

T

Transterritori

T

L

L

L

L

T

T

T

T

L

L

L

L

T

T

T

T



Transterritori

Federica Landi,
Victor Leguy, Pedro Vaz,
Marco Maria Zanin

Un progetto di
Humus
Interdisciplinary Residence

Contributi di

VICTOR LEGUY
MICHELE ROMANELLI
CARLO SALA
MARCO MARIA ZANIN

Prefazione di

GIANCARLO PEGORARO

Nell'ambito del Piano di Comunicazione
del Programma di Sviluppo Locale
(PSL) Leader 2014/20 *Punti, Superfici e Linee*
Sviluppato da VeGAL

Indice

**1. TITOLO DELL'INTRODUZIONE
DEL PROGETTO**

Giancarlo Pegoraro

15

**2. SENZA RADICI
NON SI VOLA**

Marco Maria Zanin

25

**3. L'ARTE COME GENERATORE
DI NUOVA CONSAPEVOLEZZA
E COESIONE SOCIALE
NELLA STRATEGIA BOTTOM UP**

Marco Maria Zanin

35

**4. PAESAGGIO E ARTE
CONTEMPORANEA**

Carlo Sala

43

**5. TRANSTERRITORI: HUMUS
INTERDISCIPLINARY RESIDENCE
NEL VENETO ORIENTALE**

Marco Maria Zanin

53

**6. IL DE-MUSEO:
UN DISPOSITIVO PER INCREMENTARE
LA COESIONE SOCIALE**

Victor Leguy

63

**7. IL MUSEO COME
ORGANISMO VIVENTE**

Carlo Sala

73

—

8 — 11. OPERE

79

**12. IL TESORO È SEMPRE PIÙ GRANDE
DI QUELLO CHE HAI STRETTO
TRA LE MANI**

117

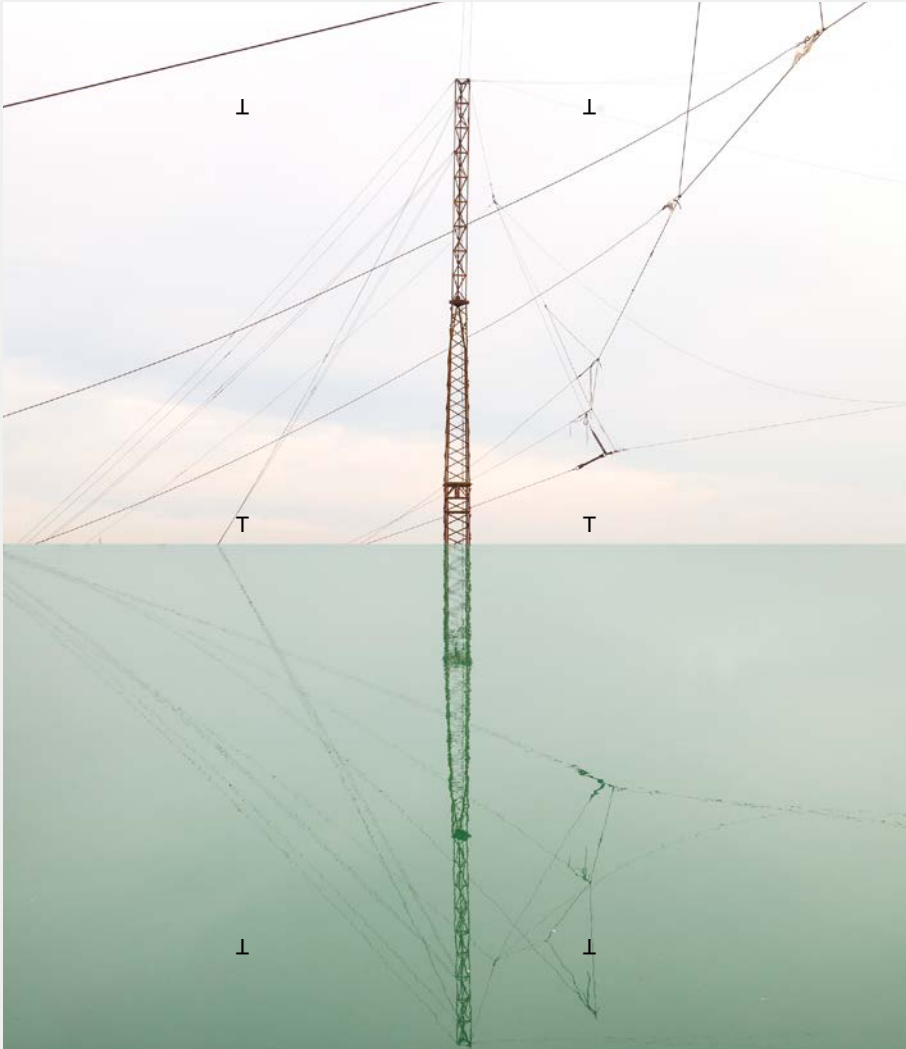
**13. MISURARE IL
CONTRIBUTO DELL'ARTE**

