuto inoltre la possibilità di tenere numerosi laboratori didattici presso musei, gallerie, biblioteche, dove ho condiviso continuamente quello che so, quello che sto imparando e quello che faccio in un continuo interscambio e soprattutto guardando profondamente in me stessa. L'essere insegnanti e artisti insieme coinvolge l'esistenza stessa, si vive in quel terzo spazio ai limiti, sempre tra dentro e fuori se stessi, tra studio e condivisione, pratica e teoria in una sorta di continuità. L'Art-based research è infine un metodo soprattutto qualitativo oltre che quantitativo, è un processo di riflessione e di continua indagine critica che si estende alla conoscenza, alla pratica, alla scoperta, alla soluzione di problemi (*problem solving*).

Un esempio che posso citare a questo proposito è il laboratorio *La scuola che vorrei* rivolto a due classi prime di una scuola superiore professionale. Il tema del laboratorio era la creazione di un progetto, nell'arco di poche ore, col quale avremmo trasformato gli spazi della scuola secondo le visioni e le intenzioni degli allievi. Desideri spesso utopici, mutati in soluzioni concrete e realizzabili. L'obiettivo principale si focalizzava sulla richiesta, da parte della dirigenza, di promuovere la socializzazione tra i nuovi allievi e gli insegnanti nei primi tre giorni di scuola del nuovo anno di studio. Queste sono le tappe della traccia che mi sono proposta di seguire: primo, stimolare la visione; secondo, accogliere la visione, anche quella irrealizzabile; terzo, lavorare qui e ora, con quel che c'è, perciò canalizzare le energie; quarto, risolvere i problemi, trovare soluzioni, ricorrendo a strategie individuali e collettive; quindi realizzare il progetto. Ho fatto ricorso a diverse tecniche: dal *brainstorming* all'allenamento della capacità di ascolto, dai percorsi induttivi e deduttivi all'intervista, all'esplorazione degli spazi, coinvolgendo il corpo insegnanti. Dopo gli esercizi pratici e il sopralluogo delle aule, degli uffici, dell'aula magna e dei laboratori nell'ambiente scolastico, gli allievi hanno proposto diverse idee. Ho raggruppato gli studenti in quattro gruppi, associandoli per affinità progettuali. Un gruppo ha scelto di trasformare l'aula di vetrinistica in un negozio vero e proprio simulando una situazione di vendita. Dapprima il team si è focalizzato sull'abbellimento dell'aula, sull'invenzione di un logo e di un nome appropriati. Il negozio è poi diventato la scena e gli allievi gli attori di una *pièce* improvvisata. Il resto dei gruppi, naturalmente, costituiva il pubblico, terzo soggetto di una dinamica da "osservazione partecipante". Un altro gruppo si è concentrato sulla decorazione delle due classi prime, con cartelloni, disegni, collage, bandiere delle diverse nazioni da cui provengono gli studenti, aforismi, tag di stampo interculturale. Gli allievi si sono conosciuti e riconosciuti come parte di una Comunità più ampia, inclusiva, che dalla scuola abbraccia il mondo. La presentazione delle aule rinnovate si è svolta con la lettura pubblica di una "lettera al dirigente scolastico" in cui le allieve motivavano la loro richiesta di trasformazione dello spazio con metafore letterarie e vive e quindi con un bisogno di autorappresentazione. Il terzo gruppo, da me stimolato, come gli altri, in base alle peculiarità e ai talenti dei singoli che ho potuto ascoltare e riconoscere in brevissimo



Elisa Franzoi, laboratorio *Percorsi nella città*, Liceo artistico statale, Biella, Italia, 2010

tempo, ha scelto l'improvvisazione poetica in stile rap e una coreografia per esporre il proprio punto di vista, acuto e in fondo, evidente, rispetto all'aula di Simulimpresa (simulazione di azienda), che nell'ottica degli allievi richiedeva diversi interventi concreti (strutturali e decorativi). Dopo aver approntato un calendario più fantasioso, aver creato e appeso un cartellone con il nome dell'aula laboratorio in caratteri colorati, gli allievi hanno cercato la musica più adatta in Rete, scelto i passi di danza, individuato tra loro il "poeta" che ha trascritto in forma rap il messaggio al dirigente scolastico: "la scuola che vorrei/ecco ora lo sai...". Il rapporto con il quarto gruppo ha costituito per me l'impresa più difficile, che poi si è rivelata ricca di soddisfazioni. Gli allievi erano refrattari a qualsiasi tipo di proposta, disinteressati, svogliati e ostili. Non sono riusciti a pensare un progetto entro i tempi richiesti. Mentre gli altri gruppi erano al lavoro, ognuno nel proprio ambito di intervento, questi studenti ciondolavano sulle sedie rimanendo completamente sordi a ogni tentativo di coinvolgerli in un processo creativo. Non avevo più alcun mezzo di persuasione. Ero tentata di rinunciare, però me ne dispiacevo, poiché il loro fallimento avrebbe coinciso con il mio, nel senso che per me, trovare la chiave per accedere al mondo di ogni singolo allievo, e cercare di portarne fuori il potenziale creativo, è una missione pedagogica imprescindibile.

Nell'esperienza didattica porto il mio lavoro al centro, cerco di trovare un collegamento tra arte ed educazione, tra ideazione e realizzazione, che trasmetto agli allievi con esempi, aneddoti e situazioni concrete; desidero trovare nuovi modi per comprendere la mia stessa pratica artistica, per aprire nuove piste di ricerca come i pionieri, e su queste piste faccio ricorso a tutta l'esperienza del mondo, all'ibridazione e al "meticcio" tra le diverse pratiche e i linguaggi artistici, i cui confini sono porosi e si sostengono vicendevolmente. Piste che sono spesso delle incognite e che creano un disegno visibile soltanto dall'alto, dopo tanto lavoro e passione trasfusa negli allievi, dopo tanta costanza e perseveranza. Scrive Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*:

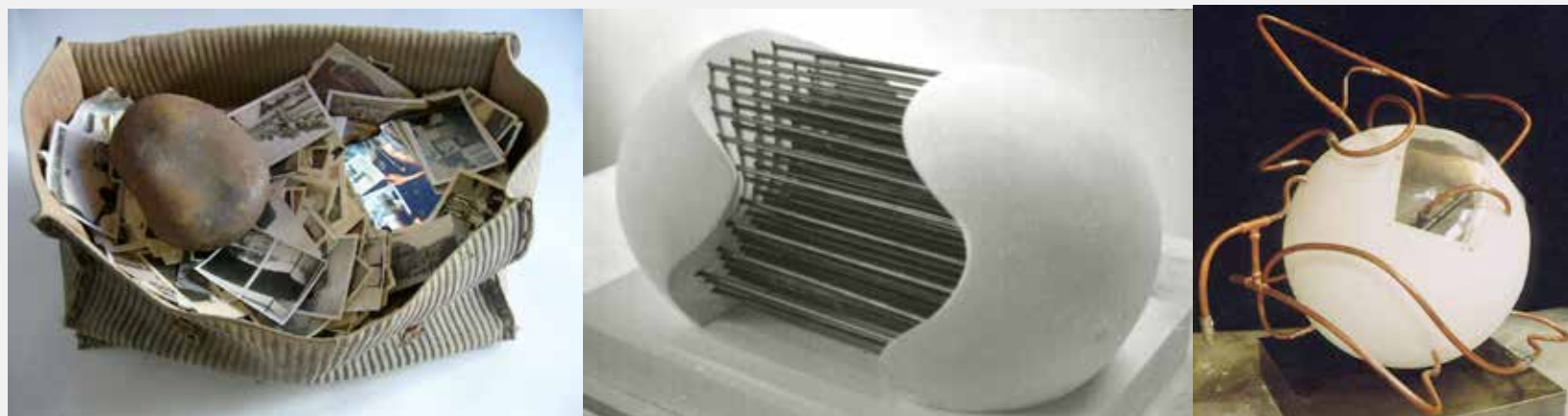
Karen Blixen racconta una storia che le raccontavano da bambina. Un uomo, che viveva presso uno stagno, una notte fu svegliato da un gran rumore, uscì allora nel buio e si diresse verso lo stagno ma, nell'oscurità, correndo in su e in giù, a destra e a manca, guidato solo dal rumore, cadde e inciampò più volte. Finché trovò una falla sull'argine da cui uscivano acqua e pesci: si mise subito al lavoro per tapparla e solo quando ebbe finito, se ne tornò a letto. La mattina dopo, affacciandosi alla finestra, vide con sorpresa che le orme dei suoi passi avevano disegnato sul terreno la figura di una cicogna. *Quando il disegno della mia vita sarà completo, vedrò, o altri vedranno una cicogna?*, si chiede a questo punto Karen Blixen. Noi potremmo aggiungere: il percorso di ogni vita si lascia alla fine guardare come un disegno che ha senso? Con tutta evidenza non si tratta di un disegno previsto, progettato, controllato. Anzi, il pover'uomo, richiamato da una circostanza esterna, corre nel buio e inciampa, lavora duro e, solo quando il disastro è rimediato, se ne torna a casa. Non perde mai di vista il suo proposito, non abbandona mai lo scopo della corsa, anzi, lo porta a compimento. Il suo percorso mescola l'intenzione agli accidenti¹⁶⁶.

¹⁶⁶. Cavarero, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 2001, pag. 7.



Tornando al famigerato quarto gruppo dissidente che partecipava al laboratorio *La scuola che vorrei*, mi sono interrogata sul metodo che avevo utilizzato fino a quel momento, perché con loro non funzionava. Ero nel buio, davanti a me stavano gli allievi su cui non avevo presa, nonostante tutti i miei sforzi, con occhi di sfida. Finché, ricordo molto bene quella mattina, ebbi una intuizione. Decisi di farli lavorare con la fotocamera, affidando dei nuovi ruoli, come avevo fatto per gli altri gruppi, e la mia attrezzatura. I loro occhi cominciarono a brillare, in men che non si dica riuscii a ottenere idee per una sceneggiatura per creare un video che comprendeva: la trasformazione dell'aula magna (sedie spostate da lezione frontale ad accogliente sala circolare); un programma di interviste volanti, un fotoreportage, un intervistatore e un operatore, un tecnico per la messa in onda, uno sfondo metacinematico per le interviste utilizzando il proiettore della scuola. Nel giro di un'ora il gruppo di allievi, tra cui una pakistana, un bosniaco, un marocchino e altri italiani, realizzò tre clip spontanei, genuini, diretti che montai nel giro di pochi minuti utilizzando la loro proposta musicale. Nei clip i ragazzi chiedevano ai compagni del loro gruppo: "Che scuola vorresti?", ma anche altre domande improvvisate. Le risposte erano contrastanti, mettevano in luce disagio e dimestichezza col medium scelto, arroganza e modestia, e qualche talento. Non ottenni da loro il massimo impegno, ma un progetto che aveva messo in moto le loro energie creative e aveva smosso la loro apatia. Così, nella terza giornata di laboratorio, organizzai la presentazione itinerante della "scuola trasformata", e il quarto gruppo presentò il video, concluso giusto cinque minuti prima del loro intervento. Dirigente e docenti rimasero molto colpiti, soprattutto dalla franchezza delle risposte e dalla tipologia del video inventato, un incrocio tra documentario sociale e videoarte.

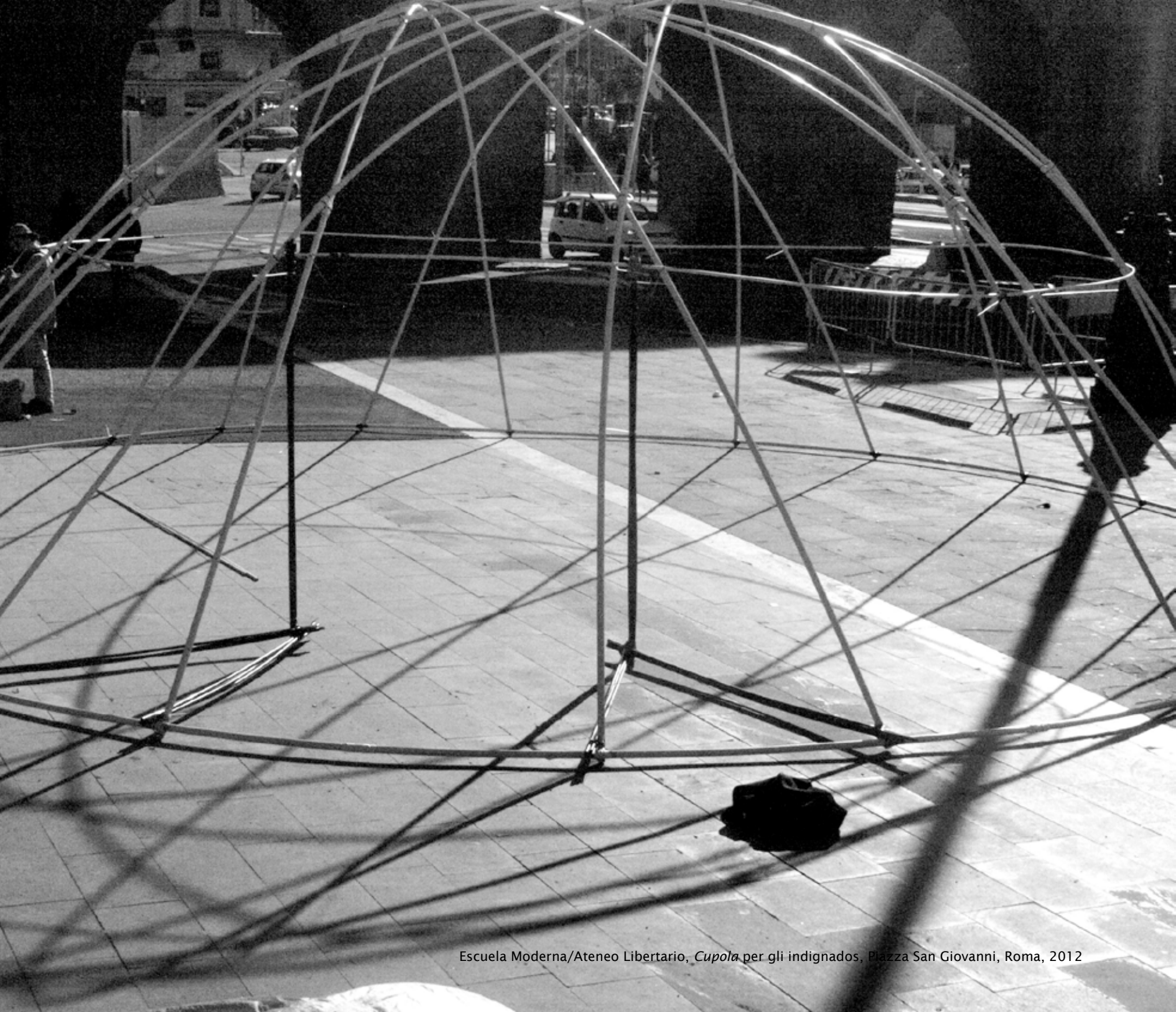
Ho potuto perciò constatare come può agire l'artista-pedagoga-ricercatrice rispetto alla metodologia che sceglie: si interroga, si pone dei dubbi, considera l'esperienza pedagogica stessa una ricerca intorno al proprio operare artistico, intravede in essa una traccia che si può continuamente modificare, ridisegnare in base al percorso didattico che sta prendendo corpo e in relazione agli stessi allievi che rendono vivo, concreto e stimolante l'intero processo di ricerca. In tal senso, alla luce di quanto ho descritto, ritengo di abbeverarmi anche io alla fonte dell'a/r/tography, che infatti, come approccio metodologico *art-based*, risulta presente in tutta la mia tesi in quanto più in generale la mia vita e la mia identità sono basate sull'arte.



Elisa Franzoi, *La memoria del fuoco*, borsa in pelle, ferro, foto, video, 75x50x40 cm, 2007
Elisa Franzoi, *Forze stabilizzatrici*, gesso, ferro, 60x40x40 cm, 1996
Elisa Franzoi, *Energia*, gesso, ferro, rame, 120x120x120 cm, 1999

SECONDA SEZIONE

SEGUNDA SECCIÓN



Escuela Moderna/Ateneo Libertario, *Cúpola* per gli indignados, Piazza San Giovanni, Roma, 2012

6. Nuove prospettive

6. Nuevas perspectivas

6.1. Nuove forme di rappresentazione e relazione: Escuela Moderna/Ateneo Libertario

Come già detto in precedenza, ci sono movimenti artistici europei che utilizzano l'arte e il disegno come mezzo per mettere in relazione il territorio con i cittadini. Uno di questi è Escuela Moderna/Ateneo Libertario (a cui appartengo), un collettivo internazionale auto finanziato formato da artisti, architetti, lavoratori, studenti, ricercatori, insegnanti, professionisti e disoccupati, cittadini di diverse nazionalità, sesso ed età, che condividono gli Ideali libertari. Abbiamo iniziato nel 2009 con la mostra *La Escuela Moderna, homenaje*

6.1. Nuevas formas de representación y relación: Escuela Moderna/Ateneo Libertario

Como ya hemos mencionado, hay movimientos artísticos europeos que utilizan el arte y el dibujo como medio para relacionar el territorio con los ciudadanos. Uno de ellos es Escuela Moderna/Ateneo Libertario (al que pertenezco), un Colectivo internacional auto financiado formado por artistas, arquitectos, trabajadores, estudiantes, investigadores, catedráticos, profesionales y desempleados, ciudadanos de diferentes nacionalidades, sexo y edad, que comparten ideales libertarios. Empezamos en el 2009 con la exposición *La Escuela Moderna, homenaje a Francisco*

Viernes 27 de Enero 2012 hr. 12.00
Fabbrica del Vapore/Maschere Nere
Via Procaccini n. 4 Milan

ExPolis presenta:
Día de la Memoria /Día antirracista

ExPolis, siente la necesidad de contribuir al desarrollo de una cultura antirracista que se inserte ante los *progrom*, las intolerancias y las persecuciones, para no tener más... porque la **Memoria** que en este día dedicamos, en primer lugar, a las víctimas de las persecuciones raciales nazi-fascistas de la época, también abastece a las de hoy. Pero esta memoria quiere ser consciencia y no sólo recuerdo. Es por esto, nuestro deseo de deconstrucción del racismo introyectado en nuestra cotidianidad, con todos los esfuerzos destinados a la desactivación de los dispositivos conceptuales del colonialismo otocentésico que han generado la especificidad del racismo nazi-fascista.

Los actos oficiales, si bien son encomiables, no logran tocar ninguno de los temas que verdaderamente causan el racismo en la cotidianidad; no han impedido hasta hoy, ni impiden, la difusión de una mentalidad racista que conduce al diseño de leyes racistas, a la violencia anti-semita, anti-inmigrante, anti-gay y naturalmente, anti-Rom.

Intervenciones:
Elsa Franzoi, es@si@amb@r@na/Ateneo Libertario
Modou Gueye, Maschere Nere, Milan
Marco Maria Liva, Teatro della Contraddizione, Milan
David Liver, Y Liver, Paris
Massimo Mazzoni, Accademia Belle Arti di Brera, Milan
Lorenzo Romito ON Stalker Osservatorio Nomade, Roma

El mismo día a las 19.30 en la **Galeria Amy-d, via Lavardi n. 3 Milan**
Global ProjectFrame 3
 una performance de **Nicoletta Braga** sobre la relación entre antieconomía y las discriminaciones de tipo económicas y como todas las tentes
Die Privilegierten en el **Teatro della Contraddizione**
 via Braida n.8, Milan, un proyecto teatral que desde el 2008 se centra en estos temas acontecimientos.

Geolworkshop.it

a *Francisco Ferrer i Guardia* a Barcellona. In seguito abbiamo sviluppato progetti di auto-costruzione con la tecnologia *off grid* e creato una piattaforma on-line escuelamoderna.eu. Da questo sito web è possibile scaricare gratuitamente testi, immagini e altro materiale di vari autori come Beltran Roca Martinez, Juan José Lahuerta, Raul Vanaigem, Juan Pablo Macias, Giovanni de Francesco. Possediamo inoltre una biblioteca digitale formata da migliaia di libri su Arte, Architettura, Anarchia, ecc. e la condividiamo in forma gratuita con chi desidera acquisirla. Nell'estate 2011 abbiamo presentato i nostri progetti in un dibattito (con Domingo Mestre e i compagni del Margen) in *Arquitecturas Colectivas - Comboi a la Fresca* a Valencia, a Madrid alla Universidad Alcalá, Complutense, Uned e Carlos III e in *Arquitecturas Colectivas* di Sevilla 2012. Inoltre in questi anni abbiamo costruito alcuni spazi relazionali con diversi sistemi costruttivi: mattoni, legno, plastica (*Piazza project, Look left, Agora libertaria, Cupola* per assemblee per le piazze indignate, *Biblioteche Ex Snia, Fucina 62, Anomalia, Biblioteca al Teatro Marinoni Bene Comune*) a Roma, Milano, Vitebo, Venezia, Atene. Per noi la prassi dell'auto-costruzione nasce direttamente dall'esperienza di cittadinanza attiva al grido generale di *<toma la calle!>*, fonte di ispirazione per esempio per i lavori della *Cupola* per gli indignados, il container *off grid*¹⁶⁷ realizzato con la Fabbrica del sole di Arezzo, entrambi paradigmatici del nostro atteggiamento verso le questioni sociali. Riporto di seguito il manifesto originale del nostro collettivo:

167. *Off Grid Box*, www.offgridbox.com

Ferrer i Guardia en Barcelona. Con posterioridad, hemos desarrollado proyectos de auto-construcción con tecnología *off grid* y hemos planteado una plataforma on line escuelamoderna.eu. De esa web es posible descargar gratis textos, imágenes y otros materiales hechos por muchos autores como Beltran Roca Martinez, Juan José Lahuerta o Raul Vanaigem, Juan Pablo Macia o Giovanni de Francesco. Nuestra Biblioteca está formada por millares de libros sobre Arte, Arquitectura, Anarquía etc., y la compartimos de forma gratuita con otros compañeros y colectivos. En verano de 2011 presentamos en un debate nuestros proyectos (con Domingo Mestre, y los compañeros de al Margen) en *Arquitecturas Colectivas en Valencia - Comboi a la Fresca*, en Madrid en la Universidad de Alcalá, Complutense, Uned y Carlos III, y en *Arquitecturas Colectivas Sevilla 2012*. También en esos años construimos algunos espacios de relación mediante diferentes sistemas constructivos en ladrillo, madera y en plástico, (*Piazza project, Look left, Ágora libertaria, Cúpula* de asambleas para plazas indignadas, *Bibliotecas en Roma Ex Snia, Fucina 62, Anomalia, biblioteca al Teatro Marinoni Bene Comune, Venezia*) en Roma, en Milano, Viterbo, Atene. Para nosotros la praxis de la auto construcción, sale de manera directa de la experiencia de un grito general, *<toma la calle!>*; una visión crítica de ciudadanía activa ha sido fuente de inspiración, tomemos por ejemplo la *Cúpula* o el container *off grid*⁵⁰ hecho con la Fabbrica del sole de Arezzo, ambos paradigma de nuestra actitud social. Este es el manifiesto de nuestro colectivo:

50. *Off Grid Box*, www.offgridbox.com



IENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), *Circo ipotetico*, particolare, Galleria Silvy Bassanese, Biella, Italia, 1999

Cartel. Lo que estamos haciendo son: techos para plazas indignadas, organizando bibliotecas, comprando una finca en España donde vamos a ofrecer también actividades, organizando mesas redondas sobre la herencia del pensamiento libertario y su relación entre arte y territorio, organizando talleres para estudiantes, exposiciones y publicaciones, colaborando con otros colectivos, ordenando textos y organizando una didáctica libre entre artes y política.

Escuela Moderna Ateneo Libertario es también una escuela libre promovida por un grupo informal de investigadores y por cuantos quieran contribuir al desarrollo de este proyecto. La plataforma online tiene contenidos orientados sobre la relación entre las artes y la sociedad y sobre la herencia del Iluminismo (en un sentido socialista, libertario, anárquico, sindical). Por ello, se propone también que el Ateneo se constituya como asociación cultural, sin ánimo de lucro, con el único objetivo primario de financiar las actividades del movimiento, que nace como movimiento cultural, que es y será de naturaleza informal y no será legalmente constituido. Con las actividades del Ateneo se persigue situar en el centro la emancipación de la explotación y los derechos al estudio, a un trabajo digno, a la dignidad de la casa, a la residencia, a la libertad de desplazamiento, al desarrollo intelectual y material de los participantes, al desarrollo del progreso social y material, desde una perspectiva ecológico-social y de una conciencia intelectual y artística.