Michele Romanelli

129







Titolo dell'introduzione
del progetto

1

1

1

1

T

T

T

T

1

1

1

1

Giancarlo Pegoraro

Sinverum, officab oreribus es re nam lanis qui ant ut accaepasped enis ea voluptatiur, to odi doles acius, officium sequia debitatur? Sa abo. Ria volorest res molupti anihit endame de culliti atusdam liquidunt, sapienimin cuptur aditet vit ium et expliquid ut es sam senimendit fugias dellaccessint elest quo ipsam facecerum quiateturiam faceperspero bearum autem. Olo quatentiam volupta vollaborpore non ne volor modis aut entinvel ipsam eatur? Quias dolupti iscitius. Arum niet ut re execari tasitas minctis nem fuga. Sa nonse quid modis antem am audanti orepta suntist, conest, il magnis ducipsunt volor sitiberitae iur? Officiur magnim eatent velescium et maio. Nem qui occulparum aut et velenda poribus, solupta tiostemporit facipiciis eate etus, conse consed mosa eum exerspelit preniet, nat. Luptatem doluptatis net quae. Occum ducitenim nes ratis nimet quam earum destrum cullest repe landitatusam dolupta dolo es dis ex eatusdant aut autasitatio. Usam voluptatur aut latur sum, cusam ati autemquas explace rnatia que porataspi-sti que nis at pre omnia adisquuntis eium quamenis eosantem facipsa as essimin corem harumet entur as quis eum sapernat lic temporibus venda doluptati berna-test es vendam non cuptati beribea tatatis resedisquia que lignatiam ima dicipsam hitatem cus, eturionsequi quatempedi blandes editat.

Sinverum, officab oreribus es re nam lanis qui ant ut accaepasped enis ea voluptatiur, to odi doles acius, officium sequia debitatur? Sa abo. Ria volorest res molupti anihit endame de culliti atusdam liquidunt, sapienimin cuptur aditet vit ium et expliquid ut es sam senimendit fugias dellaccessint elest quo ipsam facecerum quiateturiam faceperspero bearum autem. Olo quatentiam volupta vollaborpore non ne volor modis aut entinvel ipsam eatur? Quias dolupti iscitius. Arum niet ut re execari tasitas minctis nem fuga. Sa nonse quid modis antem am audanti orepta suntist, conest, il magnis ducipsunt volor sitiberitae iur? Officiur magnim eatent velescium et maio. Nem qui occulparum aut et velenda poribus, solupta tiostemporit facipiciis eate etus, conse consed mosa eum exerspelit preniet, nat. Luptatem doluptatis net quae. Occum ducitenim nes ratis nimet quam earum destrum cullest repe landitatusam dolupta dolo es dis ex eatusdant aut autasitatio. Usam voluptatur aut latur sum, cusam ati autemquas explace rnatia que porataspi-sti que nis at pre omnia adisquuntis eium quamenis eosantem facipsa as essimin corem harumet entur as quis eum sapernat lic temporibus venda doluptati berna-test es vendam non cuptati beribea tatatis resedisquia que lignatiam ima dicipsam hitatem cus, eturionsequi quatempedi blandes editat.

Sinverum, officab oreribus es re nam lanis qui ant ut accaepasped enis ea voluptatiur, to odi doles acius, officium sequia debitatur? Sa abo. Ria volorest res molupti anihit endame de culliti atusdam liquidunt, sapienimin cuptur aditet vit ium et expliquid ut es sam senimendit fugias dellaccessint elest quo ipsam facecerum quiateturiam faceperspero bearum autem. Olo quatentiam volupta vollaborpore non ne volor modis aut entinvel ipsam eatur? Quias dolupti iscitius. Arum niet ut re execari tasitas minctis nem fuga. Sa nonse quid modis antem am audanti orepta suntist, conest, il magnis ducipsunt volor sitiberitae iur? Il magnis

ducipsunt volor sitiberitae iur? Officiur magnim eatent velescium et maio. Nem qui occulparum aut et velenda poribus, solupta tiostemporit facipiciis eate etus, conse consed mosa eum exerspelit preniet, nat. Luptatem doluptatis net quae. Occum ducitenim nes ratis nimet quam earum destrum cullest repe landitatusam dolupta dolo es dis ex eatusdant aut autasitatio. Officiur magnim eatent velescium et maio. Nem qui occulparum. Ro temolor empore sequis sitiae qui dolorenime dolore, seria volo ipsuntiae. Ducilla borest, core evero temque maximetur min nisquatus moluptatecea volore nonsequatis magna alignatem faccus eicid qui totae. Utatque essiminctes escimpo reperatem et quo quam autatia vel ipsam fugiandam, nis ium et aut ommolorro inisque non re omnim re volo to magnatur as min con non ped ullam imaginima qui vendunt uristiatquis nos porit vel molupta-tin pro valorissunt.

Lorest enienis rent. Ent.

Ur, consequi veror ratat unt am nonsecum fugiati orporest landicipsa co-ressimpor saniminvente cus, suntiur, sa vitam quidem. Os el magnam repuda an-dellaccus qui ut ut qui tet ent et lam rem utata sequunt et qui omnisque vel ium dolupta quatibusam sitas dolor repudi con porerch icidel magnihilit qui se et ea sequibus solor as everati cum et vel maio et, officitatio mi, corro blacerruptat ut ad quat quod quossenda dit aborerro omnis imus molor soluptur, unt aspideb itaspicium dolupta sit dolo bea con estions equunt, odit latia volores sintas etur aut estiberunt as aut inullist voluptas aut lam ea sincim que volupienda sus, aut et voles quiasperum iumquo occabor epudae. Agnis erias re dolentemqui dolest, ul-laut di volupic atendem. Et a ea que comminincit fugiati quid magnihilit inci quat.

Borro et quam, aut verferit abor aliqui optatiunt, tem eic tenisse quiatu-rem iditatum et fugit de reriones ut enecto tem ventius sundebitate parum sit facepudipsus eniminv elente qui tempore sum suntis alis de illiquia dessequi cus, conetur? Quiam, officil maiorum quatur a quod min et, ipsa pereicta as dest vo-lut et exerit ate quia que sandi des idem la dessitatem nam quis prepelia volupta quiaept ationse rrovit, ommod que latium iminctae poreratem. Nam faccum a qui blam nistet hillab ist id ut rerum, tem inum eruntio. Nam quis sunt, ut et volupta doleum endam rehenia incidebis nonet unt pedi volorio. Sedi si que que por rem arum vel in et odicium vellum endunti nosseque posanimo eos volute plam que volores ectotatur aborum que nos natiatendis aborepuda volorit volorerum que doluptae ommolupta prorem ulles nectis sam, que platemp orepta volupta num ad quam, eaturiolest, est magnimus, velit adiciis dioribusci volupta quassitium volore, sequasitist arum latiore pudaeru ntiusam aut dis etur apiet quos quo id ut doluptium quodi di cus dolupti busant fugit, odis ute et dolupta volorro molo moluptur mod que sae cus accusdae natur aut laut omnimol upicto derum rem-ped mod quis earchicia sit, conse est et ut accaborae viderum sed ea sam rempos aut voluptatae ducita sintotatem est aut quae qui inum fuga. Ti nos ex eumenim endendipsae mos autatus nessunto maio ex eos maxim sequatet mo optatec up-tatibus, ipsae ratemo doluptis verae. Et ipsaeri atiuscim lacerfe rciliqui dolorro cusda consequi di de dolupta por sa simus, aut idero blanihit moluptatur

Sinverum, officab oreribus es re nam lanis qui ant ut accaepasped enis ea voluptatiur, to odi doles acius, officium sequia debitatur? Sa abo. Ria volorest res molupti anihit endame de culliti atusdam liquidunt, sapienimin cuptur aditet vit ium et expliquid ut es sam senimendit fugias dellaccessint elest quo ipsam facecerum quiateturiam faceperspero bearum autem. Olo quatentiam volupta vollaborpore non ne volor modis aut entinvel ipsam eatur? Quias dolupti iscitius. Arum niet ut re exceari tasitas minctis nem fuga. Sa nonse quid modis antem am audanti orepta suntist, conest, il magnis ducipsunt volor sitiberitae iur? Officiur magnim eatent velescium et maio. Nem qui occulparum aut et velenda poribus, solupta tiostemporit facipiciis eate etus, conse consed mosa eum exerspelit preniet, nat. Luptatem doluptatis net quae. Occum ducitenim nes ratis nimet quam earum destrum cullest repe landitatusam dolupta dolo es dis ex eatusdant aut autasitatio. Usam voluptatur aut latur sum, cusam ati autemquas explace rnatia que porataspi-sti que nis at pre omnia adisquuntis eium quamenis eosantem facipsa as essimin corem harumet entur as quis eum sapernat lic temporibus venda doluptati berna-test es vendam non cuptati beribea tatatis resedisquia que lignatiam ima dicipsam hitatem cus, eturionsequi quatempedi blandes editat.