La asociación, a través de la recogida de cuotas asociativas, se autofinanciará, y financiará todas las actividades de Escuela Moderna/ Ateneo Libertario. Ateneo Libertario es construido más bien como espacio Web, que como lugar mental y lugar/lugares físicos de relación. La asociación pretende adquirir aquellas realidades físicas capaces de hospedar las actividades didácticas y sociales establecidas por los estatutos, cuales pisos, fincas, bibliotecas y todos los bienes e inmuebles necesarios. A través de estas acciones, el grupo se propone la entrada en el panorama internacional de una nueva estructura, construida por ciudadanos, trabajadores, estudiantes, investigadores, artistas, arquitectos etc., como nudo de una red global de experiencias libertarias. Entre nosotros no existen dirigentes o representantes, sino sólo un portavoz, el cual rota por turno.

Dicha estructura de tipo asamblea, se reconoce como único organismo capaz de tomar elecciones. Las jerarquías, explotación, sexismo y racismo, son excluidas por las teorías y las prácticas del Ateneo, en el lenguaje y en la praxis. Si hacemos la asociación, los ciudadanos provenientes de estructuras policiales, del clero de cualquier iglesia, creyentes, afiliados en organizaciones religiosas, militaristas o violentas, partidos políticos o pertenecientes a asociaciones secretas, no están admitidos. Con un abrazo esperamos a todos los que, inmersos en experiencias sindicales, y a los compañeros y activistas y colectivos de ciudadanía activa quieran enriquecer el debate y la confrontación.



Rechazamos cualquier contribución estatal, sea directa o indirecta, todas las convocatorias y financiaciones estatales así como cualquier recorrido burocrático que ruine la frescura de la iniciativa. Las relaciones con las instituciones universitarias y la bibliotecas, pueden ser abiertas sólo si no se establecen pactos o se subscriben acuerdos que contravengan los principios libertarios y anti-autoritarios. Cualquier ciudadano, de cualquier nacionalidad y condición (a excepción de las categorías antes citadas) puede asociarse a través de la cuota anual que se entiende renovable de año en año. Se pueden aceptar donaciones, por individuos o Entes, siempre que sean modestas y no sean contrarias con los principios estatuarios, o sea, que no desnaturalicen la estructura general del proyecto. El horizonte cultural de referencia se reconoce en la Escuela Moderna de Ferrer i Guardia, en el Anarcosindicalismo, en el mutuo apoyo, en la acción directa, en la ecología social, en la superación del capitalismo, en el rechazo total de cualquier autoridad impuesta en cualquier ámbito de la vida.



Leo Ramos, *Bricolaje activista*, revista, 2001

6.2. Il processo creativo individuale che muove verso una decisionalità collettiva

Tutti sanno cos'è una statua, o cosa sia un monumento; tiranni, santi ed eroi, sono stati eretti in ogni epoca a memoria e monito, a celebrazione di ogni potere; tutti hanno frequentato cimiteri e chiunque capisce, seguendo il proprio sguardo, che queste cose non hanno molto a che vedere con l'essenza della scultura o con l'arte. La scultura, invece, sarebbe la costruzione di uno spazio tridimensionale che svolge il ruolo di riconfermare criticamente il nostro essere in un mondo pluridimensionale. Quindi, la scultura, è quella disciplina che genera un modello, un riferimento materiale e ripeto, tridimensionale, all'immaginario. Il cittadino è il destinatario naturale del lavoro dello scultore come lo è la città e la dimensione urbana-umana che è indissolubilmente legata, fin dalla polis, all'idea di democrazia; esistono varie correnti, varie declinazioni di questo approccio attuale alle cose dell'arte che vanno sotto il nome di *site specific*, *arte-politica*, *arte pubblica*, *arte-natura*; quello però che noi intendiamo sottolineare è l'innesto dell'intervento nel tessuto cittadino come una traccia che fa sorgere dubbi, che devia gli abituali comportamenti innescando un processo di riflessione ed aumentata consapevolezza di sé e del proprio esserci, ovviamente dove e quando lo spazio libero, ovvero adatto, per mezzo del gruppo o dell'artista, permetta l'operazione quale essa sia. A tal proposito ricordiamo il lavoro dell'architetto argentino Leo Ramos con la sua rivista *Brico-Bricolaje activista*, dove spiega i metodi per realizzare anti-monumenti nella città, ricette per riappropriarsi dello spazio pubblico. E ancora il collettivo Democracia di Madrid che elabora una pratica artistica centrata sulla discussione, sul confronto di idee e forme di azione principalmente attraverso l'uso di parole scritte nella città. O ancor prima, a partire dal '68, il Grupo de Artistas de Vanguardia di Buenos Aires esposti a Documenta di Kassel nel 2007 che, con il loro lavoro, denunciano la distanza esistente tra la realtà e la politica. È questo che intendo dire con processo creativo dell'individuo che muove verso una decisionalità collettiva o, operatività sociale.

La questione evidentemente esubera dalla cultura dell'effimero... La temporaneità dell'atto è allo stesso tempo una scelta politica ma anche una necessità, ovvero risponde ad una certa "economia" interna. Avendo il Postmoderno abolito l'identità in favore della costruzione del subalterno disidentitario, abolito la cultura in favore dello spettacolo pop, abolito la legge in favore della legge di mercato, abolito il cittadino in favore del consumatore, abolito la realtà in favore della narrazione, abolito la verità in favore dell'affermazione, della doxa, dell'opinione... l'artista, pur sopravvissuto a questo disastro, si trova in un *day after*... Il codice di lettura è stato talmente e potentemente stravolto da influenzare, condizionare ed in definitiva costringere all'adesione a tale schema; tuttavia, un atto di resistenza e di critica, un esercizio di libertà, è sempre possibile. Questa resistenza culturale alla colonizzazione consumista è spesso l'origine di tanti interventi di occupazione temporanea di spazi urbani e naturali con azioni tese a coinvolgere il pubblico in una discussione che rimette in gioco il normale senso dello



spazio e della relazione sociale. La Biennale di Architettura di Venezia curata da Betsky nel 2008, soprattutto nel Padiglione Italia ai Giardini, curato da Emiliano Gandolfi, mostra un interessante panorama globale formato soprattutto da architetti, che lavorano in questi termini, e la chiama architettura sperimentale; mentre a mio avviso, per molti di loro, si dovrebbe parlare più propriamente di architettura relazionale che si avvicina molto all'arte visiva con installazioni *site specific*. Gandolfi propone una ricognizione tra quegli studi (55) che hanno basato il loro lavoro sulla sperimentazione: a partire da Frank Gehry, fino a Herzog & de Meuron, Morphosis, Madelon Vriesendorp, passando per Zaha Hadid e Coop Himmelb(l)au. A questo punto si comprende perché, prima di ogni intervento artistico/architettonico in uno spazio pubblico, è necessario indagare i rapporti che intercorrono tra il territorio, la rappresentazione del territorio, l'architettura, l'urbanistica ma anche la politica, l'economia e le dinamiche sociali. Dal momento che, nella maggior parte dei casi, l'arte nasce nelle città ed è per le città, non si può tralasciare nessun particolare del contesto in cui essa si sviluppa e vive. L'architetto Massimiliano Fuksas ci ricorda infatti «quanto sia importante per noi comprendere la tendenza fondamentale del nostro tempo, per indagare lo spazio che è spazio sociale e politico prima ancora di essere spazio edilizio o geometrico»¹⁶⁸.

Il paesaggio contemporaneo è per la maggior parte artificiale, strutturato da diverse componenti, progettate e non progettate; è perciò evidente che per inserire un intervento artistico, per lavorare in quello spazio vuoto tra i pieni, è necessaria anche la conoscenza e l'integrazione di diverse discipline. Solo in questo modo si realizza il desiderio di fare proprio lo spazio in un paesaggio nel quale l'indeterminatezza diventa tributo e sfida alla creatività. L'arte, ridisegnando il territorio e comunicando visioni, utopie ed alterazioni della realtà, restituisce la percezione dei rapporti sociali attuali e possibili, delle relazioni di forza, delle possibilità partecipative. La città è divenuta un luogo abitato di interferenze artistiche che sollecitano la riflessione delle persone, forse assuefatte alla pubblicità ma ancora attente a insoliti segnali di soccorso urbano. Parlo di *soccorso urbano* perché oggi è in atto una prepotente privatizzazione di spazi (e consideriamo anche le relazioni implicite che si creano in quegli spazi), che va dal giardinetto sotto casa (puntualmente recintato), ai dehors per i bar sul marciapiede, al monumento antico (letteralmente cancellato), ai centri storici (delegati ormai al turismo). Si recinta, si demolisce, si trasferisce, dall'istruzione alla sanità, sempre in nome dello sviluppo e del progresso, sempre dal pubblico al privato, in un progressivo impoverimento del soggetto; l'arte ormai è, con la geografia e la sociologia, una delle poche discipline che aiuta il cittadino a riflettere sul senso (e sul possesso) dello spazio pubblico e privato. La normale concezione di un ambito privato, distante da quello pubblico, rallenta sia i processi della socialità che quelli di presa di posizione del singolo cittadino sul territorio. Pubblico vorrebbe dire di tutti, ma oggi pubblico è spesso percepito come di nessuno. Perciò l'indagine artistica sullo spazio, rivolta al senso dell'abitare gli spazi pubblici e privati, propone un rinnovato rapporto tra queste due parti aprendo possibilità ad un nuovo modo di abitare che si "affaccia sul mondo".

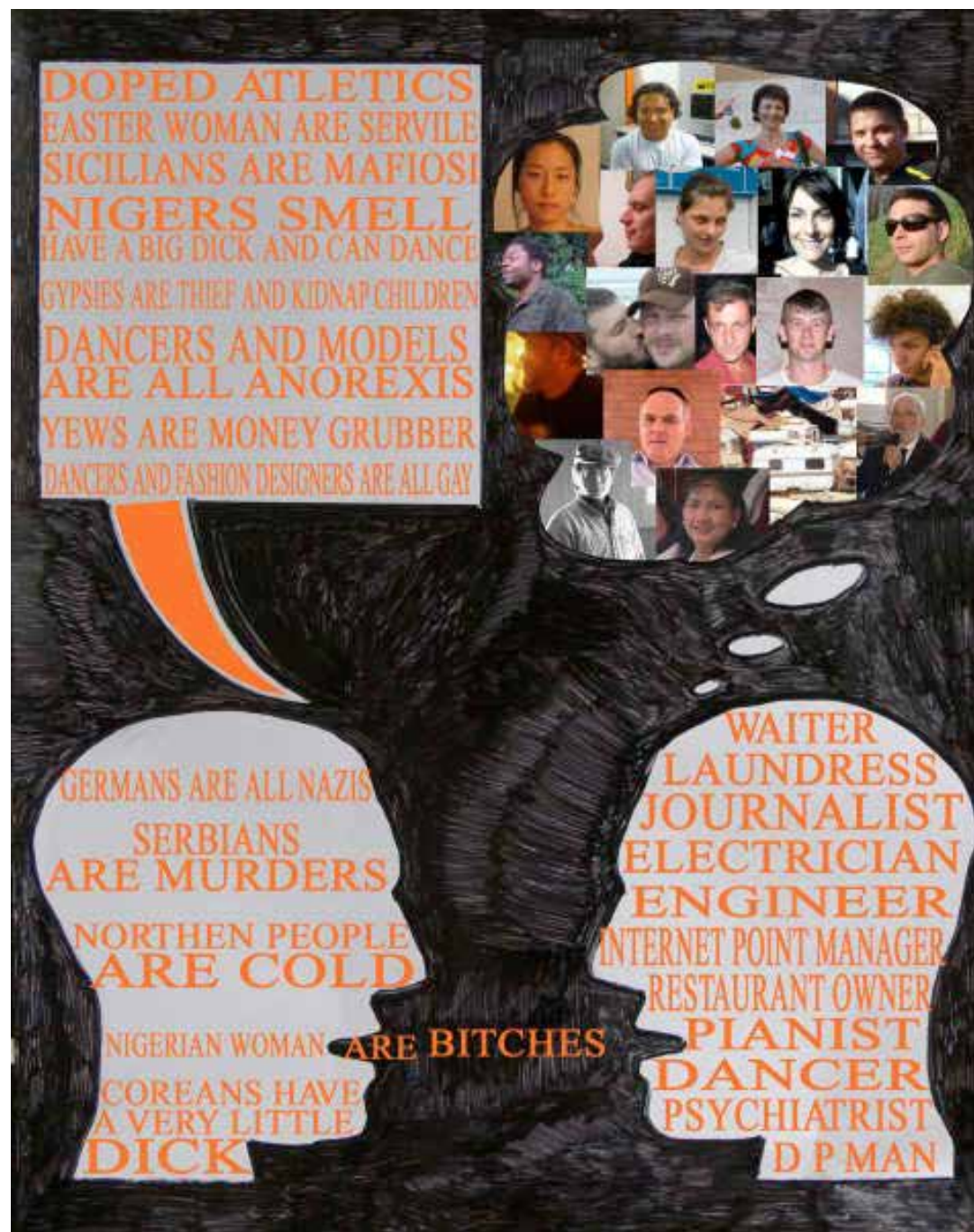
168. Fuksas, M., *op. cit.*, pag. 76.

6.3. La città dei “luoghi comuni”: prospettive per la generazione Y

Per intervenire come artisti nella città è innanzitutto necessaria *un'operazione di riappropriazione dello spazio* tridimensionale in cui ci muoviamo, nell'ottica di una più ampia concezione di scultura (Scultura costruita: Heerick, Kirkeby, Carrino, Mazzone; Scultura relazionale: Oiticica, Matta Clark, Antonio Manuel; Scultura sociale: Beuys). Per vivere la città è importante comprendere che i linguaggi artistici hanno una pertinenza con la realtà delle persone, che il costruito intorno a noi condiziona la nostra esistenza se non prendiamo coscienza di dove siamo e continuiamo a subire il paesaggio. Osservare gli edifici, ma soprattutto la forma dei vuoti tra le cose, il rapporto tra esseri umani e architettura (come le persone vivono e usano gli spazi), tra natura e costruito, tra oggetti statici e in movimento, è indispensabile per dare forma al nostro personale punto di vista sulla città.

Un lavoro didattico in questa direzione, l'applicazione concreta di quello che può apparire solo teoria, è stato svolto con gli studenti e studentesse di due classi del Liceo Artistico G. e Q. Sella di Biella nell'anno 2008 alla luce del metodo a/r/t/ography. Un'analisi di *percorsi rettilinei* (da casa a scuola, da scuola ai giardini, da scuola alla fermata dell'autobus, ecc.) in cui venivano catalogati fotograficamente tutti i materiali e le forme che compongono la città: i tipi di superfici, le texture, gli elementi ripetitivi del paesaggio urbano, la disposizione delle cose nello spazio e i dettagli più inosservati. E poi ancora, la ricerca di quello che c'è *dietro la coltre di polvere*, cioè dentro gli edifici abbandonati, sotto i ponti, dietro ai muri, oltre le siepi e i cancelli, sopra le cose dove la prospettiva modifica la percezione della città. Uno sviluppo di *percorsi urbani concentrici* nei quali l'indagine è partita dalla mappa della città, e la riappropriazione dello spazio è avvenuta percorrendo a piedi cerchi sempre più ampi attorno alla scuola. Le fotografie e i disegni documentano l'edificio scolastico nei suoi vari aspetti (architettonici e come luogo di relazioni) e ritraggono il giardino circostante, la strada, il quartiere; invadono, con il loro sguardo la città, re-imparando a conoscerla.

Il nostro raccontarci o raccontare è sempre legato ad un luogo, ma il luogo è tale se il nostro sguardo lo ri-conosce e ha creato un'affezione ad esso. Ed è così che le teorie prendono vita nel contesto reale perché è qui che ci possiamo domandare *se la città che viviamo corrisponde a quella che desideriamo*, è qui che tentiamo di ricollocarci nel paesaggio in modo più consapevole; solo dopo aver osservato, analizzato, compreso, possiamo elaborare una nostra idea e un nostro progetto, anche artistico, ma avendo presente che il paesaggio, nel nostro caso il paesaggio cittadino, è un insieme di cultura e natura, di forme mentali e forme costruite.



S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi, Zucca), progetto per *Everyville, la città dei luoghi comuni*, Biennale di Venezia, 2008

A tale proposito il gruppo artistico S.O.S. Società Occupazione Spazi (Cazzaniga, Zucca, Franzoi), ora diventato S.O.S. WORKSHOP, dà vita nel 2008, in modo provocatorio, al progetto *La Città dei luoghi comuni*, per il concorso *Everyville* all'XI Biennale di Venezia di Architettura. Crea una città immaginaria, un luogo ipotetico che non ha una forma ma è relazioni umane, delle peggiori. Questo progetto, elaborato per il concorso della Biennale, non va inteso come puro evento espositivo ma piuttosto come invito a riflettere e contrastare ogni spinta razzista e antidemocratica che è presente dentro ognuno più profondamente di quanto si possa immaginare. Una città che diventa l'espressione di alcuni luoghi comuni della mentalità italiana in ordine alla composizione etnografica e di nazionalità di migranti che vengono a stabilirsi temporaneamente o definitivamente in Italia, e riguardo le professioni, l'idea stessa di professionismo, di efficienza e di successo. Espressioni come "negri puzzolenti, arabi terroristi, zingari rapitori di bambini, serbi assassini, ebrei avari, albanesi puttane" oppure "impiegati statali fannulloni, casalinghe represses, psichiatri pazzi, ballerini froci, calciatori dopati" esprimono una comunicazione volgare e generica (quella dei luoghi comuni) che attua una condizione di vita opposta a quella della città che vorremmo veramente. Ogni città è popolata di luoghi comuni ed *Everyville* potrebbe liberare tutte le città da questi luoghi, essere la necropoli della superficialità, l'apparato digerente del mondo. Ad *Everyville* viene servito il vero caffè napoletano da napoletani imbroglioni, gli zingari rubano e basta e i rumeni stuprano tutte le donne. Le strade sono piene di prostitute nigeriane e rumene che aspettano sopra cumuli di spazzatura. Ad *Everyville* tutti credono alla pubblicità e finiranno come l'Accattone di Pasolini: «Accattò, senti quel che te dice er profeta: oggi te vendi l'anello, domani la catenina, fra sette giorni pure l'orologio e fra settantasette giorni nun c'avrai nemmeno l'occhi per piagne»¹⁶⁹. L'edificazione di *Everyville* prende come modello la realtà italiana e nasce con lo scopo di convogliare il razzismo, le paure e il degrado verso un unico luogo (liberando definitivamente le nostre città da tanta immondizia), di confinarli lontano per poterli vedere meglio e proseguire così un'opera di emancipazione dalle nostre idee più schifose. Ad *Everyville* certamente non incontreremo poesia o arte... nei teatri, si presentano nuovi modelli di automobili molto inquinanti, i telecomandi cambiano canali ma non possono spegnere gli schermi. La televisione risucchia tutto... non c'è tempo per la vita! Troppo occupati tutti nel mestiere della morte... nelle scuole, col sostegno delle banche, s'insegnano le ragioni dell'impresa, il Ministero degli Interni è accorpato al Ministero della Salute ed è diretto da un generale di corpo d'armata che è un medico psichiatra. Piazza del Lavoro nero, Piazza del Pregiudizio, Via della Dipendenza, Via dell'Ipocrisia, Rotonda degli Orientamenti sessuali, Corso degli Abusi in famiglia e l'Assessorato alle Privatizzazioni, il Centro di Assistenza e Supporto per la Distruzione della Pubblica Istruzione, l'Istituto Professionale per Assassini... sono solo alcuni luoghi di questa *Everyville* che esiste già in forma di quartiere in ogni città del mondo, ma soprattutto è acquartierata nella mente di ognuno di noi. Solo la conoscenza della realtà delle cose e la presa di coscienza rispetto a dove e come viviamo può far sì che qualcosa cambi e che l'uomo torni a relazionarsi con il territorio come il luogo dove affonda le proprie radici.

169. Pasolini, P. P., *Accattone*, produzione Alfredo Bini, 1961



6.4. Decelerazione e possibilità per il futuro

*Si odiano gli altri perché si odia se stessi*¹⁷⁰.
 Cesare Pavese

Innanzitutto, per costruire una società dai multipli punti di vista, per parlare di arte o geografia o politica, è fondamentale che rifiutiamo le relazioni sociali e personali che promuovono la disuguaglianza o la violenza – all'interno di un sistema democratico che purtroppo tollera situazioni discriminatorie – e sosteniamo tutto ciò che promuove i diritti umani intesi come diritti civili, politici, sociali, economici e culturali. Come ci ricorda Rosa Cobo in *Educar en la ciudadanía* «La desigualdad de género es uno de los núcleos estructurales que obstaculizan el pleno desarrollo de la ciudadanía»¹⁷¹ e pertanto è importante promuovere soprattutto l'educazione alla cittadinanza e al rispetto basata sulla libertà, solidarietà, universalità e uguaglianza tra tutti gli individui (uomini e donne, bianchi e neri, omosessuali ed eterosessuali) e anche educare all'antispecismo. L'approccio razionale alla vita, l'assenza di convinzioni trascendenti e la libertà da pregiudizi, dogmi e assiomi rappresenta la migliore premessa per la vita individuale e collettiva di tutti gli esseri umani; ogni forma di credenza o religione è in qualche modo contro la libertà, è antidemocratica e contro i diritti umani. Dalla bibbia al corano, guerre sante e crociate contro gli infedeli, punizioni corporali, sottomissione e schiavizzazione della donna. «Sociedad y política están asfixiadas por la religión»¹⁷² dice Fernando Chueca Gomita. L'esercizio della ragione e della libertà di pensiero rappresentano quindi uno strumento essenziale per superare particolarismi e forme regressive invece di aderire ed accettare in modo conformistico a credenze e tradizioni¹⁷³.

Nel marasma della speculazione edilizia, della diffusione di contenuti culturali omologati, nel bombardamento di immagini promozionali, nella propaganda, nella diffusione di razzismo e omofobia, tra paura del terrorismo, della diffusione dei virus, e chi più ne ha più ne metta, esistono buoni esempi di rielaborazione creativa e attiva e in Italia. Per esempio, c'è una vera fucina e laboratorio di idee e spazi di dibattito internazionale, su argomenti a 360 gradi: la Cittadellarte di Pistoletto a Biella, fabbrica del tessile in disuso invase da giovani e progetti; ci sono gli Ecomusei, i comitati di quartiere, ci sono i NO TAV che da 20 anni difendono i terreni agricoli e i boschi loro e nostri dalla grande opera dell'alta velocità e creano un'infinità di eventi culturali e spazi di aggregazione e riflessione (lezioni gratuite, concerti, proiezioni di film, tavole rotonde, camminate, il campeggio); c'è il volontariato, tanto che l'Italia in pratica si regge quasi su di esso (anche laico grazie a dio!) per sopperire alle mancanze dello Stato: persone impegnate a tenere aperti i siti archeologici e i musei, a monitorare i parchi e a fare da guida nei palazzi storici, cittadini impegnati nella difesa dei beni culturali e del paesaggio che ancora credono nell'esistenza di beni comuni da tutelare, schierati in difesa di contesti artistici e naturali. Un volontariato che fa risparmiare lo Stato sui posti di lavoro... Insomma esempi tra loro molto diversi e variegati che creano però un *humus* fertile dal quale ripartire per riprenderci il territorio e l'identità. Tra arte, attivismo e geografia abbiamo parlato in realtà di pratiche consolidate, attivismo e a/r/tography, di una rete di artisti,

170. Pavese, C., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino, 2014, pag. 6.

171. Cobo, R., *Educar en la ciudadanía. Perspectivas feministas*, Catarata, Madrid 2008, pag. 17.

172. Chueca Gomita, F., *op. cit.*, pag. 19.

173. In riferimento alle dichiarazioni dell'UAAR, Unione degli Atei e degli Agnostici Razionalisti, <http://www.uaar.it>, consultato il 04/2014.



Elisa Franzoi, workshop all'Accademia di Brera con Albert Vidal, Milano, 2011

attivisti, antropologi, geografi, architetti che svolge una ricerca differenziata, che corrisponde all'unica ricerca possibile oggi, quella che indaga costruzione del linguaggio (artistico) e costruzione di socialità radicata sul territorio e ancorata alla ricerca e alla didattica. Un'arte estranea, in quanto indipendente dal sistema mercato ma invece ampiamente storicizzata nelle principali rassegne d'arte internazionali, che pone un'attenzione specifica al sociale. Si interroga sulla crisi d'identità territoriale nella realtà urbana e sul concetto di comunità che sta cambiando sempre più velocemente per effetto della globalizzazione e, in definitiva, indaga le ridefinizioni democratiche che questo processo accompagna. Per citare uno dei tanti esempi di "resistenza artistica", il 20 maggio di quest'anno (2015), nel tredicesimo anniversario dell'Indipendenza di Cuba, l'artista Tania Bruguera ha iniziato all'Havana le sue 100 ore di lettura delle *Origini del Totalitarismo*¹⁷⁴ di Hannah Arendt. Con questo atto ha fondato The Hannah Arendt International Institute of Artivism e per questo è stata detenuta temporaneamente dalla polizia.