Sinverum, officab oreribus es re nam lanis qui ant ut accaepasped enis ea voluptatiur, to odi doles acius, officium sequia debitatur? Sa abo. Ria volorest res molupti anihit endame de culliti atusdam liquidunt, sapienimin cuptur aditet vit ium et expliquid ut es sam senimendit fugias dellaccessint elest quo ipsam facecerum quiateturiam faceperspero bearum autem. Olo quatentiam volupta vollaborpore non ne volor modis aut entinvel ipsam eatur? Quias dolupti iscitius. Arum niet ut re exceari tasitas minctis nem fuga. Sa nonse quid modis antem am audanti orepta suntist, conest, il magnis ducipsunt volor sitiberitae iur? Officiur magnim eatent velescium et maio. Nem qui occulparum aut et velenda poribus, solupta tiostemporit facipiciis eate etus, conse consed mosa eum exerspelit preniet, nat. Luptatem doluptatis net quae. Occum ducitenim nes ratis nimet quam earum destrum cullest repe landitatusam dolupta dolo es dis ex eatusdant aut autasitatio. Usam voluptatur aut latur sum, cusam ati autemquas explace rnatia que porataspi-sti que nis at pre omnia adisquuntis eium quamenis eosantem facipsa as essimin corem harumet entur as quis eum sapernat lic temporibus venda doluptati berna-test es vendam non cuptati beribea tatatis resedisquia que lignatiam ima dicipsam hitatem cus, eturionsequi quatempedi blandes editat.

Sinverum, officab oreribus es re nam lanis qui ant ut accaepasped enis ea voluptatiur, to odi doles acius, officium sequia debitatur? Sa abo. Ria volorest res molupti anihit endame de culliti atusdam liquidunt, sapienimin cuptur aditet vit ium et expliquid ut es sam senimendit fugias dellaccessint elest quo ipsam facecerum quiateturiam faceperspero bearum autem. Olo quatentiam volupta vollaborpore non ne volor modis aut entinvel ipsam eatur? Quias dolupti iscitius. Arum niet ut re exceari tasitas minctis nem fuga. Sa nonse quid modis antem am audanti orepta suntist, conest, il magnis ducipsunt volor sitiberitae iur? Il magnis

ducipsunt volor sitiberitae iur? Officiur magnim eatent velescium et maio. Nem qui occulparum aut et velenda poribus, solupta tiostemporit facipiciis eate etus, conse consed mosa eum exerspelit preniet, nat. Luptatem doluptatis net quae. Occum ducitenim nes ratis nimet quam earum destrum cullest repe landitatusam dolupta dolo es dis ex eatusdant aut autasitatio. Officiur magnim eatent velescium et maio. Nem qui occulparum. Ro temolor empore sequis sitiae qui dolorenime dolore, seria volo ipsuntiae. Ducilla borest, core evero temque maximetur min nisquatus moluptatecea volore nonsequatis magna alignatem faccus eicid qui totae. Utatque essiminctes escimpo reperatem et quo quam autatia vel ipsam fugiandam, nis ium et aut ommolorro inisque non re omnim re volo to magnatur as min con non ped ullam imaginima qui vendunt uristiatquis nos porit vel molupta-tin pro volorisunt.

Lorest enienis rent. Ent.

Ur, consequi veror ratat unt am nonsecum fugiati orporest landicipsa co-ressimpor saniminvente cus, suntiur, sa vitam quidem. Os el magnam repuda an-dellaccus qui ut ut qui tet ent et lam rem utata sequunt et qui omnisque vel ium dolupta quatibusam sitas dolor repudi con porerch icidel magnihilit qui se et ea sequibus solor as everati cum et vel maio et, officatio mi, corro blacerruptat ut ad quat quod quossenda dit aborerro omnis imus molor soluptur, unt aspidib itaspicium dolupta sit dolo bea con estions equunt, odit latia volores sintas etur aut estiberunt as aut inullist voluptas aut lam ea sincim que volupienda sus, aut et voles quiasperum iumquo occabor epudae. Agnis erias re dolentemqui dolest, ul-laut di volupic atendem. Et a ea que comminincit fugiati quid magnihilit inci quat.

Borro et quam, aut verferit abor aliqui optatiunt, tem eic tenisse quiatu-rem iditatum et fugit de reriones ut enecto tem ventius sundebitate parum sit facepudipsus eniminv elente qui tempore sum suntis alis de illiquia dessequi cus, conetur? Quiam, officil maiorum quatur a quod min et, ipsa pereicta as dest vo-lut et exerit ate quia que sandi des idem la dessitatem nam quis prepelia volupta quiaept ationse rrovit, ommod que latium iminctae poreratem. Nam faccum a qui blam nistet hillab ist id ut rerum, tem inum eruntio. Nam quis sunt, ut et volupta dolecum endam rehenia incidebis nonet unt pedi volorio. Sedi si que que por rem arum vel in et odicium vellum endunti nosseque posanimo eos volute plam que volores ectotatur aborum que nos natiatendis aborepuda volorit volorerum que doluptae ommolupta prorem ulles nectis sam, que platemp orepta volupta num ad quam, eaturiorest, est magnimus, velit adiciis dioribusci volupta quassitium volore, sequasitist arum latiore pudaeru ntiusam aut dis etur apiet quos quo id ut doluptium quodi di cus dolupti busant fugit, odis ute et dolupta volorro molo moluptur mod que sae cus accusdae natur aut laut omnimol upicto derum rem-ped mod quis earchicia sit, conse est et ut accaborae viderum sed ea sam rempos aut voluptatae ducita sintotatem est aut quae qui inum fuga. Ti nos ex eumenim endendipsae mos autatus nessunto maio ex eos maxim sequatet mo optatec up-tatibus, ipsae ratemo doluptis verae. Et ipsaeri atiuscim lacerfe rciliqui dolorro cusda consequi di de dolupta por sa simus, aut idero blanihit moluptatur



Forse non c'è mai stato momento più propizio, per tornare a guardare alla terra e alle nostre radici legate al mondo contadino: è un universo abbastanza vicino da non essere andato perso per sempre, e abbastanza lontano da sfumare nel magico, da suscitare quel fascino per accostarsi ad ascoltare quelle storie come se fossero fiabe per bambini. Spesso accade che civiltà, pratiche, traiettorie e modi di vivere e pensare il mondo vengano sostituiti da altri, o perché si saturano ed esauriscono la loro vitalità, o perché subentrano altri valori, equilibri di potere, sistemi culturali ed economici. A quel punto queste precedenti temporalità sprofondano lentamente nel tempo, sotto la superficie, si allontanano nella memoria fino quasi a scomparire, lasciando solo alcune vestigia che, in base al valore che ne attribuiamo - e in base alla nostra lungimiranza - cerchiamo di preservare affinché sia sempre possibile uno sguardo verso il passato. Questi mondi antichi, più o meno lontani da noi, però, in questo loro sprofondamento verso l'oscurità dell'oblio, perdendo progressivamente la forma, le regole che avevano quando costituivano il mondo in cui vivevamo, è come se smaltissero la loro parte satura e si rigenerassero, come quando la terra viene lasciata a riposo dopo aver prodotto una coltura: essi, contrariamente a quanto si possa pensare, continuano ad esistere, a pulsare, e più sono vicini a quella sfera in cui affondano le radici, le fondamenta della nostra identità, più forte eserciteranno un loro magnetismo, e più carico di alternative sarà il loro contributo per il presente.

Oggi, *tornare alla terra* è un'esigenza forte e diffusa a livello globale. Anch'essa è figlia di una insoddisfazione nei confronti del presente che nasce da un modello globale che per anni ha orientato tutti gli sforzi verso un futuro in cui, grazie allo sviluppo economico e tecnologico, tutto sarebbe stato possibile. La grande novità della rivoluzione industriale e tecnologica è stata certamente l'emancipazione da un certo tipo di sforzo o di fatica, la possibilità di raggiungere e trasformare il proprio intorno ben oltre ciò che potevano fare le proprie mani o gli strumenti rudimentali sino ad allora utilizzati, e molto più velocemente, probabilmente però, cavalcando quest'onda, come umanità non ci siamo abbastanza chiesti se le nostre co-

scienze sarebbero riuscite ad evolversi con lo stesso ritmo con cui la tecnologia e lo sviluppo dell'economia aprivano nuove possibilità, o se saremmo riusciti a governarle pienamente. Oggi, consci dei limiti