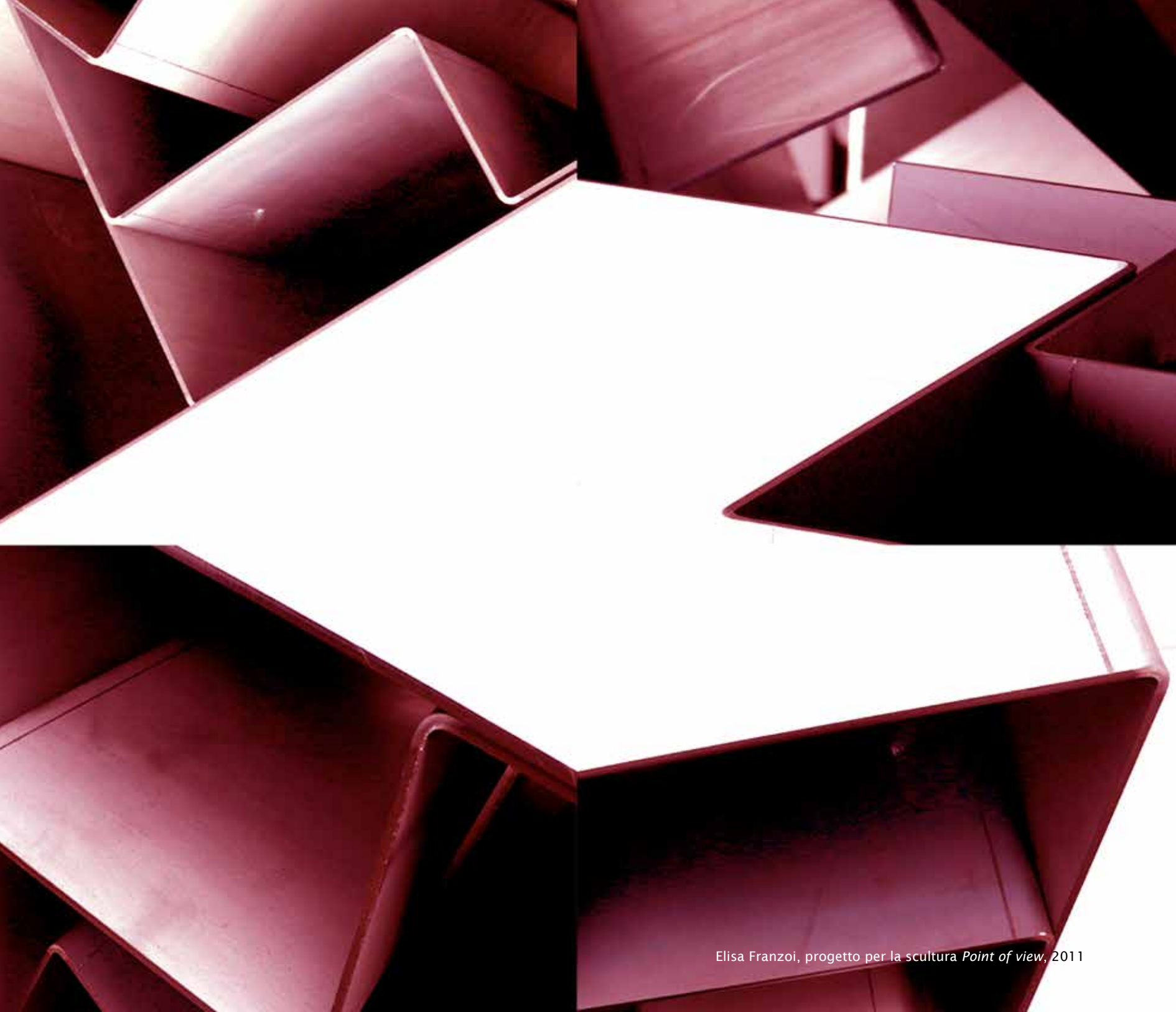
L'obiettivo generale è di rifuggire la chiusura di ogni orizzonte (percettivo e relazionale) e la trappola del "non c'è soluzione", con una consapevolezza etica ed estetica che può rendere visibile l'invisibile e far emergere i contrasti della società. Le opere, sensibili al sociale, spesso coinvolgono i cittadini rendendoli protagonisti e co-autori dell'evento, in un'ottica della "meno competizione e più cooperazione". Sono processi atti a provocare delle reazioni costruttive e di riflessione sul farsi dell'arte all'interno della collettività come strumento possibile di cambiamento e ipotesi di soluzioni. Per creare un futuro diverso, come già sostenuto all'inizio di questa tesi, dobbiamo, attraverso l'educazione, formare una coscienza critica rispetto ai sistemi del potere e introdurre un *elemento utópico*¹⁷⁵; un'utopia non intesa come qualcosa di impossibile da realizzare, ma come un'idea per un'alternativa sociopolitica e socioeconomica che si trasforma in progetto, pratica sociale, pratica progettuale critica, cioè in un *di-segno*. La ragione progettuale, il dibattito sul disegno, deve riguardare in primo luogo la questione dello sviluppo sostenibile, sostenibilità sociale, ambientale, ecologica, i concetti di *slow* e decelerazione; poi deve guardare alla relazione di disequilibrio tra i centri del potere finanziari, politici, militari e la periferia, cioè l'oggetto del potere, noi. Dobbiamo organizzarci per elaborare una nuova immagine del territorio.

Il disegno è uno strumento che si modella secondo le nostre intenzioni: può contribuire a forme di autonomia o eteronomia. Al servizio della democrazia può servire a ridurre l'eteronomia nell'area economica, dell'istruzione, ricerca, cultura, pratiche di vita quotidiane e aumentare l'autonomia. Un disegno insomma che non generi nuove dipendenze ma che generi autonomia intesa come il potere di partecipare alla determinazione del proprio futuro. In una democrazia partecipata - e non in quella democrazia frutto della politica neoliberale per la quale tutto è regolato dal sistema economico, dal sacro mercato, comprese le relazioni umane - è importante che i soggetti dominati (la *moltitudine*¹⁷⁶ detta alla Toni Negri), si trasformino in soggetti che abbiano uno spazio di autodeterminazione, uno spazio per un progetto proprio, un disegno personale da conseguire attraverso l'impegno politico lontano dall'individualismo.

174. Arendt, H., *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2004.

175. Argomenti correlati: *Sobre utopía* (pag. 269), testo di Escuela Moderna/Ateneo Libertario (Franzoi/Mazzone) per il convegno *La ciencias y la utopía*, UNED e Universidad Carlo III, Madrid, 2012 e *La Città utopica* (pag. 339), installazione, Franzoi, 2012.

176. Negri, A., *Cinque lezioni di metodo su moltitudine e impero*, Rubettino, Catanzaro, 2003.



7. Progetti e Immagini

7. Proyectos e Imágenes

7.1. Dalla teoria alla pratica: Isole, Scale, Città Utopica, Aree Sensibili, No Borders

Propongo ora cinque tematiche di miei interventi urbani che illustrano in modo pratico la teoria esposta e apportano un contributo materiale al dibattito sul Disegno/Dibujo. Sono lavori rappresentativi, fra molti altri che, dal 1998 ad oggi, disegnano il territorio, creano spazi di relazione e coinvolgono in modo diretto le persone apportando riflessioni sul senso del luogo, del paesaggio e della città connesso all'identità degli individui.

7.1. De la teoría a la práctica: Islas, Escaleras, Ciudad Utópica, Áreas Sensibles, Sin Fronteras

Propongo ahora cinco temas de mis intervenciones urbanas que ilustran de forma práctica la teoría de la que he ido hablando y representan mi contribución material al debate sobre el Dibujo. Son obras representativas, entre muchos otros que, desde 1998, dibujan el territorio, crean espacios de relaciones e involucran directamente a las personas trayendo reflexiones sobre el significado del lugar, el paisaje y la ciudad conectada a la identidad de los individuos.



Elisa Franzoi, *Isole*, installazione e performance, Teatro della Contraddizione, Milano, 2010

Isole

Il tema delle isole è un percorso iniziato nel 1998 ed è ancora presente nei miei lavori. Disegni di isole ipotetiche e immaginarie, isole surreali, lunari e con crateri d'acqua che si sono trasformate in realtà, in sculture. Lingue di terra e di sabbia disegnano lo spazio e si collocano nel territorio all'interno di altre isole - il carcere, l'università, i cortili dei palazzi - e diventano processi sociali e non semplicemente progetti, sono isole dove le persone interagiscono. *Isola ipotetica* è la prima, realizzata in collaborazione con un artista coreano (Gruppo Ienes - Elisa Franzoi & Sejong Yoo) alla casa circondariale di Biella. Il lavoro è una installazione di 40 mq di terra, con tre crateri d'acqua, sulla quale si svolge una performance. Lo specchiarsi dei protagonisti nelle pozze d'acqua limpida, laghi o crateri, immergere le mani, lavare il viso, bere, sono tutti gesti quotidiani che qui diventano simbolici di un processo di purificazione. Della performance rimangono poi, fra le zolle, come reperti archeologici, le immagini dell'azione fissata in fotogrammi statici e racchiusa in cornici di piombo. Nel lavoro sono condensati alcuni motivi di fondo: il rapporto arte-vita (e dunque arte e carcere); la ricerca del proprio io e una meditazione sulla condizione umana, proiettata dentro un'istituzione totalizzante. *Emerse* è il secondo progetto di isole in collaborazione con la performer Sara Maino. Realizzata all'interno dell'università di Trento nel 2003, per conto della Galleria Civica allora diretta da Fabio Cavallucci, è un lavoro interattivo in cui gli spettatori partecipano alla performance. Una stanza buia con crateri d'acqua e isole di terra, un suono registrato di tasti di macchina da scrivere che si interseca con un parlato registrato: *la mémoire de l'eau, la mémoire de la terre...*; le persone entrano in questo "ventre", possono prendere un foglio, timbrarlo con uno stampo di legno e consegnarlo alla performer/oracolo che a sua volta scriverà una poesia e la porrà in uno scivolo diretto nell'acqua del cratere dove si potranno, per breve tempo, leggere le parole che poi si dissolvono. *Islas* è invece un'installazione di due isole d'acqua, una rosso sangue con all'interno una testa di ceramica nera e una nero petrolio con una testa rossa. Le teste galleggianti sono forse i migranti morti in mare - un mar Mediterraneo che ha inghiottito così tante vite che oramai lo si chiama "sea of blood" - o forse chi, per colpa di alcuni avidi di denaro che commerciano l'oro nero, il petrolio, si trova con l'acqua alla gola... In esse ci si riflette come in uno specchio, anche noi siamo lì dentro dove tutta la realtà si rivela, dentro a quest'acqua che pare solida come una lastra di plexiglas.

Isola Ipotetica, IENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), installazione e performance, terra, acqua, fotografie, 40 mq,
Passaggi a nord/ovest, Carcere di Biella, Italia, 1998





Emerse, Elisa Franzoi, con performance di Sara Maino, installazione e performance, terra, acqua, ferro, 30 mq, Check-in, Galleria Civica di Trento e Università di Trento, Italia, 2003



Islas, Elisa Franzoi, ferro, acqua, ceramica, 300x130x35 cm,
Accademia di Belle arti di Brera di Milano e Spazio Grossi, Bilbao, 2009





Elisa Franzoi, *Punto di vista*, ferro, 900x400x80 cm, Occhieppo Inferiore, Italia, 2009

Scale

La serie di sculture-trono *Punti di vista* sono scalinate ripide come quella di una Ziggurat della Mesopotamia, di una Piramide Maya, o degli Osservatori astronomici di Jaipur in India, che si concludono con un sedile sospeso nel vuoto, simile all'iconografia di una Maestà in trono (Giotto, Antonello da Messina, Bellini, Mantegna, Martini, Masaccio, Beato Angelico). La forma è racchiusa in un triangolo rettangolo il cui vertice superiore diventa una nicchia, un luogo di sosta dove pensare, osservare, riposare, leggere. L'idea nasce dal desiderio di poter vedere dall'alto, dall'altezza della chioma degli alberi. La scultura non è più un monumento ma un luogo da vivere, è una forma che crea lo spazio ed il suo contesto, un luogo di ritrovo con gli altri o con se stessi. La scultura-scala-trono può essere contemplata o percorsa, ci si può sedere ad osservare, meditare o chiacchierare. Può essere il palcoscenico per una commedia o un podio per atleti e direttori d'orchestra, il palco con la sella curulis del magistrato o la culla ondeggiante di un bambino, può essere un gioco o una cosa seria, può perfino essere uno strumento musicale. Cambiare il punto di vista sulle cose può essere interessante, sta a noi la scelta: quasi ogni cosa ha in sé l'utile, il bello, il pericoloso. In una scala di solito si scende e si sale ma lo si può fare con attenzione, distrattamente, di corsa o a quattro zampe. Con questa serie di lavori si vuole rivendicare il diritto alla città e allo spazio urbano. Attraverso il disegno di una semplice linea spezzata ci si riappropria del territorio, principalmente con un segno grafico che diventa tridimensionale e crea un luogo di vita vera. Le scale diventano infatti, come si può vedere dalle foto, spazi per performance, concerti, dibattiti a libero uso dei cittadini che si auto-organizzano e, da parte mia, sono un sincero invito a vedere le cose da nuovi punti di vista.



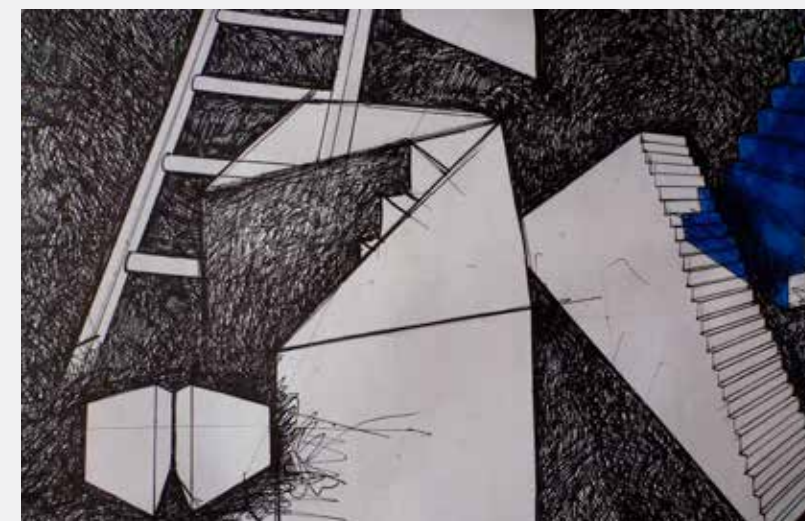
Punto di vista/Concerto alla scala, Elisa Franzoi, scultura e performance, ferro, 900x400x80 cm, Occhieppo Inferiore, Italia, 2009



Point of view, Elisa Franzoi, scultura e spettacolo organizzato dai cittadini, ferro 900x400x100 cm, St. Anton, Austria, 2010



Point of view n. 2, Elisa Franzoi, progetto per opera in spazio pubblico, dettagli, pennarello e aquerello su carta, 500x60 cm, Izmir, Turchia, 2011

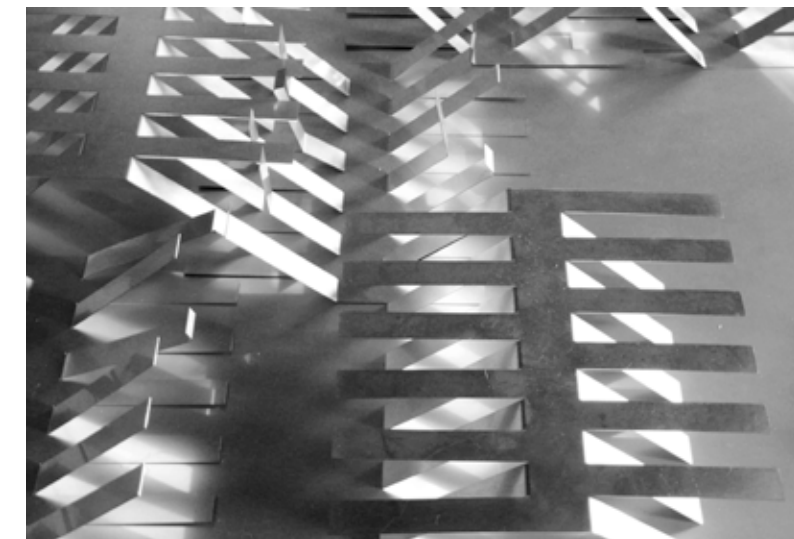




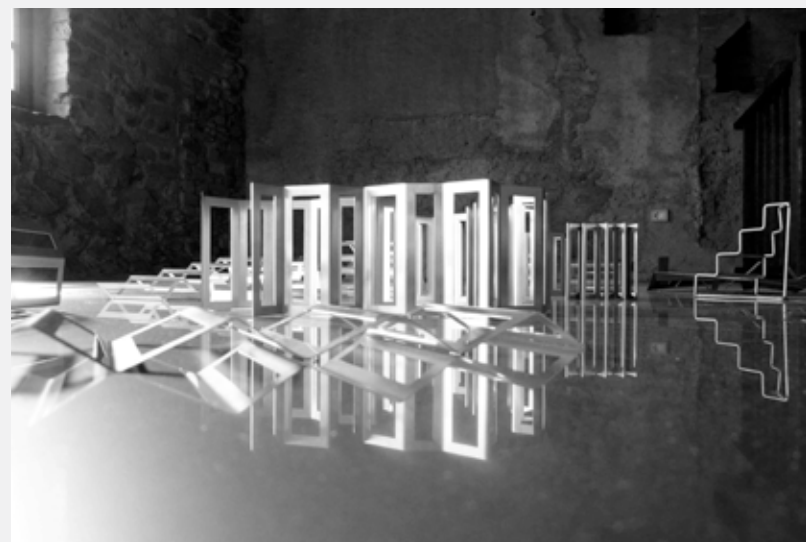
Elisa Franzoi, *Città Utopica*, acciaio, 500x500x40 cm, UNED, Madrid, 2012

Città Utopica

La scultura *Città Utopica* è prima di tutto un disegno, poi carta piegata e infine spazio tridimensionale in continuo movimento. E' formata da 60 pezzi di acciaio che gli spettatori possono combinare a piacimento. Moduli che si incastrano, sovrappongono e dialogano in questa città immaginaria dove ognuno proietta i proprio desideri. E' in realtà una mappa, una cartografia dell'immaginario che crea traiettorie imprevedute, che si smonta e si ricostruisce con le energie di tutti, è un disegno collettivo. Il lavoro *Città Utopica* fa' riferimento al metodo della *folding sculpture* teorizzata dall'architetto e insegnante Sophia Vyzoviti dell'università di Thessaloniki.



Città Utopica, Elisa Franzoi, installazione, acciaio, 500x500x40 cm,
UNED, Madrid, 2012



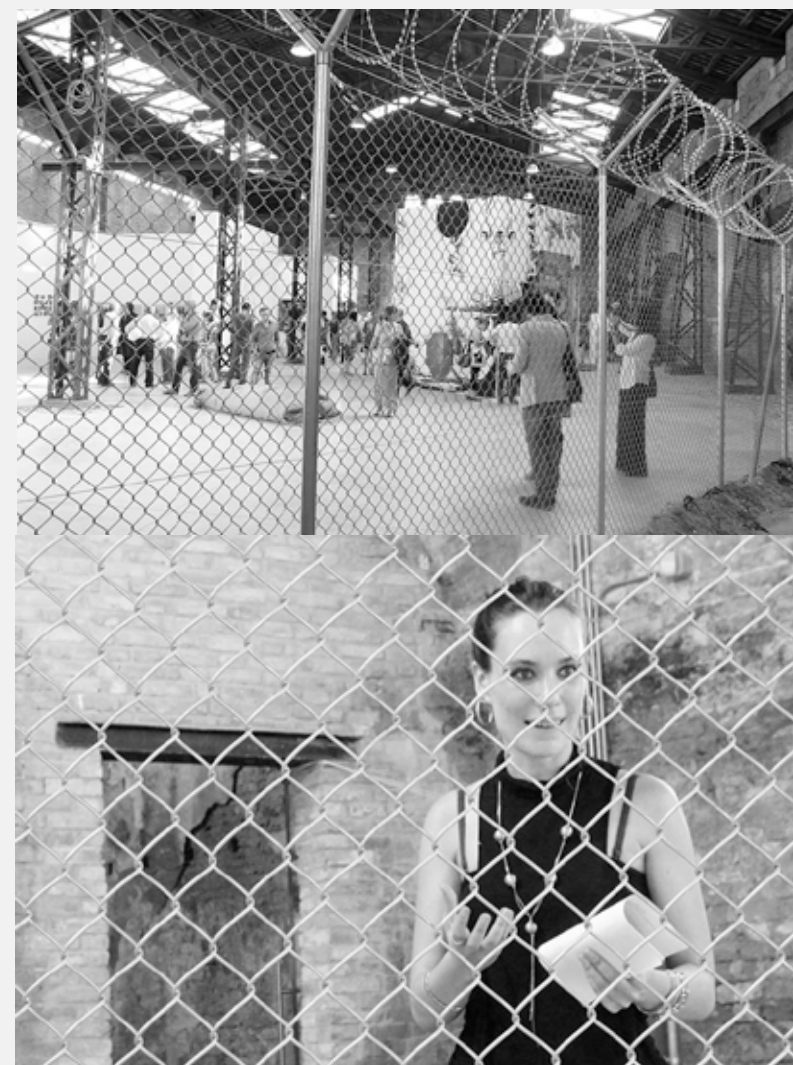


S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi), *Aree Sensibili*,
installazione e workshop, acciaio, 2000x450x80 cm, Biennale di Venezia di arte, 2011

Aree Sensibili

Aree Sensibili è un luogo limite di confronto, discussione per un'alternativa democratica. La provocatoria installazione, una barriera militare (10 m x 4 m) con filo spinato, è stata presentata da S.O.S. Workshop (Franzoi/Cazzaniga) alla Biennale di Venezia Arti Visive del 2011 Padiglione Italia/Accademie curato da Vittorio Sgarbi. Proponendo questa barriera S.O.S. Workshop ha voluto innescare una riflessione sul significato di spazio in relazione al potere; nell'area delimitata sono stati invitati artisti, filosofi, sociologi, attivisti per riflettere sulla tematica proposta. Claudio Giorno, un rappresentante del comitato NO TAV, che ha raccontato l'esperienza dell'occupazione coatta dei territori in Val di Susa e della loro espropriazione da parte di uno Stato che investe i soldi pubblici in grandi opere obsolete; l'artista Davide de Merra che ha portato un video che è una riflessione sull'emarginazione forzata che delinea e cristallizza il posto "giusto" per ciascuna classe sociale; ha invitato la filosofa Emanuela Fornari per un intervento sul concetto di luogo in relazione ai dispositivi di confinamento dal punto di vista della filosofia politica; Antonio Gomez Villar che ha presentato un'analisi sul mondo del lavoro che, dall'essere tradizionalmente chiuso dentro le mura della fabbrica, attraverso una dinamica psicologica/precarizzante, si è impadronito della totalità della persona, mettendo così la vita stessa al servizio ed al lavoro; infine l'artista Mirko Nikolic ha ballato un macabro e grottesco twist al suono delle bombe su Baghdad, Belgrado, Tripoli, facendoci sentire sulla pelle quello spazio che continuamente esplode in quelle guerre definite "umanitarie".

Aree Sensibili, S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi), installazione e whorkshop, acciaio, 2000x450x80 cm, Biennale di Venezia di arte, 2011





Elisa Franzoi, *No borders for people*, installazione, legno, 3000x130x20 cm, Urla, Turchia, 2015

No Borders

Il progetto *No borders for people* è un lavoro in corso da due anni e destinato a proseguire. È un lavoro complesso, multimediale, che si svolge in diverse aree del Mediterraneo come un disegno globale e locale allo stesso tempo, composto da mappe, disegni, fotografie, installazioni, video. Innanzitutto le fotografie scattate sulle coste dell'isola di Lesbo inerenti lo sbarco dei profughi siriani nel 2014. Foto che diventano il lavoro *Refugees* stampate su lastre di acciaio e ridipinte. Poi il video girato nel medesimo istante che diventa una testimonianza dell'accaduto ma anche una sorta di viaggio immaginario. La mappa del mondo ridisegnata con alcuni dei muri e confini più pericolosi. Un intervento in una piazza italiana con i migranti e i cittadini per la realizzazione di muro sbrecciato di mattoni con la scritta *Refugees welcome*. La scritta in legno *No borders for people* sulla spiaggia Marika Beach in Turchia dove i profughi passano per andare sull'isola di Samos. Tutti interventi esposti in alcune importanti mostre europee, che fanno riflettere sul senso del disegno del territorio, sul segno che divide o unisce, sul significato di confini visibili o invisibili.