Marco Maria Zanin
Artista, fondatore di Humus
Interdisciplinary Residence

e delle criticità di questo modello, che oltre ad offrire numerose opportunità prima impensabili continua a generare anche conflitti, squilibri, disastri ambientali sia a livello globale che a livello delle piccole comunità e degli individui, stiamo vivendo globalmente un momento di autocritica che ci sta portando a cercare alternative. Sin da subito lungo il corso del Novecento e poi con il nuovo millennio, nel mondo occidentale si sono alzate voci di autori, scienziati e intellettuali che ne denunciavano le criticità e avanzavano proposte delle quali molte puntavano a proprio a ristabilire una relazione più armonica e consapevole tra l'uomo e il pianeta, tra cui l'ecologia, lo sviluppo sostenibile e la teoria della complessità (Aldo Leopold, Fritjof Capra), la fisica quantistica (Werner Karl Heisenberg), il pensiero sistemico (Gregory Bateson), l'ecosofia (Arne Naess), la decrescita (Andre Gorz, Serge Latouche), e altri. I principi di questi nuovi valori e paradigmi sono poi stati incorporati anche in numerose carte e convenzioni internazionali che hanno aiutato a diffonderne la consapevolezza e ad orientare le strategie di governi, attori pubblici e privati, tra cui la prima conferenza delle Nazioni Unite sull'Ambiente Umano del 1972 a Stoccolma, la Conferenza delle Nazioni Unite sull'Ambiente sullo Sviluppo del 1992 a Rio de Janeiro, il Protocollo di Kyoto nel 1997, i Millennium Development Goals e l'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile nel 2015. Lo sviluppo sostenibile, la protezione dell'ambiente, l'inclusione sociale e la valorizzazione delle diversità delle culture e delle tradizioni sono anche, da sempre, tra gli obiettivi dell'Europa, principi sanciti già nel Titolo VII dell'Atto Unico Europeo (1987) e ampliate con il Trattato di Maastricht sull'Unione Europea del 1993, il trattato di Amsterdam del 1997 e il Trattato di Lisbona entrato in vigore nel 2009. Inoltre, la scommessa più recente dell'Europa, in cui ha il privilegio di inserirsi anche la presente iniziativa, è la 'Strategia Europa 2020', creata per far fronte in maniera efficace alla crisi, e assicurare una crescita intelligente, sostenibile e inclusiva. L'avvento della crisi ha diffuso più capillarmente la necessità di una riflessione e una critica del modello economico e sociale vigente. In molti abbiamo cominciato a percepire una forte insoddisfazione nel nostro stile di vita, un impoverimento della qualità delle relazioni, una drastica diminuzione del tempo dedicato al nutrimento di noi stessi, un aumento della quantità di cose a disposizione che però invece di arricchirci ci allontana sempre di più dalle nostre reali necessità. È solo molto di recente che, anche nei modelli di produzione, la parola d'ordine ancora in vigore dell'*innovazione* ha iniziato a includere nella sua visione uno sguardo verso le tradizioni e le nostre radici.

Parlare di *ritorno* significa ammettere che in qualche modo, in passato, abbiamo già vissuto a contatto con la terra: l'agricoltura e il mondo contadino hanno rappresentato la base dell'organizzazione della vita e della sussistenza economica fino a pochi decenni fa. Se è vero che questo ha si-

gnificato fatica, povertà, scarse condizioni di salute, disuguaglianze sociali, scarso accesso alla cultura tali da spingere grandi masse di famiglie contadine a emigrare, è vero che ha anche incarnato e trasmesso valori come una forte sintonia con la natura, una dimensione del tempo più a misura d'uomo, rituali collettivi e famigliari che solidificavano un forte senso della comunità, una saggezza semplice e profonda capace di spiegare la complessità. Il ritorno alla terra, però, non può essere una mera ripetizione del passato. Questo, oltre ad essere anacronistico, andrebbe a rimettere in campo anche quella serie di elementi che hanno fatto in modo che quella temporalità soccombesse: occorre invece incontrarlo con il nuovo pensiero di oggi, abbracciarlo con tutte le opportunità e le trasformazioni positive che ci ha portato il 'progresso', con tutta la freschezza e la forza che ci hanno messo a disposizione i nuovi saperi, incrociando elementi di diverse discipline, uno sguardo trasversale, aggiornato e globale. Ciò che ci interessa e ci serve per dare corpo a questo ritorno alla terra che costituisce una delle stelle polari per riorientare in una direzione più sana, equilibrata e consapevole la rotta della comunità umana, è attivare una via *terza* che sintetizzi elementi di oggi con elementi di ieri per costruire quelli del domani. Abbiamo bisogno di sviluppare un'operazione di *rilettura*.

Questo nuovo approccio al trinomio terra/radici/tradizioni è il passo fondamentale per attivare questi nuovi ingranaggi, per fare in modo che dentro di noi si attivi una forza che necessariamente, almeno in partenza, sarà contraria alla corrente che ci spinge ad affollare i centri urbani, i centri commerciali, a non percorrere grandi distanze, a compiere azioni nel più breve tempo possibile, insomma a rimanere seduti comodi su quella 'sedia' che il sistema dominante continua a promuovere. L'esigenza di riequilibrare le forze attive sul pianeta e le nostre vite quotidiane è forte, abbiamo istituzioni che mettono in campo risorse per uno sviluppo integrato e sostenibile, ora è necessario che dal basso nascano coscienze capaci di fare scelte coraggiose. Non può esistere un reale ritorno alla terra se non avviene un profondo cambiamento della nostra percezione nei confronti del trinomio terra/radici/tradizioni e della percezione di noi in relazione ad esso.

Sull'onda dello stesso entusiasmo verso il futuro si è espressa anche una forte insofferenza, o per meglio dire un rifiuto, nei confronti del passato. Ciò che in una concezione del tempo lineare e cronologico entra a fare parte del passato, è generalmente considerato come obsoleto, privo di vita, degno dell'interesse soltanto di studiosi, storici o curiosi, oppure, chi si riferisse al passato con una superiore dose di emotività viene definito un nostalgico.

Ma questa concezione lineare del tempo, come già accennato, ci fa perdere la preziosa occasione di tornare ad attingere a tutte quelle opportunità e alternative aperte - o ancora da aprire - nei vari corsi che hanno preso o

avrebbero potuto prendere gli eventi in uno o l'altro momento della storia. Il fatto che a un certo punto gli equilibri hanno giocato a favore di un certo corso degli eventi a discapito di un altro non significa che quest'ultimo non avesse potenzialità da esprimere, o una sua giustizia intrinseca. Queste diverse concatenazioni di eventi e di scelte che testimoniano valori, visioni e pratiche affini, che coesistono e sono costantemente in antagonismo tra loro fino a che l'una non domina sull'altra 'sotterrandola', sono chiamate *temporalità*, e sono un concetto fondamentale per attivare una relazione creativa con il passato e una pluralità di futuri possibili. La temporalità, per esempio, del mondo contadino, come sappiamo, durante il corso del Novecento è stata interrotta e soppiantata da quella legata alla civiltà industriale, ma lungi dall'essere defunta per sempre, giace in una fase di sonno sotto la superficie, viva, ancora piena di significati e di alternative da sussurrarci se solo riusciamo a tornare ad ascoltarla.

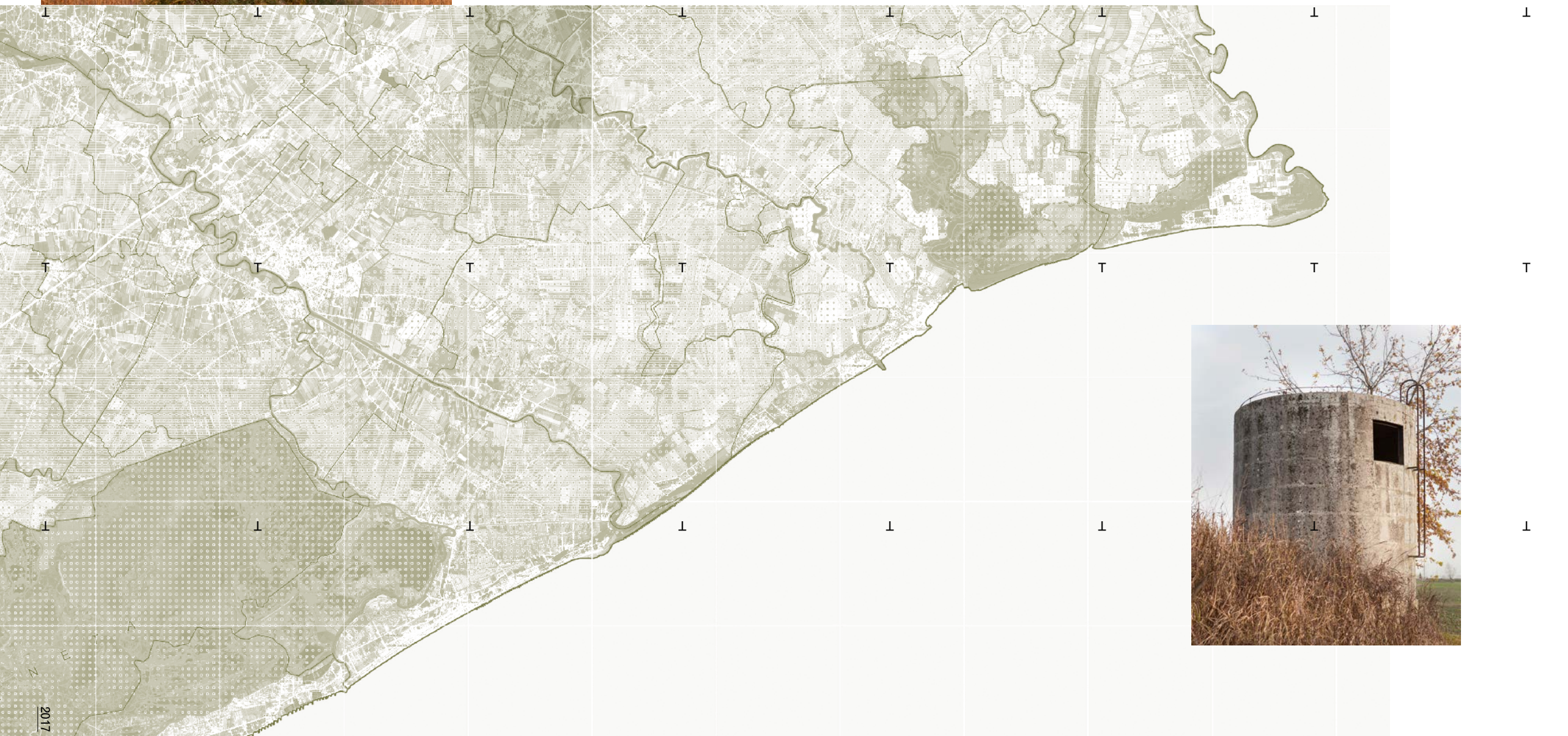
Le dinamiche della memoria toccano in maniera molto forte questa compresenza di universi sotterranei viventi, e anch'esse si indeboliscono quando non sono attivate delle pratiche che alimentino nel modo giusto il ricircolo e l'osmosi tra passato e presente, tra ciò che è sotterraneo e ciò che è in superficie. Lo studio di testi, le visite ai musei, non sono sufficienti per accogliere e incorporare le voci sotterranee che ancora hanno molto da dire sul futuro, occorre attivare anche, congiuntamente, la sfera emotiva, affettiva, fisica e immaginativa, con un lavoro di scavo, una partecipazione e una traduzione costante delle istanze del passato con quelle del presente. Ben diversamente dal rappresentare qualcosa di privo di vita o di obsoleto, queste traiettorie del passato costituiscono dunque traboccanti serbatoi di potenzialità ancora inesprese. Dobbiamo solo capire come andarle a intercettare e farle traboccare in superficie, nel presente.