No borders for people, Elisa Franzoi, installazione, legno, 3000x130x20 cm,
Urla, Turchia, 2015





Refugees welcome, Elisa Franzoi, installazione e workshop, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015





Refugees, Elisa Franzoi, foto su alluminio e interventi a punta secca e pennarello, 20x30 cm, isola di Lesbo, Grecia, 2014





Elisa Franzoi, *Refugees welcome*, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015

7.2. Progetto di ricerca

Il mio lavoro personale di ricerca teorico/pratica in ambito artistico, parte dal disegno, dalle mappe e si estende allo spazio tridimensionale, alla scultura e al territorio. Il progetto proposto, NO BORDERS FOR PEOPLE, si è formato e definito durante la stesura della tesi ed è composto da disegni, incisioni, fotografie, mappe, video, installazioni realizzate in varie occasioni. L'immagine chiara di quello che stavo cercando è venuta delineandosi nel 2014 grazie ad un incontro fortuito e casuale con la realtà: si studia, si legge, si progettano lavori ma poi quando "inciampiamo" in situazioni reali e ci confrontiamo con i fatti, allora qualcosa cambia. Ed ecco la storia. Un "clic" improvviso e una svolta c'è stata quando, navigando per il mar Egeo, ho visto strane macchie arancioni sulla costa dell'isola di Lesbo. Per deformazione professionale ho subito pensato ad un'installazione artistica. Era l'imbrunire, quello che andavo cercando quel giorno erano in realtà le tracce del mito di Orfeo, avevo visitato la presunta grotta, intervistato alcuni pescatori ed ero sulla via del ritorno. Ed ecco un segno chiaro: può essere che proprio in quel punto le onde avessero portato la testa di Orfeo dalle coste turche così come ora avevano infranto sugli scogli un'imbarcazione di profughi. Lasciando la barca al largo decisi di tuffarmi con la macchina fotografica subacquea e di andare a vedere di che cosa si trattasse. Avvicinandomi capii cosa fosse successo e nuotavo con il cuore in gola per la paura di trovare corpi senza vita. Se ne parla sempre, ma quando si vedono le cose con i

7.2. Proyecto de investigación

Mi trabajo personal de investigación teórico-práctico parte del dibujo y de los mapas para extenderse posteriormente al espacio tridimensional, a la escultura y al territorio. El proyecto propuesto, NO BORDERS FOR PEOPLE, se ha desarrollado a lo largo de mucho tiempo y ha ido tomando forma durante el último año. Se compone de dibujos, grabados, fotografías, mapas, videos e instalaciones hechas en varias ocasiones. La imagen nítida de lo que estaba buscando ha aparecido en el 2014 a través de un encuentro casual con la realidad: estudiamos, leemos, planeamos trabajos, pero, cuando nos topamos con las situaciones reales, con los hechos, entonces algo cambia. Aquí la historia. El "clic" inesperado y repentino se produjo cuando, navegando por el mar Egeo, vi unas extrañas manchas color naranja sobre la costa de la isla de Lesbos. Por deformación profesional pensé enseguida en una instalación artística. Ya era el crepúsculo y aquel día estaba siguiendo las huellas de Orfeo, había visto la gruta, hablado con unos pescadores y estaba volviendo a casa. Y ahora un signo claro: las olas habían llevado desde la costa de Turquía la cabeza de Orfeo allí donde ahora un barco que llevaba prófugos había chocado contra las rocas. Me zambullí en el mar con la cámara submarina para ver qué era. Acercándome entendí lo que había pasado y me entró miedo de encontrar cuerpos sin vida. Son historias que escuchamos cada día, pero, cuando vemos las cosas con



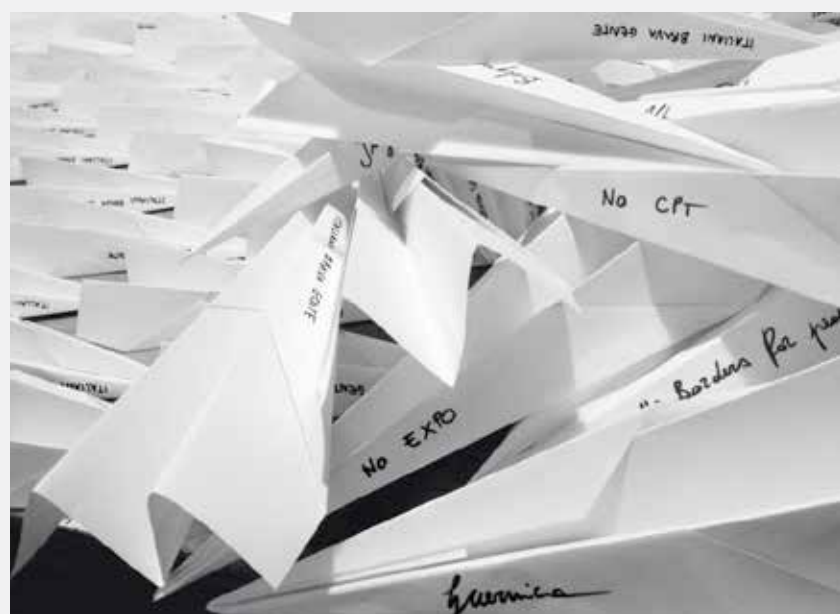
Elisa Franzoi, *No borders for people*, Urla, Turchia, 2015

propri occhi tutto cambia. Credo fosse appena successo l'affondamento del gommone nero. Le persone erano scappate per la scarpata ripida senza strade e sentieri, su un terreno arso e inospitale di sassi e terra, lasciando dietro di sé tutti i loro affetti personali e i famosi giubbotti arancioni di salvataggio lungo il crinale della montagna. Vestiti, cibo, fotografie, borse, libri. Dalle foto capii che erano siriani, le foto tessere le avevano scattate in Anatolia. Disarmante e scioccante, non riuscivo a fotografare, toccavo piano le cose ma mi sentivo un ladro, sentivo di violare la vita di un altro, principalmente oggetti appartenenti a donne e bambini. Le fotografie scattate sono poi diventate immediatamente la settimana seguente il lavoro *Refugees* (pag. 356) in una mostra ad Izmir in Turchia, proprio in fronte all'isola di Lesbo, sulle orme percorse dai profughi siriani. Fotografie stampate su acciaio con interventi disegnati a punta secca e segni grafici colorati. Il tutto correlato da una mappa distorta, ritagliata, martoriata che segnava la via tracciata delle persone in fuga, il loro percorso travagliato, mappa affiancata da un grande disegno della testa di Orfeo tagliata dalle Menadi e gettata in mare. Il video *No borders for people*¹⁷⁷, girato mare durante il ritrovamento, è diventato parte della mostra Archivio PIGS svoltasi all'Auditorium Parco della Musica di Roma nel Maggio 2015, abbinato ad una mappa del mondo in cui sono segnati fra i più pericolosi muri e confini. La *mappa No borders* (pag. 64) è diventata poi un grande logo (pag. 222) esposto in varie occasioni: nell'opera *Insieme* alla Fondazione Pistoletto, al MAAM Museo

177. Franzoi, E., *No borders for people*, <https://www.youtube.com/watch?v=upBvwYeyKjs>

nuestros propios ojos, todo cambia. El naufragio acababa de producirse. Los sobrevivientes habían huido por el declive ríspido y sin senderos, sobre una tierra árida y pedregosa, dejando atrás todos sus objetos personales y los chalecos salvavidas naranjas, esparcidos por todo el lado de la montaña. Ropa, comida, fotografías, bolsos, libros. De las fotos entendí que se trataba de sirios, las fotos de carnet estaban hechas en Anatolia. La situación resultaba chocante y no era capaz de sacar fotos, iba tocando con cuidado las cosas pero me sentía una ladrona, tenía la impresión de violar la vida de otro, sobre todo cuando se trataba de objetos que pertenecían a mujeres y niños. Las imágenes tomadas aquel día se convirtieron en la semana sucesiva en mi trabajo titulado *Refugees* (pág. 356) que presenté durante una exposición en Izmir, Turquía, ciudad situada enfrente de la isla de Lesbos, en la ruta de los prófugos sirios. Fotografías impresas en acero con intervenciones dibujadas con punta seca y signos gráficos coloreados. Y luego un mapa distorsionado, cortado, martirizado con el trayecto difícil de las personas que huyen y un gran dibujo de la cabeza de Orfeo, cortada por la Ménades y echada a la mar. El video *No borders for people*⁵¹, grabado el día del hallazgo, fue presentado en la exposición Archivio PIGS, que se celebró en Roma en mayo de 2015, junto con un mapa del mundo con la indicación de los muros y los límites más peligrosos. El *mapa No borders* (pág. 64) se ha convertido luego en un gran logo (pág. 222) expuesto en varias ocasiones: en el trabajo *Insieme* en la Fundación Pistoletto, en la celebración del 1 de mayo organizada en

51. Franzoi, E., *No borders for people*, <https://www.youtube.com/watch?v=upBvwYeyKjs>



dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz città meticcias a Roma, in occasione del 1 maggio a Milano per il sindacato USI/AIT e sempre a Milano al centro sociale Macao per l'evento Exploit in concomitanza con l'inaugurazione dell'EXPO. In quella stessa occasione ho dato vita anche alla performance *Italiani brava gente*, una flotta di aerei di carta lanciata dal terrazzo interno del Macao, che bombarda una conferenza nell'atrio. In ogni aereo una frase per ricordare i vari bombardamenti italiani: le Baleari, la Libia 1911-2011, l'Afganistan, Belgrado, ecc.

Il tema dei migranti sta diventando sempre più attuale, è entrato nella quotidianità di tutti e così è nata l'urgenza, nel settembre 2015, di creare in un piccolo paese italiano, un'altro intervento di piazza, questa volta collettivo, il muro sbrecciato di mattoni con la scritta *Refugees Welcome*. Dopo il rifiuto da parte del Comune del progetto originale per una panchina con scritto *Siamo tutti migranti*, a causa di quella parola che ancora fa paura, "migranti", si è deciso insieme ad associazioni, cittadini ed immigrati africani di realizzare l'opera non autorizzata del muro *Refugees welcome* (pag. 352).

La settimana seguente, invitata in Turchia per il workshop *Journey to hope*, ho realizzato una scritta in legno di 20x2 metri sulla spiaggia Marika Beach dove i profughi passano per andare sull'isola di Samos. Si tratta di un segno fisico nello spazio, in particolare di un segno tipografico, che in brevissimo tempo è stato super fotografato ed ha invaso il web con l'hashtag [#nobordersforpeople](#).

Milán por el sindicato USI/AIT, en el centro social Macao de Milán en el evento titulado Exploit, celebrado en los mismos días de la inauguración de la EXPO. En aquella ocasión realicé la performance *Italiani brava gente*, tirando, desde la terraza interior del Macao, una flota de aviones de papel para bombardear la conferencia que se estaba desarrollando en la entrada. En cada avión ponía una frase para recordar los varios bombardeos italianos: en las islas Baleares, en Libia (1911-2011), en Afganistán, Belgrado, etc.

El tema de los refugiados se hizo actualidad muy rápidamente, y ya es parte de la vida cotidiana de todos. Por eso, en septiembre de 2015, sentí la necesidad de planear, en un pequeño pueblo de mi territorio, otra intervención colectiva en una plaza, un muro de ladrillos con la inscripción *Refugees Welcome*. Cuando el ayuntamiento del pueblo no aprobó el proyecto de un banco de ladrillo con la inscripción *Todos somos migrantes*, ya que la palabra "migrantes" da todavía miedo, junto con asociaciones, ciudadanos e inmigrantes africanos, decidimos realizar la obra sin autorización *Refugees welcome* (pág. 352).

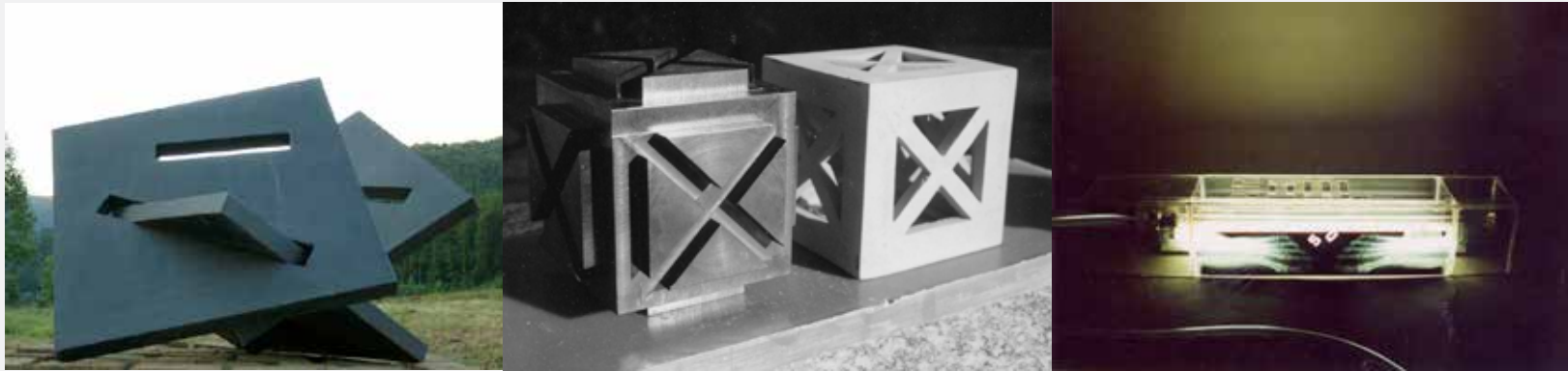
La semana siguiente, participando en Turquía en la exposición *Journey to hope*, creé una inscripción de madera de 20x2 metros en la playa Marika Beach donde los prófugos hacen escala para ir a la isla de Samos. Se trata de un signo físico en el espacio y, en especial, de un signo tipográfico, que ha sido muy fotografiado y que se ha difundido por la web con el hashtag [#nobordersforpeople](#).



Elisa Franzoi, *No orders*, Urla, Turchia, 2015

La cosa interessante non è solo l'opera in sé ma il processo di solidarietà che ha innescato. Persone che partecipavano alla costruzione, anziani che aiutavano nel trasporto col loro trattore, turisti incuriositi che chiedevano, amici che suggerivano possibilità, altri che immaginavano potenziali finali dell'opera: chi suggeriva di dipingere la scritta con colori fluo per vederla di notte, chi voleva bruciarla in una performance notturna, chi voleva girare un video mentre le lettere in legno venivano lasciate al mare, chi voleva utilizzarle per costruirci una zattera per i profughi. Per una settimana un'intero paese incuriosito ne parlava, si complimentava, approvava o criticava. Ho avuto la possibilità di parlare con centinaia di persone, di partecipare ad una tavola rotonda sulla questione profughi, e infine ho avuto anche il sostegno, in termini artistici e monetari per un altro progetto a cui sto guardando: *Stars lost in the sea*, l'apertura di una ONG per bambini profughi a Malta. In Turchia, nella medesima settimana, una artista tedesca ha appoggiato il mio progetto realizzando bottiglie di vetro con messaggi e disegni all'interno, e le ha vendute per finanziare la ONG. Insomma una piccola azione ne innesca un'altra, è un processo inarrestabile di partecipazione dal basso per far fronte a qualcosa a cui non possiamo rimanere indifferenti. E così l'arte e la vita diventano un tutt'uno, l'artista si confonde con i bagnanti, parte delle lettere vengono arse nel fuoco notturno da campeggianti che forse non si sono fatti nemmeno una domanda o che invece non erano d'accordo con il messaggio e, la scritta *No borders* diventa, in modo imprevisto, *No orders*...

El elemento interesante no es solamente la obra en sí misma, sino también el proceso de solidaridad que puso en marcha. Personas que participaban en la construcción, ancianos que echaban una mano transportando las piezas con sus tractores, turistas que preguntaban por el proyecto, amigos que proponían soluciones o que imaginaban posibles conclusiones de la obra: unos querían pintar la inscripción con colores fluorescentes para que se viera por la noche, otros quemarla durante una performance nocturna, otros proponían grabar un video mientras las letras eran echadas a la mar, otros utilizar la madera para construir una balsa para los prófugos. Durante una semana un pueblo entero, curioso, hablaba de la obra, se felicitaba, aprobaba o criticaba. Pude hablar con centenares de personas, participé en una mesa redonda sobre el problema de los prófugos y pude encontrar el apoyo, artístico y económico, para otro proyecto en el que estoy pensando: *Stars lost in the sea*, la creación de una ONG para niños prófugos en Malta. En Turquía, durante la misma semana, una artista alemana apoyó mi proyecto realizando botellas de vidrio con mensaje y dibujos en su interior y vendiéndolas para financiar la ONG. Resumiendo, una pequeña acción crea otra, en un proceso imparabile de participación desde abajo, que nos permite enfrentarnos a algo que no nos puede dejar indiferentes. De esta manera, el arte y la vida se fusionan, el artista se confunde entre los bañistas y algunas de las letras son quemadas, durante la noche, por campistas que quizás no se han planteado ni una pregunta o, quizás, no estaban de acuerdo con el mensaje e, imprevisiblemente, la inscripción *No borders* se transforma en *No orders*...



Elisa Franzoi con S.O.S. WORKSHOP, *Moduli*, ferro, 300x300x300 cm, 2006
Elisa Franzoi, *Body-Soul*, particolare, plexiglas, luce, 70x20x20 cm, 2000
Elisa Franzoi, *In-forma*, modello, ferro, 40x30x10 cm, 1999

TERZA SEZIONE

TERCERA SECCIÓN



Elisa Franzoi, *Italiani brava gente*, performance, Macao, Milano, 2015

8. Conclusioni

8. Conclusiones

Mi accingo a concludere la mia Tesi Dottorale, chiedendo ai lettori ancora un momento di pazienza nel seguire il ragionamento sopra esposto. Come artista, come insegnante, come studiosa e attivista dei diritti civili ho osservato alcuni fenomeni che si formano nella realtà di oggi, ho osservato i luoghi, le persone, gli eventi, cercando sempre di intervenire con “segni nello spazio”. Il modello che vado costruendo mi permette di agire in tempo reale, con pochissimi mezzi e risorse a disposizione e con molta flessibilità, in qualsiasi luogo o condizione. Una prassi che va ad attivare immediatamente cooperazione e interazione verso un’azione quanto più possibile collettiva e condivisa: mi riferisco alle persone che vogliono aiutare,

Llegando a terminar mi tesis, pido a mis lectores un momento más para resumir el razonamiento que he ido desarrollando a lo largo de este trabajo de investigación. Como artista, profesora, investigadora y activista, me he detenido en el análisis de fenómenos presentes en la realidad actual y he observado lugares, personas y hechos intentando siempre actuar a través de “signos en el espacio”. El modelo que he creado me permite actuar en el momento mismo, con muy pocos medios y recursos y mucha flexibilidad, en cualquier situación y sitio. Se trata de una práctica que genera en seguida cooperación e interacción para generar una acción lo más colectiva y compartida posible: hablo de personas que ayudan,



Elisa Franzoi con Antonio Manuel, *Occupations, Discoveries*, Biennale di Venezia di arte, 2015

che contribuiscono con idee, che domandano, criticano e anche a quelle che a volte distruggono. La cosa interessante per me è quella di innescare un *processo* che non passa inosservato, è dissipare i confini esistenti tra le persone e anche quelli nella propria mente, a volte fissa su un'idea che invece può trasformarsi in altro a contatto con il luogo.

Da quando ero bambina il disegno era per me la porta per accedere al mondo, sia al mondo degli adulti sia al mondo dell'immaginazione, perché il disegno materializzava o almeno visualizzava le mie e le altrui fantasie. Osservare le linee delle cose, provare a riprodurle, la natura, i volti. Il disegno è diventato un'ossessione e anche nel tempo una professione, tutto è disegno fino a quando il concetto stesso si è ampliato a dismisura, ed è uscito dal foglio ed ora disegno nello spazio: traiettorie, scritte, parole. Analizzo il disegno del mondo, le linee che gli altri tracciano, collego pensieri, ritaglio memorie, immortalazioni, osservo gli accadimenti e tutto confluisce in un'unica complessa composizione.

A me appare chiarissimo il percorso che ha fatto il disegno dall'antichità ad oggi attraverso la storia dell'arte, la geografia, l'antropologia, la storia, la didattica, la letteratura, la musica, la poesia e il teatro tracciando una linea composita che va dal segno sulla sabbia al disegno di rappresentazione fino al disegno dei muri, dei confini, delle mappe, al disegno dei piani strategici per arrivare al disegno relazionale e a quello

que contribuyen con sus ideas, que preguntan, critican y, a veces, destruyen. El aspecto que más me interesa es poner en marcha un *proceso* que no pase desapercibido, disipar los límites que existen entre personas y en nuestra propia mente, tal vez parada en una idea fija que, en contacto con un lugar, puede transformarse en otra cosa.

Desde cuando era pequeña el dibujo ha sido la puerta para acceder al mundo, aquello de los adultos, pero también aquello de la imaginación, ya que el diseño me permitía materializar, o por lo menos visualizar, mis fantasías y aquellas de los demás. Observar las líneas de las cosas, de la naturaleza, de los rostros e intentar reproducirlas. El dibujo se ha convertido en una obsesión y también, a lo largo de los años, en una profesión. Todo era dibujo hasta que el concepto mismo ha ido creciendo desmesuradamente, ha salido del folio y ahora es dibujo en el espacio: trayectorias, inscripciones, palabras. Analizo el diseño del mundo, las líneas trazadas por los demás, junto pensamientos, recorto memorias, immortalizo acciones, observo hechos y todo confluye en un único y complejo dibujo.

El recorrido del dibujo desde la antigüedad hasta hoy me parece clarísimo y pasa a través de la historia del arte, la geografía, la antropología, la historia, la didáctica, la literatura, la música, la poesía y el teatro: es un camino que tiene la forma de una línea compuesta que empieza con un signo dibujado en la arena y llega hasta el dibujo de representación y el dibujo de muros, límites, mapas, y, más allá, hasta el dibujo de planos estratégicos y aquello



Escuela Moderna/Ateneo Libertario, *Spazio libertario*, legno, 250x1000x1000 cm, Aras de los Olmos, Spagna, 2015

del territorio, attraversando infine l'intera quotidianità per condensarsi nel mio lavoro artistico perché per me il disegno è l'unica risposta possibile, l'unica risposta libera e creativa ad ogni forma di distruzione e sfruttamento.

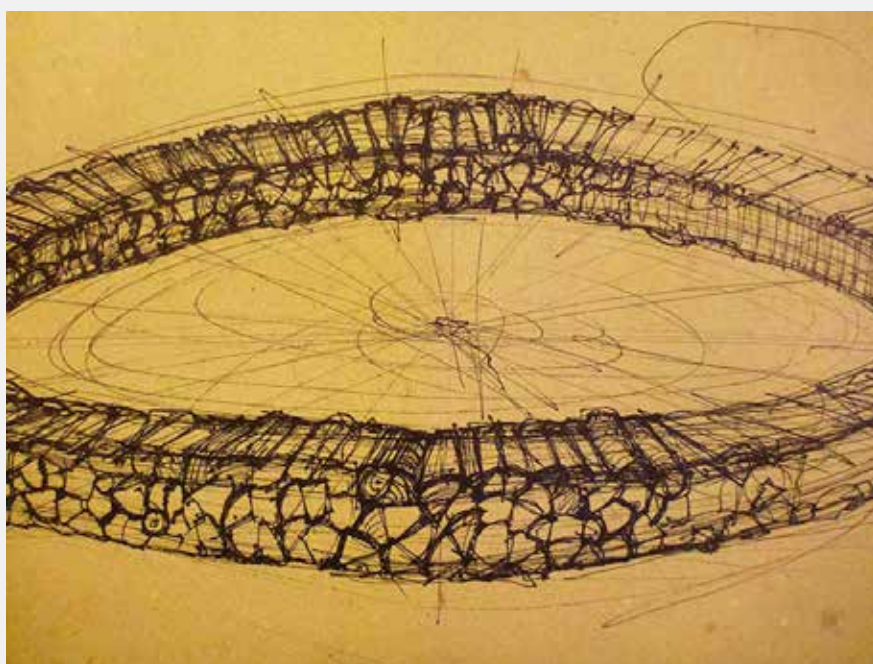
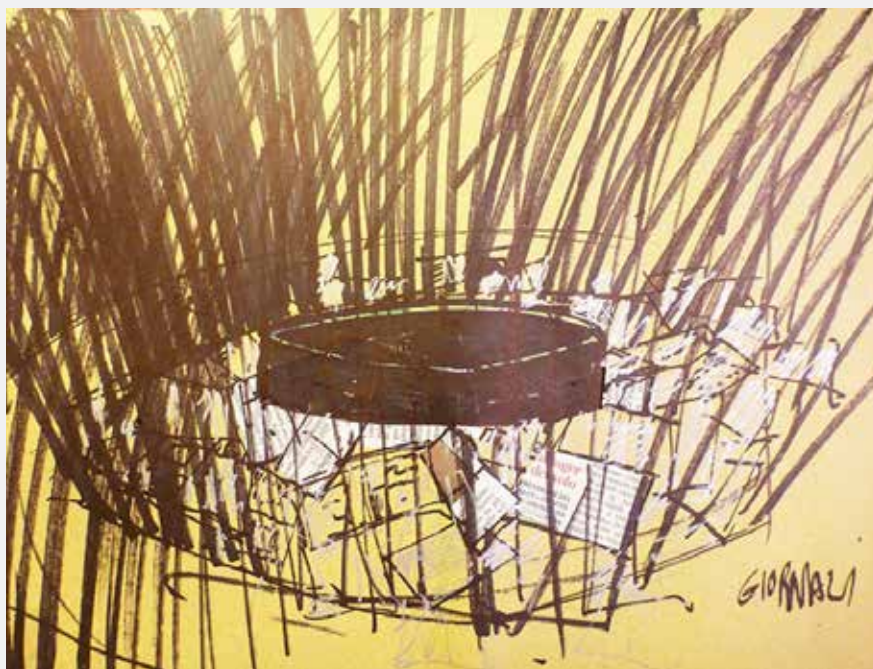
La tesi esposta è partita dal mio lavoro come artista/attivista sulle tematiche: *arte/territorio, spazio/potere, città/utopia, confini/muri, architettura collettiva, liberation front, est/ovest, geometria/corpo*, in un percorso che ha rimbalzato continuamente tra mente e corpo, azione e supporto teorico e che integra le diverse discipline. Ho cercato di esporre un punto di vista altro (come in tutte le mie scale *Punto di vista*) sul disegno in relazione all'identità e al territorio. Il panorama che ho delineato nella tesi è perciò una ricerca trasversale e multidisciplinare che comprende la mia esistenza stessa, il mio impegno in campo artistico e politico e mi vede coinvolta in diversi progetti e reti sociali con i collettivi Escuela Moderna/Ateneo Libertario, S.O.S. Workshop, il gruppo lenes, la rete spagnola di Arquitecturas colectivas ed in operazioni artistiche come Ex-polis e PIGS, o in movimenti per la difesa dell'ambiente come il NO TAV.

Abbiamo visto come il disegno può essere uno strumento che divide, progetti egemoni scalari, muri, frontiere (disegno escludente) o invece può essere una cosa che unisce sia fisicamente che concettualmente perché le barriere che abbiamo a volte sono solo mentali, la paura del diverso, lontano, sconosciuto (disegno inclusivo o disegno sociologico). L'idea di disegno inclusivo inizia già

relacional y del territorio. Este recorrido atraviesa la cotidianidad en su conjunto y se condensa en mi trabajo como artista, porque, en mi opinión, el dibujo es la sola respuesta posible, libre y creativa, contra cualquier forma de destrucción y explotación.

Mi tesis ha tomado como punto de partida mi trabajo como artista-activista sobre los temas *art/territory, space/power, city/utopia, borders/walls, collective architecture, liberation front, east/west, geometry/body* y ha desarrollado un camino que ha rebotado continuamente entre mente y cuerpo, acción y teoría, integrando disciplinas diferentes. He intentado expresar otro punto de mirada (como en todas mis escaleras *Point of view*) sobre el dibujo en su relación con el territorio y la identidad. Por eso, mi investigación ha sido transversal y multidisciplinaria y ha incluido mi propia vida y mi acción en ámbito artístico y político y, además, mi participación en diferentes proyectos y redes sociales y artísticas (Escuela Moderna/Ateneo Libertario, S.O.S. Workshop, grupo lenes, red de Arquitecturas colectivas, Ex-polis, PIGS, Exploit, el movimiento NO TAV, etc.).

He analizado el dibujo como instrumento de división y de creación de proyectos hegemónicos, muros, fronteras (dibujo excluyente) y también como medio que une física y conceptualmente, porque las barreras, a veces, están solo en nuestras cabezas y toman la apariencia del miedo al otro, que es desconocido y lejano (dibujo incluyente o sociológico). Y lo he



Elisa Franzoi, progetto *Isole* per il festival Transiti-Confini contemporanei, Teatro della Contraddizione di Milano, pennarello e collage su carta, 2009

con i miei primi lavori del 1998 delle *Isole ipotetiche* di cui una alla casa circondariale di Biella, alle *Scale* come luogo di aggregazione, alle tracce sonore mixate tra i suoni delle mie sculture e *A las barricadas*, agli ultimi lavori nei quali il pubblico diventa partecipe e protagonista per la realizzazione non solo dell'installazione ma partecipe nel mettere il proprio mattone, nel lasciare il proprio segno contribuendo alla realizzazione dell'opera (*Refugees Welcome*) per costruire accoglienza, solidarietà, confronto.

Il dibattito sul DISEGNO è stato innanzitutto un modo per ampliare il concetto stesso e farlo diventare un mezzo per costruire DEMOCRAZIA. Per esempio oggi in Italia subiamo un processo politico che distrugge ulteriormente la scuola Pubblica italiana in favore delle scuole private (religiose), è un Disegno di Legge che si chiama paradossalmente *La buona scuola* e già insospettisce, non facciamoci ingannare... è in realtà una politica che ha effetto di impoverimento e fa presagire qualcosa che invece riduce i diritti, la partecipazione democratica, la libertà di insegnamento. Ritengo invece, che per restituire il senso concettuale e il lessico politico democratico abbiamo bisogno di un disegno con una dimensione futura umana, sostenibile, abitabile e che ricerchi il bene comune, espressione di un soggetto relazionale col mondo, continuamente modificabile e che si mette in discussione.

hecho también utilizando como ejemplo mis obras, desde las *Isole ipotetiche* (de 1998, una de las cuales en una cárcel), hasta las *Escaleras* como lugares de agregación y la pista de sonido que mezcla los sonidos de mis esculturas de acero y las notas de la canción *A las barricadas*, para llegar a mis últimos trabajos donde el público es partícipe y protagonista en la realización de la instalación, ya que pone su propio ladrillo (*Refugees Welcome*) para construir acogida, solidaridad y diálogo.

La discusión sobre el DIBUJO ha representado, en primer lugar, un modo para ensanchar el concepto y transformarlo en un instrumento para construir DEMOCRACIA. Esto es evidente si examinamos un caso concreto. Hoy en Italia se está llevando a cabo un proceso de destrucción de la escuela pública, que favorece, en cambio, las escuelas privadas y religiosas. Este proyecto lleva el nombre de *La buena escuela*. Pero, no nos dejemos engañar, ya que este proyecto político "bueno" se convertirá pronto en una forma de empobrecimiento de la enseñanza pública y ya es un instrumento para reducir los derechos, la participación democrática y la libertad de la enseñanza. En contra de esta visión política es necesario crear un dibujo que sea sostenible y que busque el bien común, que tenga en cuenta que el ser humano es alguien que se relaciona con el mundo y que se modifica y se pone en discusión sin parar. Solamente así será posible crear una verdadera democracia y devolver un sentido al léxico político democrático.



IENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), *Recinto*, legno, pietra, 30 mq, Delphi, Grecia, 1998

La parte teorica, quella più narrativa, le immagini ed i lavori hanno nella tesi *stesso peso e stessa misura*. Sono inscindibili per comprendere la complessità del discorso sul disegno, dal semplice suo ruolo di rappresentare a quello più paradossale, non di costruire, ma di *demolire* barriere. Un disegno che toglie, che crea *spatium*. Mi riferisco per esempio al mio *Recinto* di Delphi (1997) che individua uno spazio vuoto e diventa uno spazio relazionale per il concerto *Sinfonia n.1*, alla scultura *In-oltre* (pag. 12) che incornicia la prospettiva di uno spazio (1998) partendo dalla teoria di Panofsky di *La prospettiva come forma simbolica*, alla performance *Celtis Occidentalis* (pag. 20) svoltasi all'Orto botanico di Brera, un'azione di rispetto e omaggio per un vuoto lasciato da un albero caduto (1997). Il disegno è al centro della mia produzione artistica sia come strumento di progettazione sia come opera grafica che come disegno dello spazio. Da *Body-soul* del 2000 (pag. 106) dove con dovizia di particolari maniacalmente rappresento il corpo umano scorticato fino alla *Fontana* (pag. 112) per lo spazio pubblico in cui coinvolgo i cittadini a disegnare insieme lo spazio nell'evento *La tua mano per una scultura*; dal progetto della panchina in mattoni per un parco pubblico *Siamo tutti migranti* che ho disegnato recentemente sul bancone di un bar insieme ad un muratore fino alle azioni *La piazza siamo noi* (pag. 220) a Piazza Sintagma ad Atene. Ho sviluppato nel mio lavoro una pratica assodata che dura da decenni che si riassume in disegno-teoria-azione. Una maniera di procedere che sempre mi espone, sono sempre soggetta all'errore. Ma d'altronde come dice Fabro, *chi non agisce non sbaglia*.

Tenendo in cuenta esta perspectiva, queda claro el porqué en la tesis, teoría por un lado, e imágenes y trabajos por otro, poseen la misma importancia. Estos dos elementos, en efecto, no se pueden separar si se quiere comprender la complejidad del dibujo, que es capaz de representar pero, al mismo tiempo, de *derrocar* (y no de construir) barreras. Un dibujo que quita y que genera *spatium*. Estoy hablando, por ejemplo, de mi *Recinto* en Delfos (1997), que encierra un espacio vacío y lo convierte en un espacio de relación para un concierto (*Sinfonia n.1*); de la escultura *In-oltre* (pág. 12), que enmarca la perspectiva de un espacio (1998) a partir de la teoría de Panofsky *La perspectiva como forma simbólica*; o de la performance *Celtis Occidentalis* (pág. 20) en el Orto botánico de Brera, que rinde homenaje al vacío dejado por un árbol caído (1997). El dibujo es el centro de mi producción artística como instrumento para planear, obra gráfica y dibujo en el espacio, desde *Body-soul* (pág. 106), donde represento con extrema precisión el cuerpo humano despellejado, hasta la *Fontana* (pág. 112) para un espacio público, donde los ciudadanos participan en el proceso de diseño del espacio, para concluir con el proyecto del banco de ladrillos de *Siamo tutti migrantes*, que he trazado, junto con un albañil, en la barra de un bar, y las acciones *La piazza siamo noi* (pág. 220) de Plaza Syntagma en Atenas. En mi trabajo existe desde hace años una unión y una práctica indisolubles ente dibujo-teoría-acción. Soy consciente que es una forma de proceder que siempre me pone en primera línea y que me puede llevar a equivocarme. Pero, como dice Fabro, *quien no actúa no se equivoca*.



La ricerca proposta qui non è un punto di arrivo ma il modo per fare ordine a quanto sperimentato fino ad oggi, sicuramente sarà invece un punto di partenza sul quale fare nuove riflessioni, grazie anche al confronto con i colleghi, per produrre altri buoni lavori in termini estetici e di relazione. Auspico che le mie parole vengano filtrate attraverso i tre setacci a cui si riferiva Socrate, quello della verità, della bontà e dell'utilità e che qualcosa rimanga come un piccolo contributo per la ricerca altrui sul disegno dei territori. Il contributo che questa ricerca vuole portare al dibattito internazionale sul disegno consiste nel tentare di ampliare il concetto di disegno da fenomeno solo legato alla rappresentazione alla pratica che ho consolidato di disegno-teoria-azione. In secondo luogo il desiderio, la speranza, è quella di focalizzare questa possibile realtà di disegno-teoria-azione in chiave di disegno sociologico per farne uno strumento didattico. Cosa intendo dire è presto detto, sviluppare ad ogni livello pubblico e privato, didattico o ludico, le possibilità di alfabetizzare quante più persone possibile, siano esse bambini, adolescenti, adulti o anziani, alle infinite possibilità che il disegno può riservare. Un buon disegno, non necessariamente deve essere un "bel disegno" e tuttavia, trasmettere questa passione, sviluppare una manualità che è "cosa mentale" direbbe Leonardo da Vinci, è una scommessa esaltante.

Naturalmente il Dottorato, rappresenta per ciascun ricercatore un lungo momento di ricerca e soprattutto, un essenziale momento di verifica delle proprie ricerche.

La investigación que he propuesto en este trabajo no se puede considerar un punto de llegada, sino, más bien, la expresión de la exigencia de poner un poco de orden en lo que he hecho hasta ahora y de sentar un punto de partida para generar nuevas reflexiones, gracias también al diálogo con mis colegas, y crear otros trabajos válidos estéticamente y en términos de relación. Espero que mis palabras sean pasadas por los tres tamices de los que hablaba Sócrates (de la verdad, la bondad y la utilidad) y que algo se quede como una pequeña contribución a la investigación de otros sobre el dibujo de los territorios. La contribución que esta tesis quiere aportar al debate internacional acerca del dibujo, es el intento de ampliar la idea de dibujo y pasar de un fenómeno vinculado solamente a la representación, a un paradigma dibujo-teoría-acción. Y, en segundo lugar, el deseo de focalizar este paradigma en forma de dibujo sociológico para transformarlo en un instrumento didáctico. Esto significa, en efecto, la posibilidad de desarrollar a nivel público y privado, didáctico o lúdico, un acercamiento del mayor número de personas posible, niños, adolescentes, adultos y mayores, a las potencialidades infinitas del dibujo. Un buen dibujo no tiene que ser necesariamente un "dibujo bonito", sino transmitir esta pasión y desarrollar, al mismo tiempo, una manualidad que es, en palabras de Leonardo da Vinci, una "cosa mental", lo cual representa una apuesta muy apasionante.

El periodo del doctorado representa un momento para investigar y, sobre todo, para verificar tus propios trabajos y proyectos y, quizás, preparar unos nuevos.



Elisa Franzoi, progetto *Folding Sculpture*, Galleria Klinik, Londra, 2007

Provegno dall'Accademia di Brera, a Milano ho incontrato grandi personalità, grandi Maestri alla loro sapienza mi sono abbeverata, Gillo Dorfles, ma anche Lamberto Pignotti, poi Paolo Minoli, eccelso scultore astratto e teorico del disegno e dei colori, Luciano Fabro indiscusso Maestro dell'arte Povera, Ugo la Pietra, eccezionale artista e designer radicale che lavora proprio sui temi del territorio, identità, diversità; e poi ancora Massimo Mazzone, dal quale ho appreso la lezione di Nicola Carrino, ho conosciuto Abruzzese, Fuksas, Baudrillard, Farinelli, Dematteis e Marco Rinaldi; dalla lezione di Rinaldi ho compreso il contributo gigantesco della didattica sul disegno sviluppata da Gastone Novelli in Brasile nel dopoguerra, inoltre ho seguito a Venezia le lezioni di Manlio Brusatin scienziato della percezione e, tuttavia, con questo substrato già coltivato, nel mio girovagare e viaggiare in molti Paesi diversi dall'Italia, le cose della vita mi hanno condotto ripetutamente a studiare e lavorare in Spagna, a Barcelona dove ho seguito delle conferenze di Lino Cabezas, Juan José Lahuerta e Francesco Dal Co, poi a Madrid al Dipartimento di Beni Culturali della Carlos III ma anche a Valencia con Domingo Mestre e in Andalusia dove è avvenuto l'incontro fondamentale con Pedro G. Romero. È stato a Granada però che ho incontrato un canale di ricerca eccezionale, per le mie esigenze, e una Facoltà universitaria di prim'ordine dove ho potuto fin dal primo momento confrontarmi e dialogare, imparare e sviluppare tesi. Le questioni dell'a/r/tography per esempio, vengono da libri e discorsi che provengono dal mio collega Massimo Mazzone e soprattutto da Ricardo Marin Viadel¹⁷⁸, che è un

178. Marin-Viadel, R., Roldán, J., Cepeda-Morales, M. A., "Educational Research, Photo Essays and Film: Facts, analogies and arguments in Visual A/r/tography", *UNESCO Observatory Multi-Disciplinary Journal in the Arts*, The Graduate School of Education, The University of Melbourne, Volume 3/ Issue 1/2013, preso da: http://education.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0010/1107874/001ROLDAN_PAPER.pdf, consultato il 2/2014.

Durante mis años en la Accademia de Brera he conocido grandes maestros y he bebido de su sabiduría: Gillo Dorfless, Lamberto Pignotti, Paolo Minoli – maravilloso escultor abstracto y teórico de dibujo y los colores –, Luciano Fabro – maestro del arte pobre –, Ugo la Pietra – artista excepcional y designer – y Massimo Mazzone, del cual he aprendido la lección de Nicola Carrino; he encontrado a Abruzzese, Fuksas, Baudrillard, Farinelli, Dematteis y Marco Rinaldi, este último que me ha hecho comprender la fundamental contribución a la didáctica sobre el dibujo de Gastone Novelli en Brasil durante la posguerra. En Venecia he escuchado las clases de Manlio Brusatin, científico de la percepción. Luego, con todo este equipaje artístico y teórico, las circunstancias de la vida me han llevado a viajar por Italia y por Europa, llegando a España. En Barcelona he seguido las conferencias de Lino Cabezas, Juan José Lahuerta y Francesco Dal Co, luego he pasado por el Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid para conocer, en Valencia, a Domingo Mestre y, en Andalucía, a Pedro G. Romero. Pero ha sido en Granada donde he encontrado una Universidad y un lugar de investigación apto para desarrollar mi trabajo y donde he podido, desde el principio, dialogar con mis profesores y compañeros y aprender. El interés por el tema sobre a/r/tography, por ejemplo, representa el resultado de conversaciones con Massimo Mazzone y, sobre todo, con Ricardo Marin Viadel⁵², que es un experto de esta corriente artística. Además, estudiando los trabajos de Molina me he dado cuenta de que mi apuesta

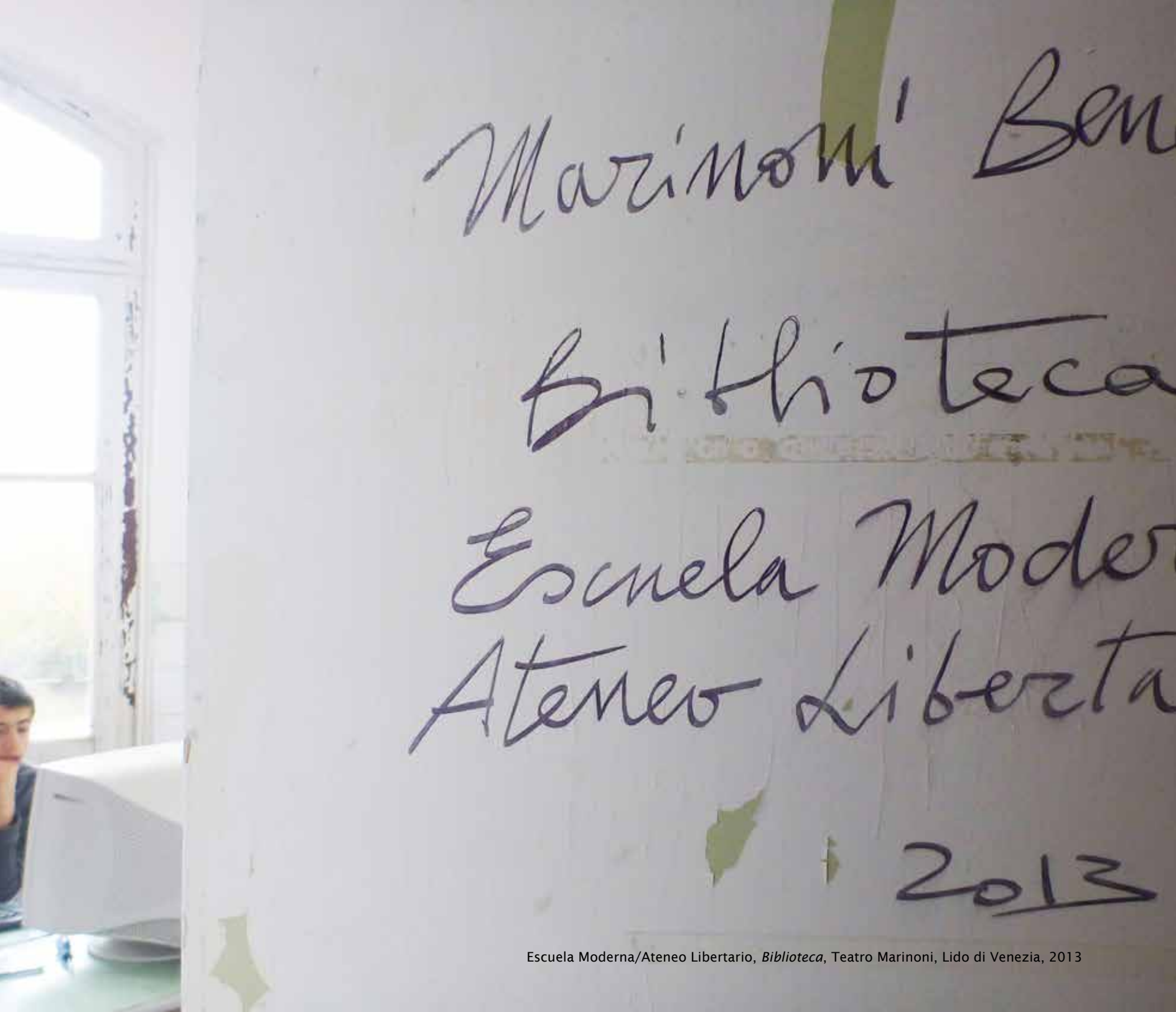
52. Marin-Viadel, R., Roldán, J., Cepeda-Morales, M. A., "Educational Research, Photo Essays and Film: Facts, analogies and arguments in Visual A/r/tography", *UNESCO Observatory Multi-Disciplinary Journal in the Arts*, The Graduate School of Education, The University of Melbourne, Volume 3/ Issue 1/2013, recuperado en: http://education.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0010/1107874/001ROLDAN_PAPER.pdf, fecha de consulta 2/2014.



Elisa Franzoi, *Which Gate?*, sound installation, Factory Art Gallery, Berlino, 2013

esponente di rilievo di questa branca del sapere. L'eredità di Molina, stesso discorso, è stato studiando i suoi lavori che ho compreso che la scommessa di ampliare il concetto di disegno era possibile. Tra Spagna e Italia inoltre esistono relazioni strettissime rispetto alle lotte sociali, dai tempi lontanissimi di Fanelli e Bakunin passando per Ferrer i Guardia fino alla Guerra di Spagna e arrivando al 15M di oggi. Ed io, che di questo movimento culturale sono partecipe, proprio nel confronto con esperienze iberiche quali quelle di Hackitectura, o le Recetas Urbanas di Cirugeda, per passare a Todo Por la Praxis, Santiago Sierra, Democracia, Nuria Guell, Ctrl+Z, è stato esponendo con loro, lavorando con loro, che ho messo a punto molte teorie e prassi del mio operare. Voglio dire che quando ho intrapreso la tesi, ero sì una artista formata e già per certi versi matura, ma che è stato il Dottorato e l'a/r/tography a fornirmi un metodo più scientifico per le mie ricerche. Dico questo perché in me convivono l'artista, la studiosa e l'insegnante, ma anche una persona che crede nella libertà e nella Democrazia, che crede nella Scuola Pubblica e laica, che crede che la conoscenza, ed in primo luogo la conoscenza che viene dall'ARTE, sia un percorso di liberazione e non uno strumento di oppressione.

por ampliar la idea de dibujo tenía un fundamento. Con respecto a las luchas sociales, las relaciones entre Italia y España han sido siempre muy estrechas ya desde los tiempos de Fanelli y Bakunin, pasando por Ferrer i Guardia hasta la Guerra Civil y el 15M. Mi arte y mi activismo se han nutrido del diálogo con experiencias de artistas y grupos españoles como Hackitectura, las Recetas Urbanas de Cirugeda, Todo Por la Praxis, Santiago Sierra, Democracia, Nuria Guell o Ctrl+Z. Gracias al trabajo y las exposiciones que he hecho con ellos, he podido aclarar muchos aspectos prácticos y teóricos de mi actividad. Lo que quiero decir es que cuando empecé el doctorado ya era una artista con una formación y madura, pero que, a través de las investigaciones que he llevado a cabo para terminar esta tesis y el estudio sobre a/r/tography he podido desarrollar un método más científico. Como ya he dicho antes varias veces soy una artista, una investigadora y una profesora, pero soy sobre todo una persona que cree en la libertad y la Democracia, que cree en la Educación Pública y laica y que piensa que el conocimiento, en especial el conocimiento por medio del ARTE, representa un camino de liberación y no un instrumento de opresión.



Escuela Moderna/Ateneo Libertario, *Biblioteca*, Teatro Marinoni, Lido di Venezia, 2013

9. Bibliografía

9. Bibliografía

9.1. Libros e revistas

AA.VV., *Arte y naturaleza*, Fundación NMAC, Madrid, 2001

AA.VV., *Foro Arte y Territorio. Actas Encuentro 0, Actualizar la mirada*, Espacio Tangente, Burgos, 2003

AA.VV., *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Libres de Recerca, MACBA, Barcelona, 2000

AA.VV., *Paisaje y Memoria. Landscape and Memory*, La Casa Encendida, Madrid, 2004

AA.VV., *Paisaje y arte, actas*, Huesca, 2007, Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas, ABADA Editores, Madrid, 2007

ABRUZZESE, A., BONOMI, A., *La città infinita*, B. Mondadori, Milano, 2004

AGUILLÓ, M., *Paisajes culturales*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2005

ANDREOTTI, G., *Riscontri di geografia culturale*, Colibrí, Trento, 1994

ARDENNE, P., *Un arte contextual*, Cendeac, Murcia, 2006

ARENDDT, H., *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2004

ARRIBAS, D., *Arte, Industria y Territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Artejiloca, Teruel, 2002

ARRIGHI, G., *Il lungo XX secolo. Denaro, potere e le origini del nostro tempo*, il Saggiatore, Milano, 2014

ATTLÉE, J., LE FEUVRE, L., MATTA-CLARK, G., *Gordon Matta Clark: the Space Between*, Nazraeli Press, Arizona, 2003

AUGÉ, M., *Nonluoghi, introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano, 1993

AUGÉ, M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003

BAENA BAENA, F. J., *Arte de accion en Espana. Analisis y tipologias (1991-2011)*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada, Departamento de dibujo, Granada, 2013

BAJ, E., VIRILIO P., *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eleuthera, Milano, 2007

BALIBAR, É., *Cittadinanza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012

BARAVALLE, M., a cura di, *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma, 2009

BATESON, G., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 2001

BAUDRILLARD, J., *La società dei consumi*, il Mulino, Urbino, 2010

BAUMAN, Z., *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna, 1980

BAUMAN, Z., *Intervista sull'identità*, Laterza, Roma-Bari, 2003

BENUCCI, M., CRISTALLINI, E., TRULLI, M., ZECCHI, C., a cura di, *Drawing a new memory*, Cangemi, Roma, 2011

BERGER, J., *Sul guardare*, B. Mondadori, Milano, 2003

BERNERI, C., *Mussolini a la conquista de la s Baleares*, La Malatesta editorial, Madrid, 2013

BEUYS, J., *Early Watercoloes*, Norton & Company, New York, 1991

BLOCH, E., *Spirito dell'utopia*, Bur Rizzoli, Milano, 2010

BONORA, P., a cura di, *SLoT quaderno 1*, Baskerville, Bologna, 2011

BONESIO, L., *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia, 2007

BONET, P., *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Museu d`Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2000

BONOMI, A., *Il passaparola dell'invisibile*, Laterza, Roma, 2005

BONN, J., ENDEWARDT, S., HORN, C., REUSCHLING, F., WAGNER, L., *Domestic utopia*, NGBK, Berlin, 2013

BONSIEPE, G., *Diseno y crisis*, Campgrafic, Valencia 2012

BOURRIAUD, N., *Estética relational*, AH, Cordoba, 2008

BRAGA, N., a cura di, *Attualità del corpo nella performance*, Stampa Alternativa, Roma, 2010

BRAMBILLA, C., *Ripensare le frontiere in Africa*, L'Harmattan Italia, Torino, 2009

BUTLER, J., ATHANASIOU, A., *Dispossession: the performative in the political*, Polity, Cambridge, 2013

CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972

CABEZAS, L., *El dibujo come invención, idear, construir, dibujar*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2008

CALVI, E., *La città del margine: percorsi e progetti*, Lindau, Torino, 1997

CANAMERO, D., CUADRA, S., *El derecho a la desobediencia*, Icara, Barcelona, 2013

CASTRO, E., CASTRO F., *El arte de la indignación*, Editorial delirio, Spagna, 2012

CAVALLETTI, A., *La città biopolitica, Mitologie della sicurezza*, Mondadori, Milano, 2005

CAVARERO, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 2001

CEDERNA, A., *I vandali in casa*, a cura di Ermani, Francesco, Laterza, Roma-Bari, 2006

CHOMSKY, N., *Occupy*, Penguin books, London, 2012

CHUECA GOITIA, F., *Breve historia del urbanismo*, Alianza, Madrid, 2011

COBO, R., *Educar en la ciudadanía*, Catarata, Madrid 2008

CODELUPPI, V., *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano, 2000

COSGROVE, D., *Mappings*, Reaktion Books, Chicago, 1999

DELEUZE, G., *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 1990

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Millepiani*, Castelvecchi, Roma, 1980

DELEUZE, G., GUATTARI, F., et all, *Geofilosofia. Il progetto nomade e la geografia dei saperi*, Mimesis, Milano, 1993

DEBORD, G., *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi Dalai, Milano, 2006

DEBORD, G., *Introduzione a una critica della geografia urbana*, Nautilus, Torino, 2013

DEBRAY, R., *Éloge des frontières*, Gallinard, Paris, 2010

DE DIEGO, E., *Contra el mapa*, Siruela, Madrid, 2008

DELGADO RUIZ, M., *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*, Apuntes para el seminario a la Universidad nacional de Colombia, Medellín, 1997

DELGADO RUIZ, M., *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999

DELGADO RUIZ, M., *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona, 2007

DELGADO RUIZ, M., *El espacio público como ideología*, Catarata, Madrid, 2011

DEMATTEIS, G., “Politica e Territorio”, in *Arte Architettura Territorio*, Stampa Alternativa, Roma, 2008

DE MEDEIROS, C. A., *La liquidación de los activos del estado. Economía política de la privatización en América Latina*, New Left Review, n.55, Akal, Madrid, 2009

DERRIDA, J., “Des tours de Babel”, in *Aut Aut*, 189-190, maggio-agosto 1982, pagg. 67-97

DEXTER, E., *Vitamina D, new perspectives in drawing*, Phaidon, London, 2005

DOXIADIS, C. A., *Anthropopolis: City for Human Development*, W.W. Norton, New York, 1974

DUBUFFET, J., *Asphyxiante culture*, Les éditions de minuit, Parigi, 2003

DUNQUE, F., *Arte publico y espacio politico*, Akal, Madrid, 2001

FABRE, P., DANÚ, A., EGEA JIMÉNEZ, C., (coord.) *La Indignacion*, EUG, Granada, 2013

FABRO, L., *Arte torna Arte. Lezioni e Conferenze 1981-1997*, Einaudi, Torino, 1999

FARINELLI, F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003

FARINELLI, F., “La natura cartografica della città”, in *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, 2006

FARINELLI, F., “Sulla forma moderna della città”, in *Cru* n. 19, 2006

FARINELLI, F., “El mundo, el globo, el mapa: los orígenes de la modernidad”, in *El mundo de las mapas, Cuadernos de la Fundación Marcelino Botín*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2007

FARINELLI, F., “La razón cartográfica, o el nacimiento de Occidente”, in *Revista de occidente*, 2007

FARINELLI, F., *L'invenzione della terra*, Sellerio, Palermo, 2007

FORNARI, E., *Linee di confine*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011

FOUCAULT, M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2011

FRANZOI, E., *Territorialità*, Quaderni delle idee - edizione Speciale, Stampa Alternativa, Roma, 2008

FUKSAS, M., *Occhi Chiusi-Aperti*, Alinea, Bologna, 2001

GALOFARO, L., *Artscares. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003

GARFIELD, S., *On the map. Why the word looks the way it does*, Profile books Ltd, London, 2012

GARNER, S., *Writing on drawing, essays on drawing practice and research*, Intellect, Bristol, Chicago, 2012

GIORNO, C., SASSO, C., *Mutuo soccorso*, Carta Edizioni, Roma, 2008

GOETHE, J. W., *Viaggio in Italia*, Garzanti, Milano, 1997

GOMARASCA, P., *I confini dell'altro*, V&P, Milano, 2004

GÓMEZ MOLINA, J. J., “Me obsesiona el paso del tiempo”, artículo in *La tribuna de Albacete*, 16 luglio 2006

GÓMEZ MOLINA, J. J., y otros, *Las lecciones del dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995

GORDON, A., and 15 authors, *An Atlas of Radical Cartography*, Alexis Bhagat and Lize Mogel, New York, 2008

GUALDONI, F., GUADAGNINI, W., *Gastone Novelli*, Skira, Milano, 2006

HABERMAS, J., *La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia*, Feltrinelli, Milano, 2002

HARVEY, D., *Rebel Cities*, Verso, New York, 2013

HARVEY, D., *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*, IEAN, Quito, 2014

HEIDEGGER, M., *Costruire, habitar, pensar, conferencias y artículos*, Del Sebal, Barcelona, 2001

HIDALGO RODRÍGUEZ, M^a C., “The Interaction between Text and Image in Picturebooks: Analysis of Story Books Published in Spain today”, artículo in *The International Journal of Visual Design*, Volume 9, Issue 3, September, USA, 2015

HOLLOWAY, J., *Crack capitalism*, PlutoPress, New York, 2010

HOME, S., *El asalto a la cultura, movimiento utípicos desde el Letrismo a la Class War*, Virus editorial, Barcelona, 2002

HUXLEY, A., *Las cárceles de Piranesi*, Casimiro, Madrid, 2012

IRWIN, R. L., DE COSSON, A., *A/r/tography: Rendering Self through Arts-based Living Inquiry*, Pacific Educational Press, Vancouver, 2004

JAUME, P., *La terra i el terrat, La tierra y el terrado*, Mudito & Co., Barcelona, 2008

JENCKS, C., *The Iconic Building*, Frances Lincoln, London, 2005

JÓDAR MIÑARRO, A., “Dibujar entre lo vivo y lo pintado”, in *Por dibujado y por escrito*, (Miñarro coord.), Universidad de Granada, Granada, 2006

KAPLAN, R. D., *La venganza de la geografía, Cómo los mapas condicionan el destino de las naciones*, RBA, Barcelona, 2013

KLEIN, N., *Una revolución ci salverà*, Rizzoli, Milano, 2015

LADDAGA, R., *Estetica de la emergencia*, AH, Cordoba, 2010

LAHUERTA, J. J., “España in vendita”, in *Casabella*, n. 697, febbraio, 2002

LAHUERTA, J. J., *Destrucción de Barcelona*, Mudito & Co., Barcelona, 2005

LOCKE, J., *Trattato sul governo*, Editori Riuniti, Roma, 2006

MARIN-VADEL, R., “Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas”, rivista *Educatio Siglo XXI*, Porto Alegre, 2011

MARIN-VADEL, R., *Metodologías Artísticas*, Aljibe, Málaga, 2012

MARX, K., *Il Capitale*, a cura di E. Donaggio, Newton, Roma, 2013

MATTEI, U., *Beni comuni*, Laterza, Bari, 2011

MAZZONE, M., a cura di, *Arte Architettura Territorio*, Stampa Alternativa, Roma, 2008

MAZZONE, M., *Produzioni d'autonomia nella città globale*, Stampa Alternativa, Roma, 2008

MAZZONE, M., *Apuntes sobre cuerpo y espacio en las artes: poder, identidad, territorio*, Tesi Doctoral, Granada, 2015

NEGRI, A., *Cinque lezioni di metodo su moltitudine e impero*, Rubettino, Catanzaro, 2003

NUSSBAUM, M., *Cultivating Humanity. A classical defense of reform in liberal education*, Harvard University Press, USA, 1997

OLMOS, P., PEZZOLI, F., (coord.), *Imaginario científico. Conocimiento, narraciones, y utopías*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2015

ONFRAY, M., *Trattato di ateologia*, Fazi Editore, Roma, 2006

ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*, Se, Milano, 2000

ORTEGA Y GASSET, J., *La ribellione delle masse*, Se edizioni, Milano, 2001

PAKESCH, P., *Sol LeWitt, Wall*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2004

PASOLINI, P. P., *Ragazzi di vita*, garzanti, Milano, 2000

PAVESE, C., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino, 2014

ROCA MARTINEZ, B., *Anarquismo y Antropología*, La Malatesta, Madrid 2008

RODRÍGUEZ DE LIÉVANA, G. F., SAINZ RODRÍGUEZ, P., ROMERO GARCÍA, E., CELIS SÁNCHEZ, R., LASA FERNÁNDEZ, L., *Qué hacemos con las fronteras*, Akal, Madrid, 2013

SANTOS, M., *Por una geografía nueva*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990

SANTOS, M., *Metamorfosis del espacio habitado*, Oikos-Tau, Barcelona, 1996

SAVINIO, A., *Ascolta il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano, 1984

SCHEIWILLER, V., *Consagra che scrive. Scritti teorici e polemici 1947/89*, Scheiwiller, Milano, 1989

SCHMITT, C., *Il nomos e la terra*, Adelphi, Milano, 1991

SCHMITT, C., *Terra e mare*, Adelphi, Milano, 2002

SCHULTZ, J., *Mappe come metafore: cicli murari cartografici nell'Italia del Rinascimento*, in *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, F.C. Panini, Modena, 1990

SCHULTZ-DORNBURG, J., *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000

SEVERINO, E., *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003

SEVERINO, E., *Democrazia, tecnica, capitalismo*, Morcellina, Brescia, 2009

STAID, A., *I senza Stato. Potere, economia e debito nelle società primitive*, Bebert, Bologna, 2015

STONOR SAUNDERS, F., *La guerra fredda culturale. La Cia e il mondo delle lettere e delle arti*, Le terre, Fazi, Roma, 2004

SWYNGEDOUW, E., *Glocalisations*, Temple University Press, Philadelphia, PA, 2004

THOREAU, H. D., *Disobbedienza civile*, Piano B, Prato, 2008.

TOSCANO, A., KINKLE, J., *Cartographies of the absolute*, Zero Books, London, 2015

VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue a' tempi nostri (1568)*, Firenze, 1568

VIRILIO, P., *Estetica della sparizione*, Liguori Editore, Napoli 1992



Elisa Franzoi, *Sculture sonore*, con Regula Wagner, 2013

9.2. Pagine web

Albelda, J., "La ciudad y la vida buena", 4 gennaio 2015, consultato il 03/2015
<http://www.levante-emv.com/valencia/2015/01/04/ciudad-vida-buena/1208066.html>

Associazione Civiltà contadina di Milano, 19 novembre 2014, consultato il 01/2015
http://www.civiltacontadina.it/modules/news/article.php?article_id=1134&com_mode=thread&com_order=1&com_id=963&com_rootid=962

Balocco, D., Bianchi, P., "Interpretazioni del capitalismo contemporaneo /3. Giovanni Arrighi", 16 maggio 2013, consultato il 06/2014
<http://www.leparoleelecose.it/?p=10295>

Bassetti, P., *Milano nodo della rete globale*, 11 gennaio 2012, <http://www.mi.camcom.it/milano-nodo-della-rete-globale>, consultato il 02/2012

Bettazzi, M. B., "Le città dipinte. Spazio, potere e rappresentazione", 31 dicembre 2007, consultato il 08/2013
<http://storicamente.org/03bettazzi>

Cantieri d'arte, *La città dei biSogni*, 2007, consultato il 03/2012
https://books.google.it/books?id=q7FqCwAAQBAJ&pg=PT102&pg=PT102&dq=Cantieri+d'Arte+La+città+dei+biSogni&source=bl&ots=d80e64yar8&sig=0VwVE3oGaZOdgaP5YIWGv8Ropr8&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwj_laDzpNTKAhUBORoKHQf3ANl-Q6AEIIDA#v=onepage&q=Cantieri%20d'Arte%20La%20città%20dei%20biSogni&f=false

Cittadellarte, Pistoletto, M., "Omniteismo e Democrazia", 2012, consultato il 03/2013
<http://www.cittadellarte.it/attivita.php?att=70>

Codello, F., "La scuola Moderna di Clivio", Archivio G. Pinelli, Bollettino 3, consultato il 09/2015
http://www.centrostudilibertari.it/sites/default/files/materiali/boll3_0.pdf, consultato il 09/2015

Comitato NOEXPO, Exit Expo 2015, consultato il 07/2015
<http://abo.gnumerica.org/dossier%20noexpo.pdf>

Couch, R., "Artists got fed up with these 'anti-homeless spikes.' So they made them a bit more ... comfy", 24 luglio 2015, consultato il 08/2015
<http://www.upworthy.com/artists-got-fed-up-with-these-anti-homeless-spikes-so-they-made-them-a-bit-more-comfy?c=ufb2>

Delgado Ruiz, M., "El artivismo y la mística ciudadanista del espacio público", 19 luglio 2013, consultato il 10/2014
<http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2013/07/el-artivismo-y-la-mistica-ciudadanista.html>

De Santis, S., "William Blake e la Commedia dantesca", febbraio 2011, consultato il 07/2013
https://www.academia.edu/7068546/William_Blake_e_la_Commedia_dantesca

Franzoi, E., *Il sonno della regione produce eco-mostri*
<https://www.youtube.com/watch?v=uj2GkfVVPUs>

Franzoi, E., No borders for people, 2014
<https://www.youtube.com/watch?v=upBvwYEyKjs>

Garbage Patch State, 11 aprile 2013, consultato il 08/2013
<http://www.garbagepatchstate.org/web/index.php>

Gregotti, V., "Se la città è fatta di recinti", 28 luglio 2010, consultato il 02/2013
<https://briciolecaotiche.wordpress.com/2010/07/28/se-la-citta-e-fatta-di-recinti-di-vittorio-gregotti/>

Guenzi, M., "Louise Bourgeois si è spenta a 99 anni", 1 giugno 2010, consultato il 10/2014
<http://www.mentelocale.it/26867-louise-bourgeois-si-e-spena-a-99-anni/>

Hidalgo Rodríguez, M^a C., Pertíñez López, J., "La calidad en los dibujos animados en televisión", consultato il 01/01/2016
<http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-123>

Ibby, "Ibby burns Italian passport in front of police station", 20 ottobre 2011, consultato il 04/2013
https://www.youtube.com/watch?v=30_eK4ast50

Irwin, R. L., consultato il 06/2015
<http://m1.cust.educ.ubc.ca/Artography/>

Irwin, R. L., "A Metonymie Métissage", consultato il 03/2015
https://www.academia.edu/721062/A_Metonymie_Métissage

Marin-Viadel, R., Roldán, J., Cepeda-Morales, M. A., "Educational Research, Photo Essays and Film: Facts, analogies and arguments in Visual A/r/tography", 01/2013, consultato il 02/2014
http://education.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0010/1107874/001ROLDAN_PAPER.pdf

Off Grid Box, consultato il 12/2014
www.offgridbox.com

Pellegrini, M., "Sul Sonno della regione", 15 marzo 2015, consultato il 05/2015
<http://www.formevitali.it/2015/03/15/sul-sonno-della-ragione/>

Recyclerd Island Foundation, consultato il 12/2013
www.recycledisland.com

Rekacewicz, P., "La mappa dei popoli", intervista di Linda Chiamonte al cartografo d'inchiesta Philippe Rekacewicz, 1 luglio 2009, visitato il 03/2013
<http://it.peacereporter.net/articolo/16611/La+mappa+dei+popoli>

Stalker, *Rome to Roma*, consultato il 09/2015
www.osservatorionomade.net

Stalker, *Sleep out*, 21 giugno 2007, consultato il 11/2014
<https://suilettidelfiume.wordpress.com/>

The ocean cleanup, "19-year-old invents feasible solution to cleanup ocean garbage patches" (Slat, Boyan), 3 giugno 2014, consultato il 06/2014
<http://www.theoceancleanup.com/press/show/item/19-year-old-invents-feasible-solution-to-cleanup-ocean-garbage-patches.html>

UAAR, Unione degli Atei e degli Agnostici Razionalisti, consultato il 04/2014
<http://www.uaar.it>

Zabalbeascoa, A., "La arquitectura de la red social", 20 marzo 2011, consultato il 06/2011
http://www.elpais.com/articulo/portada/arquitectura/red/social/elpepusoceph/20110320elpepspor_6/Tes



Elisa Franzoi, *Refugees*, isola di Ilesbo, Grecia, 2014

9.3. Links di interesse

Artisti

Acconci, Vito: <http://acconci.com>

Bermejo, Karmelo: www.karmelobermejo.com

Braga, Nicoletta: www.nicolettabraga.it

Cazzaniga, Laura: www.lauracazzaniga.com

Cirugeda, Santiago: www.recetasurbanas.net

Folci, Mauro: www.maurofolci.it

Franzoi, Elisa: www.elisafranzoi.info

Macias, Juan Pablo: <http://juanpablomacias.tumblr.com>

Mazzone, Massimo: www.massimomazzone.it

Mestre, Domingo: www.interaccioneselectorales.org

Ruiz de Azúa, Martin: www.martinazua.com

Santiago Sierra: www.santiago-sierra.com

Urrutia, Alain: www.alainurrutia.com

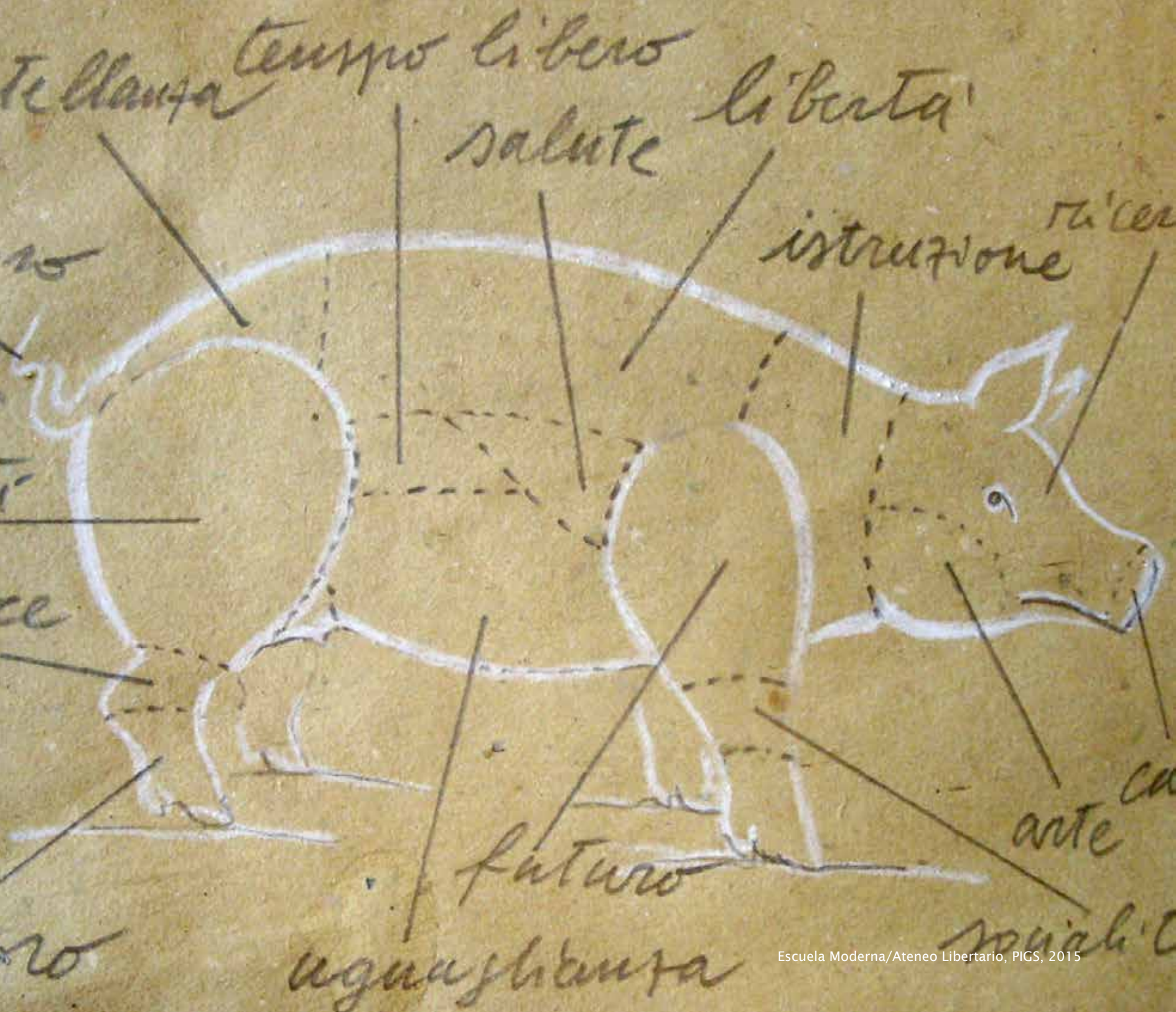
Collettivi

A las barricadas: www.alasbarricadas.org
Autoformato: <http://autoformato.wordpress.com>
CohStra: www.cohstra.org
Complot S.Y.S.tem: www.complotsystem.org
Control+Z: <http://control-zeta.org>
Cox 18: <http://cox18.noblogs.org>
Democracia: www.democracia.com.es
Esc: www.escatelier.net
Escuela Moderna/Ateneo Libertario:
www.escuelamoderna.eu
Estudio Teddy Cruz: <http://estudioteddycruz.com>
EXYZT: www.exyzt.org
EX POLIS: www.expolis.org
Harckitectura: <http://hackitectura.net>
Iconoclasistas: www.iconoclasistas.net
La Matraka: www.lamatraka.es
La Minùscola: <http://laminuscula.blogspot.it>
LOT: www.lotperu.org
Makea: www.makeatuvida.net
1024 Architecture: www.1024architecture.net
Propagando: <http://propagando.info>

Red Internacional de Colectivos:
<http://arquitecturascolectivas.net>
S.a.L.E. Docks: www.saledocks.org
SKART: www.skart.rs
Stalker: www.osservatorionomade.net
Straddle3: <http://straddle3.net>
Teatro della Contraddizione:
www.teatrodellacontraddizione.it
Teatro Marinoni Bene Comune:
<http://Teatromarinonibenecomune.com>
Todo por la praxis: www.todoporlapraxis.es

Riviste

A: www.arivista.org
Ateneo Libertario Al Margen: www.ateneoalmargen.org
Germinal: www.germinalonline.org
Global Project: www.globalproject.info
Hipo Tesis: www.hipo-tesis.eu
Metalocus: www.metalocus.es
Muratore, Giorgio: <http://archiwatch.it>
RABbiA: <http://www.inventati.org/rabbia/la-rete/>



Escuela Moderna/Ateneo Libertario, PIGS, 2015

9.4. Referenze delle immagini

- pag. 4**
Elisa Franzoi, Refugees Welcome, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015
Archivio Elisa Franzoi
- pag. 10**
Elisa Franzoi, progetto per la scultura Point of view, collage, 2011
Archivio Elisa Franzoi
- pag. 12**
Elisa Franzoi, In-oltre, ferro verniciato, 400x250x150 cm, 1997
Archivio Elisa Franzoi
- pag. 14**
Elisa Franzoi, Stairs, acciaio, 60x15x20 cm, 2009
foto Giovanni Ozino Caligaris
- pag. 16**
Exyst, Metavilla, Biennale di Venezia di architettura, Padiglione Francia, 2008
link: <http://www.prundercover.com/it/blog/79/MetavillaMtaCit-Padiglione-Francia-alla-10a-Mostra-Internazionale-di-Architettura.html>
- pag. 18**
ENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Volo basso, performance, Galleria Pianissimo, Lodi, Italia, 1999
Archivio Elisa Franzoi
- pag. 20**
ENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Celtis occidentalis, performance, Orto Botanico di Brera, Milano, 1998
Archivio Elisa Franzoi

- pag. 22**
Elisa Franzoi, Innesto, performance e installazione, legno, pietra, 500x500 cm, Palazzo Lamarmora, Biella, Italia, 2007
Archivio Elisa Franzoi
- pag. 24**
Stalker, Planisfero Roma, 1995
link: <http://www.archphoto.it/archives/1812>
- pag. 26**
Anne e Patrick Poirier, Memory, stampa su alluminio, 170x110 cm, 1996
link: <http://1995-2015.undó.net/it/mostra/58911>
- pag. 28**
T-O map da Etymologiae di Isidorus, 1472
MAPPA MUNDI di ISIDORO DI SIVIGLIA. In Etymologiarum sive originum libri XX, versione a stampa del sec. XV; diametro dell'originale: 64 cm. Augsburg: Günther Zainer, 1472. Newberry Library, Chicago. (Harley e Woodward 1987, p. 302)
link: <https://www.pinterest.com/pin/433471532857075838/>
- pag. 30**
Epigrafe di età romana con la scritta LIMES
link: <http://www.cassiciaco.it/navigazione/scriptorium/settimana/1993/besana.html>
- pag. 32**
Immigrati africani in arrivo a Lampedusa, 2013
link: <http://www.wakeupnews.eu/malta-respinge-migranti-liberiani-accolti-dallitalia/>
Tzeli Hadjidimitriou, immigrati siriani in arrivo all'isola di Lesbo, Grecia, 2015
Archivio Odoiporikon

pag. 34

Semana Tragica, chiese incendiate, Barcellona, 1909
link: [http://ita.anarchopedia.org/Semana_Trágica_\(Spagna\)](http://ita.anarchopedia.org/Semana_Trágica_(Spagna))

pag. 36

German Wunderkammer, 1600
link: <https://it.pinterest.com/julienjoly/cabinet-of-curiosities/Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Wunderkammer, La notte dei musei, Delft, 2012>

Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario

pag. 38

Mauro Folci, L'ameno appena in tempo, Roma, 2003
link: <http://www.maurofolci.it/language/it/lameno-appena-in-tempo/>

pag. 40

Antonio Manuel, Ocupações/Descobrimientos, 1998
link: <https://it.pinterest.com/pin/305330049715480836/>

pag. 42

Per Kirkeby, Opera per Torino, Torino, 2005
link: https://www.flickr.com/photos/lucky_tam/10517774795

pag. 44

Elisa Franzoi, Punto di vista, ferro, 900x400x80 cm, Occhieppo inf., Italia, 2009

Archivio Elisa Franzoi

pag. 46

Elisa Franzoi, Escaleras, progetto per il Concorso Eme3, Barcellona, 2012

Archivio Elisa Franzoi

pag. 48

S.O.S. WORKSHOP ospiti di Exyst al Padiglione Francia con la performance Dessert, Biennale di Venezia di architettura, 2006

Archivio S.O.S. WORKSHOP

pag. 50

Martin Ruiz de Azúa, Sedia umana, Accademia di Brera, Milano, 2007

Archivio Elisa Franzoi

pag. 52

Ctrl+Z, Acciones urbanas, A gota d'água, Piracicaba, Brasile, 2015 - Banco Costalero, Siviglia, 2008

link: <http://control-zeta.org/archives/4774>

pag. 54

INÉS (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Usi e consumi, video-performance, 1997

Archivio INÉS

pag. 56

Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, Parigi, 1975

link: <http://artobserved.com/2009/12/go-see-santiago-chile-gordon-matta-clark-at-museo-nacional-de-bellas-artes-nov-11-through-january-24-2009/>

pag. 58

Comboi a la fresca, incontro di Arquitecturas colectivas, Valencia, 2011

link: <http://comboialafresca.arquitecturascolectivas.net/?cat=3>

pag. 60

15M, Puerta del sol, Madrid, 2011

link: <http://takethesquare.net/2012/01/03/from-indignados-to-occupywhere-reflections-on-year-of-struggle-in-europe/>

pag. 62

Domingo Mestre, Cosa è la democrazia?, Venezia, 2014

Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario

pag. 64

Elisa Franzoi, Mappa No Borders, per PIGS, Auditorium Parco della musica, Roma, 2015

Archivio Elisa Franzoi

pag. 66

Elisa Franzoi, progetto per Point of view, 20x30 cm, pennarello su carta, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 68

Akira Kurosawa, fotogramma dal film Sogni, 1990
link: <http://www.laricerca.loescher.it/filosofia/1077-sto-dormendo-la-farfalla-che-sognava-e-i-problemi-filosofici.html>

pag. 70

Hieronymus Bosch, Giardino delle delizie, olio su tavola, 220x389 cm, ca. 1480-1490

link: https://it.wikipedia.org/wiki/Trittico_del_Giardino_delle_delizie

pag. 72

Antonello da Messina, San Girolamo nello studiolo, olio su tavola, 45,7x36,2 cm, 1475-1476

link: [https://it.wikipedia.org/wiki/San_Girolamo_nello_studio_\(Antonello_da_Messina\)](https://it.wikipedia.org/wiki/San_Girolamo_nello_studio_(Antonello_da_Messina))

pag. 74

Elisa Franzoi, In-espressione, pietra, 80x40x30 cm, 1999

Elisa Franzoi, Trono, modello, ferro, legno, pietra, 40x25x7 cm, 2008

Elisa Franzoi, Punto di vista, modello, ferro, 40x30x10 cm, 2007

Archivio Elisa Franzoi

pag. 76

Elisa Franzoi, progetto per la scultura Punto di vista, pennarello su carta, 20x20 cm, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 78

Elisa Franzoi, progetto per la scultura Trono, matita su carta, 20x30 cm, 2008

Archivio Elisa Franzoi

pag. 80

Cimabue, Maestà di Santa Trinita, tempera su tavola, 385x223 cm, 1290-1300

link: https://it.wikipedia.org/wiki/Maestà_di_Santa_Trinita

Elisa Franzoi, progetto per la scultura Trono, incisione punta secca, 20x30 cm, 2008

Archivio Elisa Franzoi

pag. 82

Elisa Franzoi, progetto per la scultura Punto di vista, matita su carta, 20x30 cm, 2006

Archivio Elisa Franzoi

pag. 84

Elisa Franzoi, progetto per la scultura Punto di vista n.1, matita su carta, 20x30 cm, 2008

Archivio Elisa Franzoi

pag. 86

William Kentridge, disegno preparatorio per Triumphs and Laments, carboncino su carta, 2015

link: <https://www.artemagazine.it/old/arte-contemporanea/98217/roma-triumphs-and-lament-di-kentridge/>

pag. 88

Anne e Patrick Poirier, disegno per Amnésia, 2007

link: <https://it.pinterest.com/pin/373235887846367400/>

Anne e Patrick Poirier, plastico in legno Mnemosyne, 1991-1992

link: http://arsalive.blogspot.it/2014_07_01_archive.html

pag. 90

Cildo Meireles, Southern Cross, legno, cm 0,9x0,9, 1969

link: <http://www.djibnet.com/photo/cruzeiro+do+sul/world-s-smallest-sculpturess-3850850837.html>

Elisa Franzoi, Cubi, tecnica mista su carta, 20x30 cm, 2013

Archivio Elisa Franzoi

pag. 92

Giovanni Battista Piranesi, Veduta di Roma, incisione, 1839

link: https://www.liveauctioneers.com/item/5981730_after-giovanni-battista-piranesi-italian-giovanni-battista-piranesi-carceri-d-invenzione, incione, 1745-1750

link: [http://www.1st-art-gallery.com/Giovanni-Battista-Piranesi/Carceri-D-invenzione-Plate-XIV-\(first-Edition\).html](http://www.1st-art-gallery.com/Giovanni-Battista-Piranesi/Carceri-D-invenzione-Plate-XIV-(first-Edition).html)

pag. 94

William Blake, illustrazione per la Divina commedia, (Inferno V, 37-138), 1826-1827

link: <https://nopenguinsincalifornia.wordpress.com/tag/divina-commedia/>

Elisa Franzoi, progetto per la scultura Punto di vista n.1, pennarello su carta, 100x70 cm, 2008

Archivio Elisa Franzoi

pag. 96

Goya, El sueño de la razón produce monstruos, acquaforte e acquatinta, 21,6x16,2 cm, 1797

link: http://viaggionelvento.blogspot.it/2009_02_01_archive.html

Elisa Franzoi, frame dal video Il sonno della ragione genera eco-mostri, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 98

Juan José Gómez Molina, disegno per Proyecto 8 Fuentes, 1988

link: <https://www.facebook.com/gomezmolina.art/photos/a.352740131466984.80221.346157252125272/352740141466983/?type=3&theater>

pag. 100

Man Ray, Elévage de Poussière, fotografia, 1920

link: <http://becausehelight.blogspot.it/2011/07/la-polvere-di-man-ray.html>

pag. 102

Juan José Gómez Molina, x21, 1998

link: <https://www.facebook.com/gomezmolina.art/photos/a.346203178787346.78266.346157252125272/346203768787287/?type=3&theater>

pag. 104

Kathe Kollwitz, I prigionieri, incisione, 1908

link: <http://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/the-prisoners-1908>

pag. 106

Elisa Franzoi, Body/soul, particolare, disegno su carta, plexiglas, pelle, 150x60 cm, 2000

Archivio Elisa Franzoi

pag. 108

Juan José Gómez Molina, Despliegues de la piel 2, stampa su alluminio, 75 x 205 cm, 2007 - Despliegues de la piel 3, stampa su alluminio, 5 x 158 cm, 2007

link: <http://www.gomez-molina.com/trabajo2/fotografia/desplieguesdelapiel/>

pag. 110

Juan José Gómez Molina, Proyecto 8 Fuentes, acciaio, Universidad Carlos III de Madrid, 1988

link: <https://www.facebook.com/gomezmolina.art/photos/a.347856671955330.78845.346157252125272/347857238621940/?type=3&theater>

pag. 112

Elisa Franzoi, Fontana, particolare, cemento e terracotta, Cossato, Italia, 1999

Archivio Elisa Franzoi

pag. 114

Guy Debord, Guide psychogeographique de Paris, 1955

link: <http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm>

pag. 116

Constant, Progetto per il campo nomadi, Alba, Italia, 1956-1958

link: <http://articiviche.blogspot.it/p/constant.html>

pag. 118

S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi) progetto per Come immagini la tua città?, collage, 2007

Archivio Elisa Franzoi

pag. 120

Gastone Novelli, Ela Paracalo Psaarima Simera - Viaggio in Grecia - Heracleion, Cerimonia religiosa, 1966

link: http://www.artvalue.com/default.aspx?ID=23&ARTISTE_ID=56572&MAISON_VENTE_ID=870&lang=ENG&NB_COL=1&PRICEDEV=1&ORDRE=1&cp_checked=0

pag. 122

INÉS (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Circus Ipotetico III, Insa Art Space, Seoul, 2000

Archivio INÉS

pag. 124

INÉS (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Circus Ipotetico III, particolare installazione, cemento, 120x60x50 cm, Insa Art Space, Seoul, 2000

Archivio Elisa Franzoi

pag. 126

Jeong Seon, Geumgang jeondo, inchiostro e aquerello su carta, 130.6 x 94.0 cm, Ho-Am Art Museum, Seoul, Corea del Sud, 1734

link: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Korean_painting-Geumgang_jeondo-01.jpg

pag. 128

S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi, Zucca), manifesto Come immagini la tua città?, 100x70 cm, Viterbo, Italia, 2007

Archivio S.O.S. WORKSHOP

pag. 130

Workshop Recetas urbanas con Santiago Cirugeda e Luca Stasi, Viterbo, Italia, 2007

Archivio Elisa Franzoi

pag. 132

Elisa Franzoi, Concerto alla scala, Occhieppo Inf., Italia, 2010

Archivio Elisa Franzoi

pag. 134

Festival Ex Polis, Milano, 2011

Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario

pag. 136

Elisa Franzoi, workshop La forma della relazione, Fabbrica del Vapore, Milano, 2009

Archivio Elisa Franzoi

pag. 138

Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Museum Nacht Delft, Delft, Olanda, 2012

Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario

pag. 140

Pompei che cade, 2013

link: <http://www.fanpage.it/pompei-la-rovina-continua/>

pag. 142

Stalker Osservatorio Nomade, Sleep out, azione, Roma, 2007

link: <https://suilettidelfiume.wordpress.com/sleep-out-1-e-2/>

pag. 144

Elisa Franzoi, workshop Refugees Welcome, opera dei bambini, Occhieppo Inf., Italia, 2015

Archivio Elisa Franzoi

pag. 146

Antonella Conte, Il cimitero delle api operaie, 2003

Archivio Antonella Conte

pag. 148

Santiago Sierra, P.I.G.S., maiali che divorano la penisola Ellenica, Itatica, Iberica, 2013

link: <http://www.artecritica.it/NOTIZIE/2013/notizie-marzo-02.html>

pag. 150

Piano europeo dei corridoi strategici

link: <http://www.mit.gov.it/mit/stampaDoc.php?id=3327&lm=pag.152>

Luca Vitone, Identificazione del luogo - finestra Castello di Rivara, Torino, 1989

link: <http://www.cambiaste.com/it/asta-0151/luca-vittone-1964.asp>

pag. 154
Blue banana, dorsale economica e demografica dell'Europa occidentale, 1989
link: https://it.wikipedia.org/wiki/Banana_blu
Iconoclasistas, mapa crítica La bananización global, 2015
link: <http://www.iconoclasistas.net/post/la-bananizacion-global/>
pag. 156
Elisa Franzoi, frame dal video Fontane, musica di Javier Torres Maldonado, 2005
Archivio Elisa Franzoi
pag. 158
Fuorisalone, Fabbrica del vapore, Milano, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 160
Indignados, marcia verso Atene, Roma, 2012
Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario
pag. 162
S.O.S. WORKSHOP (Alice Vercesi, Arianna Sorgentone), Senza titolo, Triennale di Milano, 2011
Archivio S.O.S. WORKSHOP
pag. 164
Francesco Rosi, fotogramma da Le mani sulla città, 1963
link: <http://nuovocinemalebowski.it/2015/01/20/le-mani-sulla-citta-1963/>
pag. 166
Nicoletta Braga, Global Project/frame 3, tableau vivant, Milano, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 168
Nicoletta Braga, Global Project/frame 3, performance, Milano, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 170
Elisa Franzoi, Huelga general, Barcellona, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 172
Biennale session, con Alain Urrutia e Nina Voets, Venezia, 2013
Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario
pag. 174
Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas, Kuvas S.C., Sevilla, 1997 - Ordenación y ocupación temporal de solares, Sevilla, 2004 - Casa insecto, Sevilla, 2001 - Casas Pollo, Barcellona, 2005 - Trincheras, Facultad de Bellas Artes de Málaga, Málaga, 2005
link: <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/>
pag. 176
S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi), Viterbo's maps, 2007
Archivio Elisa Franzoi
pag. 178
Workshop Recetas urbanas con Santiago Cirugeda e Luca Stasi, Viterbo, Italia, 2007
Archivio Elisa Franzoi
pag. 180
S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi, Zucca), Come immagini la tua città?, La città dei bisogni, Viterbo, Italia, 2007
Archivio S.O.S. WORKSHOP
pag. 182
Alighiero Boetti, Mappa del mondo, ricamo, 93 x 131 cm, 1979
link: <http://publicdelivery.org/tag/alighiero-boetti/>
pag. 184
Il planisfero denominato The Hobo Dyer-Equal Area Projection, della ODT Inc, Usa - 2002, che fa di Papua Nuova Guinea "l'ombelico del mondo"
link: http://www.webalice.it/nbruni1/Mondo_capovolto.html
pag. 186
Elisa Franzoi, Pixel map, 2008
Archivio Elisa Franzoi

pag. 188
Iconoclasistas, America Latina rebelde, 2010
link: <http://www.iconoclasistas.net/post/mapa-colectivo-de-america-latina/>
pag. 190
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Cupola per Indignados, Terme di Caracalla, Roma, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 192
Fritz Lang, fotogramma da Metropolis, 1927
link: <http://www.isolaillyon.it/2014/01/10/metropolis-capolavoro-sci-fi-del-cinema-muto.html>
pag. 194
Veduta aerea di Palmanova, Italia
link: <http://www.festivalshow.it/semplimente-unica-palmanova-la-citta-stellata-ospita-festival-show/>
pag. 196
Cittadellarte Fondazione Pistoletto, Biella
link: http://newspettacolo.com/news/view/66564-arte_al_centro_dal_5_ottobre_al_30_dicembre_2012_cittadellarte_fondazione_pistoletto_biella
pag. 198
Anti-homeless spikes, Artists got fed up with these anti-homeless spikes, So they made them a bit more...comfy, Londra e Toulouse, 2006
link: <http://www.upworthy.com/artists-got-fed-up-with-these-anti-homeless-spikes-so-they-made-them-a-bit-more-comfy>
pag. 200
Rural Boxx (Alessandro Zorzetto, Luciano Aldrighi, Francesca Modolo, Jacopo Toso, Luca Vivian), JUMP!, legno e fieno, 2010
link: <https://vimeo.com/channels/ruralboxx>
pag. 202
Complot S.Y.S. com, La città dei libri, Casa dell'Architettura Acquario Romano, Roma, 2004
Archivio Complot S.Y.S. com
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, El derecho a la ciudad y las praxeis del arte, Teatro Marinoni, Lido di Venezia, 2013
Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario
pag. 204
L'artista Nicola Costantino che scrive sul muro del Padiglione Argentina che ospita la sua opera Rapsodia Inconclusa , Biennale di Venezia, 2015
Archivio Elisa Franzoi
pag. 206
Elisa Franzoi, le Grandi navi che attraversano la laguna di Venezia, 2015
Archivio Elisa Franzoi
pag. 208
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Cupola per gli indignados, Terme di Caracalla, Roma, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 210
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Encuentro de Arquitecturas colectivas, Sevilla 2012
Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario
pag. 212
Charlie Chaplin, fotogramma da Il grande dittatore, 1940
link: <http://cinema.fanpage.it/il-grande-dittatore-il-capolavoro-di-charlie-chaplin-compie-75-anni/>
pag. 214
Metropoliz città meticcica, Roma
link: <https://fotografiaerrante.wordpress.com/maam-museo-dellaltro-e-dellaltrove-di-metropoliz-citta-meticcica/>
pag. 216
Quartiere E.U.R. di Roma
Archivio Storico Fotografico di Eur Spa.Scorci, ca. 1940

pag. 218
Elisa Franzoi, Palazzo della Civiltà Italiana, quartiere E.U.R. di Roma, 2015
Archivio Elisa Franzoi
pag. 220
Elisa Franzoi, La piazza siamo noi, Piazza Syntagma, Atene, 2011
Archivio Elisa Franzoi
pag. 222
Elisa Franzoi, logo No borders for people, 2015
Archivio Elisa Franzoi
pag. 224
Guerriglieri dello Yemen, 2015
link: http://it.sputniknews.com/italian.ruvr.ru/news/2014_06_05/Yemen-14-persone-uccise-da-Al-Qaeda-5490/
pag. 226
Muri che dividono i quartieri ricchi dai quartieri poveri nelle città sudamericane
link: <https://briciolecaotiche.wordpress.com/2010/07/28/se-la-citta-e-fatta-di-recinti-di-vittorio-gregotti/>
pag. 228
Elisa Franzoi, Mediterranean map: sea of blood, 2015
Archivio Elisa Franzoi
pag. 230
Elisa Franzoi, particolare del progetto per la scultura Point of view, pennarello su carta, 500x60 cm, Izmir, 2011
Archivio Elisa Franzoi
pag. 232
S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi), Aree Sensibili, Biennale di Venezia di arte, 2011
Archivio S.O.S. WORKSHOP
pag. 234
Tzeli Hadjidimitriou, immigrati siriani arrivati all'isola di Lesbo, Grecia, 2015
Archivio Odoiporikon
pag. 236
I confini geometrici dell'Africa
link: <https://it.wikipedia.org/wiki/Madagascar>
pag. 238
Elisa Franzoi, frame del video No borders for people, isola di Lesbo, Grecia, 2014
Archivio Elisa Franzoi
pag. 240
Elisa Franzoi, Refugees Welcome, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015
Archivio Elisa Franzoi
pag. 242
Elisa Franzoi, Fiamme e sangue, particolare, Galleria H2O, Barcellona, 2009
Archivio Elisa Franzoi
pag. 244
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Wunderkammer, particolare, Delft, 2012
Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario
pag. 246
Ibby che brucia il suo passaporto italiano di fronte alla stazione di polizia, 2011
link: https://www.youtube.com/watch?v=30_eK4ast50
pag. 248
Elisa Franzoi, Punto di vista, ferro, 900x 400x80 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2010
Archivio Elisa Franzoi
pag. 250
Todo por la Praxis, Itinerario de la represión en Lavapiés, Madrid, 2012
link: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=1433>

pag. 252
Jacopo Ligozzi, Vascello degli Argonauti per la celebrazione del matrimonio di Cosimo de' Medici, incisione, 1608
link: <http://www.nuovasocieta.it/metropoli/facciamo-gli-argonauti-a-torino/>
pag. 254
Elisa Franzoi, Città Utopica, installazione, particolare, acciaio, 500x500x40 cm, UNED, Madrid, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 256
IENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Isola ipotetica, terra, acqua, 40 mq, Carcere di Biella, Italia, 1998
Archivio Elisa Franzoi
pag. 258
Ortelius, mappa dell'isola di Utopia, ca.1595
link: <http://freemaninrealworld.altervista.org/tommaso-moro-utopia/>
pag. 260
Trash Pacific Vortex, isola di plastica
link: <http://www.triphobo.com/blog/ocean-cleanup>
pag. 262
Ospedale al mare, Lido di Venezia, 1934
link: http://issuu.com/teatromarinonibenecomune/docs/oam_aerofotografie?e=6621536/3202858
pag. 264
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Biblioteca, Teatro Marinoni, Lido di Venezia, 2013
Archivio Elisa Franzoi
pag. 266
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Manifesto, UNED, Madrid, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 268
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, ¿Cual es la estética revolucionaria?, Granada, 2011
Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario
pag. 270
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Sobre utopía, performance di Elisa Franzoi, UNED, Madrid, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 272
Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Archivio, UNED, Madrid, 2012
Archivio Elisa Franzoi
pag. 274
Boletín de la Escuela Moderna, 1905
link: <http://efemeridesanarquistas1septiembre2012.blogspot.it/2012/10/08-de-octubre.html>
pag. 276
Joseph Beuys, Free International University, Kassel, 1977
link: http://www.weppelmann.de/?page_id=539
pag. 278
Bruno Munari, laboratorio per bambini, Milano, 1977
link: http://www.brunomunari.it/i_laboratori.htm
pag. 280
Luciano Fabro, lezione all'Accademia di Brera, Milano, 2003
link: <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/160562>
pag. 282
Michelangelo Pistoletto, Terzo paradiso, 2014
link: <http://it.terzoparadiso.org>
pag. 284
Locandina della mostra Il viaggio, classe IV G, insegnante Elisa Franzoi, Biella, Italia, 2011
Archivio Elisa Franzoi
pag. 286
Elisa Franzoi, laboratorio Cartografie di segni voci e suoni, Rovereto, Italia, 2012
foto Sara Maino

pag. 288

Elisa Franzoi, laboratorio Cartografie di segni voci e suoni, Rovereto, Italia, 2012
foto Sara Mino

pag. 290

Elisa Franzoi, laboratorio La scuola che vorrei, Trento, Italia, 2013
foto Sara Maino

pag. 292

Elisa Franzoi, laboratorio Percorsi nella città, Liceo artistico statale, Biella, Italia, 2010

Archivio Elisa Franzoi

pag. 294

Elisa Franzoi, laboratorio Percorsi nella città, Liceo artistico statale, Biella, Italia, 2010

Archivio Elisa Franzoi

pag. 296

Elisa Franzoi, La memoria del fuoco, borsa in pelle, ferro, foto, video, 75x50x40 cm, 2007

Elisa Franzoi, Forze stabilizzatrici, gesso, ferro, 60x40x40 cm, 1996

Elisa Franzoi, Energia, gesso, ferro, rame, 120x120x120 cm, 1999
Archivio Elisa Franzoi

pag. 298

Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Cupola per gli indignados, Piazza San Giovanni, Roma, 2012

Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario

pag. 300

Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Giornata della Memoria, Milano, 2012

Archivio Elisa Franzoi

pag. 302

ENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Circo ipotetico, particolare, Galleria Silvy Bassanese, Biella, Italia, 1999

foto Ada Sola

pag. 304

Elisa Franzoi, performance in Arquetipos, Imaginarios y Mitos, Padiglione Carlo Scarpa, Venezuela, Biennale di Venezia di Arte, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 306

Leo Ramos, Bricolaje activista, rivista, 2001

link: <http://www.paísajetransversal.org/2010/10/modos-de-hacer-ecologia-bricolaje-para.html>

pag. 308

CohStra, Playgrounds for Useful Knowledge, South Philadelphia, 2015

link: <http://www.cohstra.org/?portfolio=playgrounds-for-useful-knowledge>

pag. 310

Antonella Miccolis, mappa per la mostra Il viaggio degli studenti del Liceo Artistico di Biella, Italia, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 312

S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi, Zucca), progetto per Everyville, la città dei luoghi comuni, Biennale di Venezia, 2008

Archivio S.O.S. WORKSHOP

pag. 314

Elisa Franzoi, manifestazione NO TAV, Val Susa, Italia, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 316

Elisa Franzoi, workshop all'Accademia di Brera con Albert Vidal, Milano, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 318

Elisa Franzoi, progetto per la scultura Point of view, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 320

Elisa Franzoi, Isole, installazione e performance, Teatro della Contraddizione, Milano, 2010

Archivio Elisa Franzoi

pagg. 322-325

ENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Isola ipotetica, installazione e performance, terra, acqua, fotografie, 40 mq, Passaggi a nord/ovest, Carcere di Biella, Italia, 1998

Archivio Elisa Franzoi

pagg. 326, 327

Elisa Franzoi, Emerse, con performance di Sara Maino, installazione e performance, terra, acqua, ferro, 30 mq, Check-in, Galleria Civica di Trento e Università di Trento, Italia, 2003

Archivio Elisa Franzoi

pagg. 328, 329

Elisa Franzoi, Islas, ferro, acqua, ceramica, 300x130x35 cm, Accademia di Belle arti di Brera di Milano e Spazio Grossi Bilbao, 2009

Archivio Elisa Franzoi

pag. 330

Elisa Franzoi, Punto di vista, ferro, 900x400x80 cm, Occhieppo Inferiore, Italia, 2009

Archivio Elisa Franzoi

pag. 331

Elisa Franzoi, Punto di vista, modello in ferro, 50x40x10 cm, Occhieppo Inferiore, Italia, 2009

Elisa Franzoi, Concerto alla scala, scultura e performance, ferro, 900x400x80 cm, Occhieppo Inferiore, Italia, 2009

foto giovanni Ozino Caligaris

pagg. 332, 333

Elisa Franzoi, Punto di vista/Concerto alla scala, scultura e performance, ferro, 900x400x80 cm, Occhieppo Inferiore, Italia, 2009

Archivio Elisa Franzoi

pag. 334

Elisa Franzoi, Point of view, scultura e spettacolo organizzato dai cittadini, ferro 900x400x100 cm, St. Anton, Austria, 2010

Foto Simone Bo

pag. 335

Elisa Franzoi, Point of view, scultura e spettacolo organizzato dai cittadini, ferro 900x400x100 cm, St. Anton, Austria, 2010

Archivio Elisa Franzoi

pagg. 336, 337

Elisa Franzoi, point of view n.2, progetto per opera in spazio pubblico, dettagli, pennarello e aquerello su carta, 500x60 cm, Izmir, Turchia, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 338

Elisa Franzoi, Città Utopica, acciaio, 500x500x40 cm, UNED, Madrid, 2012

Archivio Elisa Franzoi

pagg. 339-341

Elisa Franzoi, Città Utopica, installazione, acciaio, 500x500x40 cm, UNED, Madrid, 2012

Archivio Elisa Franzoi

pag. 342

S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi), Aree Sensibili, installazione e whorkshop, acciaio, 2000x450x80 cm, Biennale di Venezia di arte, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pag. 343

S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi), Aree Sensibili, locandina, Biennale di Venezia di arte, 2011

Archivio S.O.S. WORKSHOP

pagg. 344, 345

S.O.S. WORKSHOP (Cazzaniga, Franzoi), Aree Sensibili, installazione e whorkshop, acciaio, 2000x450x80 cm, Biennale di Venezia di arte, 2011

Archivio Elisa Franzoi

pagg. 346-351

Elisa Franzoi, No borders for people, installazione, legno, 3000x130x20 cm, Urla, Turchia, 2015

Archivio Elisa Franzoi

pagg. 352-355

Elisa Franzoi, Refugees welcome installazione e workshop, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015

Archivio Elisa Franzoi

pagg. 356, 357

Elisa Franzoi, Refugees, foto su alluminio e interventi a punta secca e pennarello, 20x30 cm, isola di Lesbo, Grecia, 2014

Archivio Elisa Franzoi

pag. 358

Elisa Franzoi, Refugees Welcome, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015

(foto Annalisa Zegna)

pag. 360

Elisa Franzoi, No borders for people, Urla, Turchia, 2015

Archivio Elisa Franzoi

pag. 362

Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Archivio PIGS, Auditorium

Parco della musica, Roma, 2015

Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario

Elisa Franzoi, Italiani brava gente, Macao, Milano, 2015

Archivio Elisa Franzoi

pag. 364

Elisa Franzoi, No orders, Urla, Turchia, 2015

Archivio Elisa Franzoi

pag. 366

Elisa Franzoi con S.O.S. WORKSHOP, Moduli, ferro, 300x300x300 cm, 2006

Elisa Franzoi, Body-Soul, particolare, plexiglas, luce, 70x20x20 cm, 2000

Elisa Franzoi, In-forma, modello, ferro, 40x30x10 cm, 1999

Archivio Elisa Franzoi

pag. 368

Elisa Franzoi, Italiani brava gente, performance, Macao, Milano, 2015

Archivio Elisa Franzoi

pag. 370

Elisa Franzoi con Antonio Manuel, Occupations, Discoveries, Biennale di Arte di Venezia, 2015

foto Nicoletta Braga

pag. 372

Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Spazio libertario, legno, 250x1000x1000 cm, Aras de los Olmos, Spagna, 2015

Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario

pag. 374

Elisa Franzoi, progetto Isole per il festival Transiti-Confini contemporanei, Teatro della Contraddizione di Milano, pennarello e collage su carta, 2009

Archivio Elisa Franzoi

pag. 376

ENES (Elisa Franzoi & Sejong Yoo), Recinto, legno, pietra, 30 mq, Delphi, Grecia, 1998

Archivio Elisa Franzoi

pag. 378

Elisa Franzoi, Scala-Scenografia per il teatro Barrios, Milano, 2008

Archivio Elisa Franzoi

pag. 380

Elisa Franzoi, progetto Folding Sculpture, Galleria Klinik, Londra, 2007

Archivio Elisa Franzoi

pag. 382

Elisa Franzoi, Which Gate?, sound installation, Factory Art Gallery, Berlino, 2013

Archivio Elisa Franzoi

pag. 384

Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Biblioteca, Teatro Marinoni, Lido di Venezia, 2013

Archivio Elisa Franzoi

pag. 392

Elisa Franzoi, Sculture sonore, con Regula Wagner, 2013

Archivio Elisa Franzoi

pag.396

Elisa Franzoi, Refugees, isola di Lesbo, Grecia, 2014

Archivio Elisa Franzoi

pag. 400

Escuela Moderna/Ateneo Libertario, PIGS, 2015

Archivio Escuela Moderna/Ateneo Libertario

pag. 408

Elisa Franzoi, New York, 2008

Archivio Elisa Franzoi

pag.410

CohStra, Playgrounds for Useful Knowledge, South Philadelphia, 2015

link: <http://www.cohstra.org/?portfolio=playgrounds-for-useful-knowledge>

pag. 412

Anne e Patrick Poirier, Thunderstruck Landscape, installazione, 1984

link: http://www.snipview.com/q/Anne_and_Patrick_Poirier

Elisa Franzoi con Anne e Patrick Poirier nel loro studio a Lourmarin, Provenza, 2010

Archivio Elisa Franzoi

pag. 414

Luca Vitone, Eppure si muove, cartolina, 10 x 15 cm, courtesy

dell'artista, Dena Foudation, Paris, 2003

link: <http://atpdiary.com/exhibit/4-andata-e-ricordo-souvenir-de-voyage/>

pag. 417

Elisa Franzoi, New York, 2008

Archivio Elisa Franzoi



Elisa Franzoi, *New York*, 2008

10. Interviste

10. Entrevistas

10.1. Emiliano Gandolfi

10 dicembre 2015, Elisa Franzoi

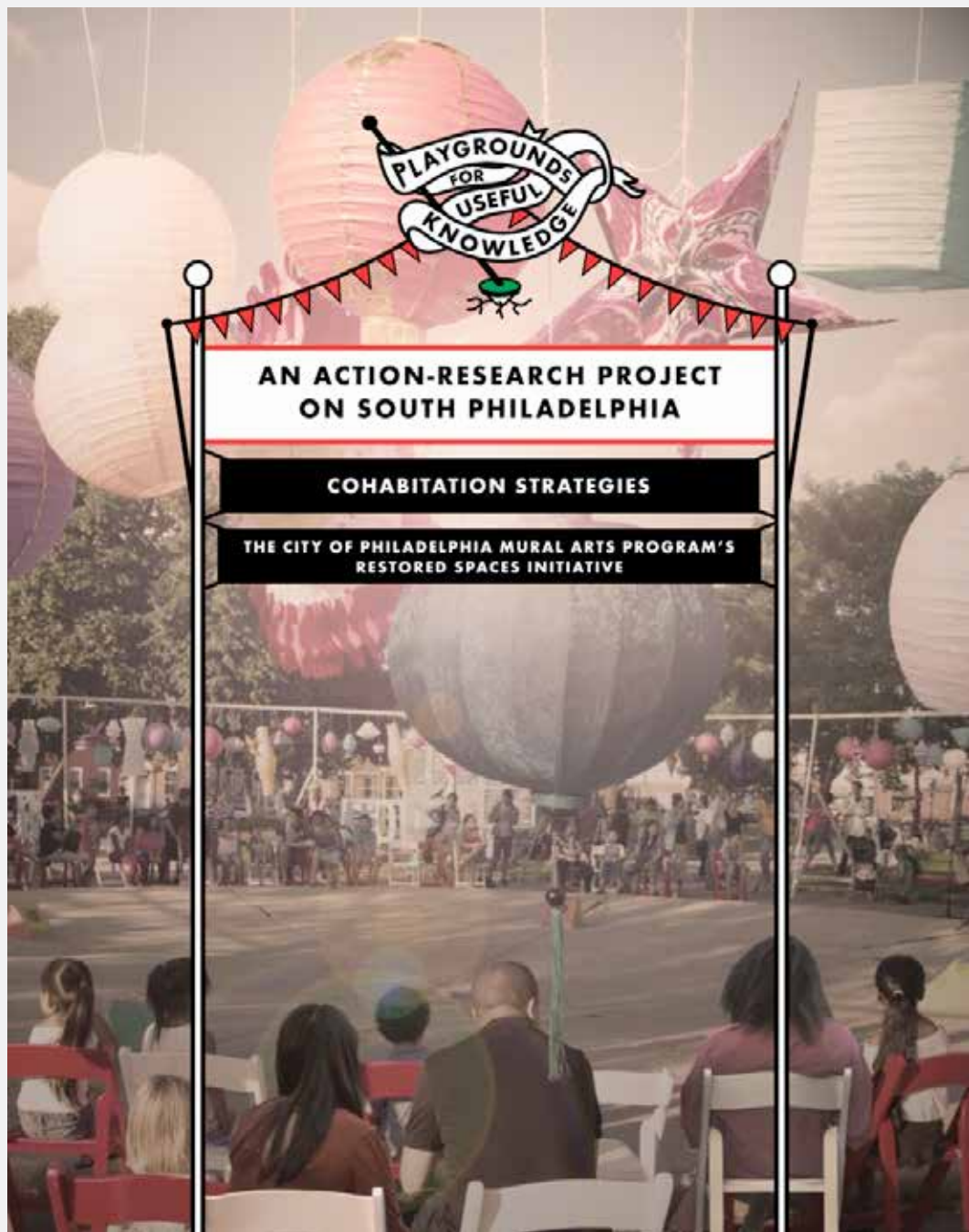
1) Come, nel tuo lavoro, si disegnano spazi relazionali?

- Il lavoro di Cohabitation Strategies (CohStra) si basa sulla creazione di spazi per l'interazione e per lo sviluppo di un processo d'immaginazione collettiva. Per quanto negli anni passati abbiamo a volte iterato procedure, in realtà in ogni progetto l'incontro con una situazione urbana e sociale particolare fa emergere approcci e soluzioni progettuali alternative.

Per descrivere in estrema sintesi il nostro processo, di solito partiamo sempre da un percorso conoscitivo, basato su uno studio analitico e relazionale dei contesti nei quali operiamo. In seguito diventa necessario definire spazi relazionali per fare emergere un confronto pubblico. Infine, di solito, si pone la necessità di operare un percorso di sintesi delle idee emerse.

2) Con quale metodologia agisce CohStra di fronte alle frontiere interne alle comunità che incontra?

- Le frontiere invisibili che differenziano una comunità di persone sono le trame delle differenze intrinseche tra culture, edu-



CohStra, *Playgrounds for Useful Knowledge*, South Philadelphia, 2015

cazione, esperienze e aspirazioni differenti. Sono differenze legittime, ma a volte ci allontanano da una riflessione comune su quali siano le problematiche di tipo sociale, economico e spaziale alle quali un quartiere è sottoposto. Il lavoro di CohStra si concentra sulla creazione di spazi nei quali fare un percorso collettivo di presa di coscienza comune di queste problematiche. Questo lavoro procede da un'indagine sulle risorse sociali che possano essere disponibili per fare emergere i potenziali costruttivi di un luogo. In questo processo emergono sempre le differenze, a volte anche i conflitti, che sono una manifestazione di queste barriere che si formano tra le persone. Un aspetto importante del nostro lavoro è quello di riuscire a guardare al di là di queste barriere, ma nel totale rispetto delle differenze.

Per fare un esempio concreto... Abbiamo appena terminato un progetto a Philadelphia, dove abbiamo lavorato in una zona chiamata South Philadelphia. Questa grande area della città è stata abitata tradizionalmente da minoranze di immigrati italiani e irlandesi. Nel corso del secolo scorso è diventato un quartiere a predominanza afroamericana e di recente nuovi flussi migratori hanno introdotto gruppi sudamericani, cinesi e rifugiati politici dal sud est asiatico. In questa varietà di culture si sono sviluppate forti tensioni interrazziali e una progressiva segregazione di questa area. I poteri politici locali hanno approfittato di tali divisioni per promettere piccoli benefici alle varie comunità, rinforzando di fatto l'odio razziale.

In questo contesto il nostro lavoro si è concentrato sulla creazione di una piattaforma di scambio tra le diverse comunità del quartiere. La progressiva presa di coscienza delle problematiche comuni a tutti questi gruppi ha generato una comprensione diversa della necessità di una azione condivisa. Questo non è che un timido inizio verso la risoluzione di problemi come la segregazione, la mancanza di spazi pubblici, la carenza di economie endogene al quartiere. Ma per affrontare queste problematiche è necessaria inizialmente la responsabilizzazione dei cittadini e la loro presa di coscienza di quali siano le sfide da affrontare e quali le risorse e le alleanze per costruire una alternativa.

3) Esiste una relazione diretta tra la tua mostra della Biennale 2008 e le esperienze di CohStra?

- Lo sviluppo di *Cohabitation Strategies* è stato una conseguenza diretta del momento di entusiasmo e di sperimentazione di quegli anni, assieme all'emergere di una evidente presa di coscienza delle responsabilità dell'architettura di fronte alla crisi finanziaria del 2008. L'esplosione della bolla finanziaria basata sulla speculazione dei mutui casa ha dato ancor più rilievo a quanto la costruzione delle nostre città sia uno dei principali fattori delle disparità del nostro attuale sistema economico. Dalla sua concezione, l'aspirazione di CohStra è stata quella di affrontare queste tematiche e di costruire un'alternativa alle gravi asimmetrie intrinseche all'attuale sistema di costruzione delle nostre città. Una relazione più diretta è stata quella di creare una piattaforma di collaborazione nella quale un movimento di architetti interessati a pratiche di intervento urbano, potessero allargare il dialogo con la cittadinanza, con studiosi di scienze sociali e urbane. Negli anni CohStra ha collaborato con diversi partecipanti alla Biennale, come l'artista Olandese Jeanne van Heeswijk, l'architetto Teddy Cruz, o il collettivo Stalker e molti altri.



10.2. Anne e Patrick Poirier

13 ottobre 2015, Elisa Franzoi

1) Quale è stato il ruolo del disegno (tra appunti di viaggio, mappe delle città, mappe mentali) nel vostro lavoro?

- Nel nostro lavoro il disegno non ha uno scopo estetico né artistico. È solo uno strumento per ricordarsi delle cose, dei luoghi, dei sentimenti, delle emozioni, delle idee. O per progettare.

2) I luoghi della memoria e gli spazi che disegnate possiamo definirli in qualche modo 'spazi relazionali'?

- Nella nostra idea gli spazi che disegniamo devono essere condivisi con gli spettatori che dovrebbero essere messi in situazioni di ricordo, legati alla memoria culturale.

3) Mi interessa molto anche l'uso che fate della parola, impresso su una carta, scolpita nel marmo, ricamata sulla stoffa, incisa su un fiore... è un messaggio ma pur sempre un segno/disegno, una traccia che rimane ma anche che scompare, si consuma. Quindi volevo capire anche il percorso che fa il disegno nel vostro lavoro, dalle mappe, ai progetti fino ad arrivare ad un semplice segno calligrafico...

- Come abbiamo detto prima per noi il disegno è sia uno strumento per memorizzare, sia uno strumento di progettazione. Per quanto riguarda le parole è tutto diverso: le parole che scriviamo significano solo quello che dicono. Siccome certe cose, certe idee, certi concetti, certi sentimenti, non possono essere espressi solo con le immagini, abbiamo bisogno di parole precise, alle volte poetiche, per precisare i nostri pensieri. La scrittura ha sempre fatto parte del nostro lavoro sin dall'inizio, sia sotto forma di testi, di finzioni, di poesia o di parole isolate.



Luca Vitone, *Eppur si muove*, cartolina, 10 x 15 cm, courtesy dell'artista, Dena Foudation, Paris, 2003

10.3. Luca Vitone

9 ottobre 2015, Elisa Franzoi

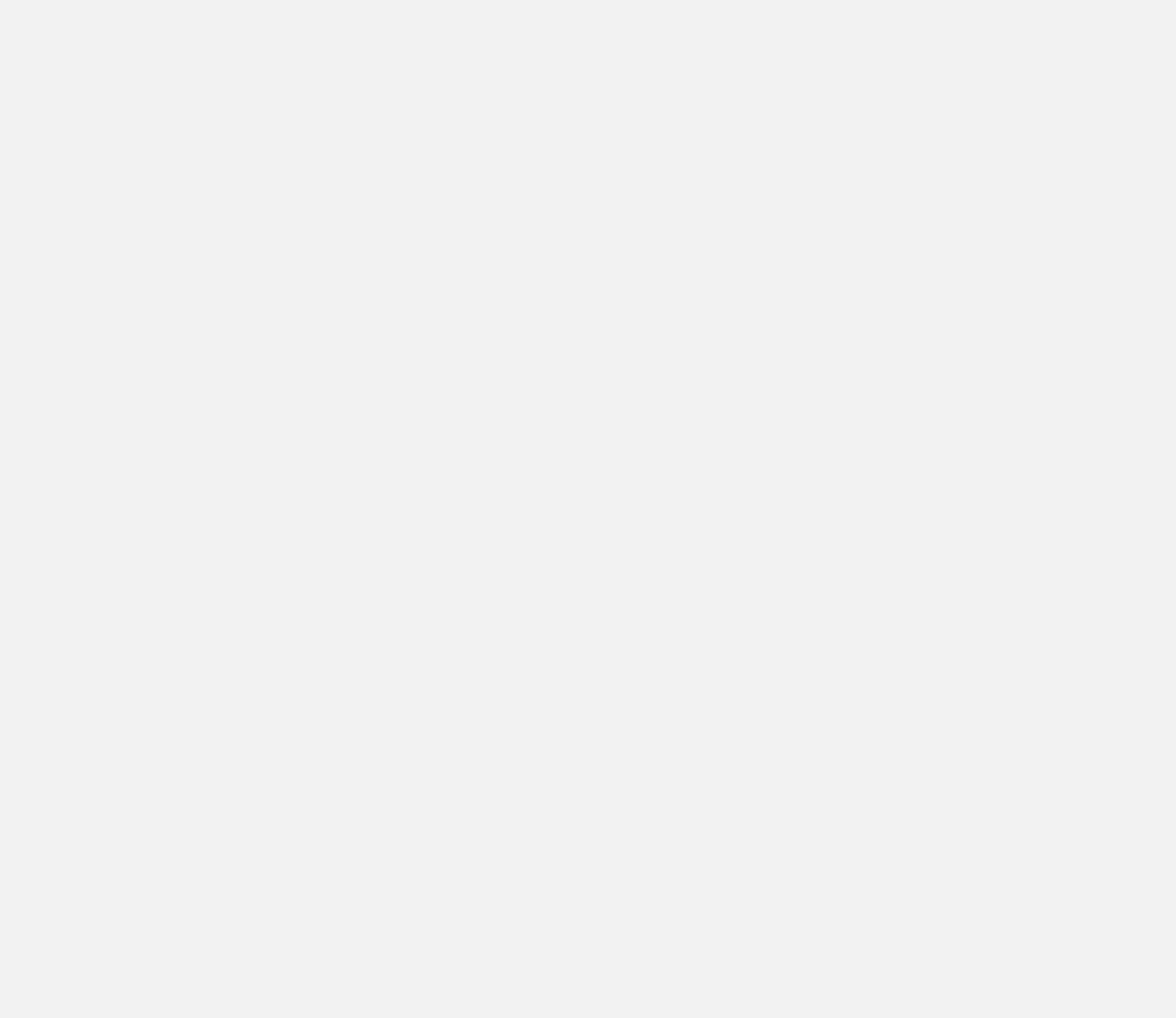
1) Come, il tuo lavoro di ricerca teorica e artistica, che coinvolge tutte le discipline quali la geografia, l'antropologia, la sociologia, la politica, la musica e la letteratura, si è inserito in un progetto di didattica nella scuola?

- Premetto che non mi considero un didatta. Nella scuola ho lavorato molto poco, ho tenuto solo qualche workshop nelle scuole elementari e visto l'età dei partecipanti non ho parlato di teoria o di arte in senso disciplinare, tutt'al più, se questo c'è stato, ho cercato di trasmetterlo attraverso il gioco.

Nel corso che tengo alla NABA è ovviamente diverso. Nel biennio i ragazzi possono affrontare ricerche teoriche che gli permettano di avere un'idea di come sia costruito il sistema in cui vorrebbero operare.

2) In riferimento al tuo utilizzo di mappe e alla relazione dell'essere umano con il luogo, alla perdita di identità e al processo di riappropriazione dello spazio urbano, come nel tuo lavoro personale si disegnano spazi relazionali?

- L'opera una volta esposta crea sempre una relazione tra autore e pubblico. Lavorare sui luoghi adottando dispositivi che sollecitino i fruitori a partecipare al progetto è stato un modo utile per riflettere sul senso dell'arte e sul linguaggio da impiegare per mantenerla lingua viva.



Elisa Franzoi, *New York*, 2008