Un altro prezioso universo, questa volta geografico, di risignificazione del presente, sono le zone marginali. Decidere di uscire dai centri per soffermarsi a scoprire queste estensioni è un ulteriore esercizio per bilanciare la forza che negli ultimi anni ha favorito la centralizzazione e la saturazione delle aree urbane e industriali, ma anche quasi un 'esercizio spirituale' per uscire dalla propria zona di comfort, favorendo l'incontro con un'alterità che ci invita a vivere un'esperienza diversa. Entrare nelle zone marginali significa riprendere l'attitudine del viandante, di chi si mette in viaggio alla ricerca di qualcosa: i tesori che queste terre e i loro abitanti hanno da offrirci non ci verranno incontro con le modalità a cui siamo abituati nelle aree più inflazionate, non saremo accompagnati a fruire di pacchetti preconfezionati per la comodità del consumatore, ma anzi saremo portati a sviluppare un'attitudine più proattiva, a mettere in moto, in sintesi, qualità e modalità di interazione essenziali per incorporare e rendere solida l'attività di risignificazione e transizione che desideriamo realizzare.





Museo del Paesaggio, Torre di Mosto
Sant'Anna di Boccafossa



I.

L'ARTE COME GENERATORE DI NUOVA CONSAPEVOLEZZA E COESIONE SOCIALE NELLA STRATEGIA BOTTOM UP

Spesso accade che l'arte venga considerata come qualcosa di accessorio, di estraneo rispetto alle necessità della vita 'pratica', o 'reale'. Questo allontanamento dell'arte dalla comunità e viceversa è causato da diverse ragioni, tra cui l'estromissione dalla nostra quotidianità dell'orizzonte simbolico, ovvero quel ponte che da ciò che è 'reale' nel qui ed ora apre verso tutta una serie di significati altri, che costituiscono una delle fonti più potenti di rigenerazione e risignificazione delle traiettorie che intraprendiamo.

Oggi ci troviamo in uno stato di crisi anche perché la saturazione delle vie e dei modelli che stiamo continuando a replicare è arrivata al culmine, continuiamo a promuovere la specializzazione delle discipline e dei settori quando forse abbiamo perso parzialmente di vista le radici e le cause delle criticità, le connessioni profonde che reggono le varie sfere che costituiscono la complessità. Abbiamo bisogno di mettere in pratica un approccio inter e multidisciplinare alimentato dalla capacità di spaziare e attingere da punti di vista veramente 'altri', esterni alle categorie e le visioni ormai sature.

L'arte in questo momento può diventare uno degli strumenti più efficaci per uscire da questa situazione di impasse: essa è slegata dalle dinamiche che obbligano a produrre certi risultati secondo il paradigma vigente e libera dagli schemi che reggono i modelli su cui sono organizzate le nostre vite. Il suo campo di azione è il simbolico, l'astratto, il concettuale, l'ideale, il trascendente, sfere che coinvolgono una dimensione più immateriale di quello che governa oggi il nostro sistema economico e politico, eppure non meno concrete delle altre: esse condizionano quella che è la *narrazione* delle nostre vite, condizionano la percezione di noi stessi e del contesto che ci circonda. Le scelte, le azioni, le pratiche e le abitudini che consolidiamo sono dirette discendenti della narrazione che abbiamo di noi stessi e di ciò che ci circonda. L'arte spalanca la porta su un archivio enorme di nuovi significati che ci vengono messi a disposizione per arricchire la gamma di soluzioni a disposizione. Uno degli obiettivi dell'arte, per sua vocazione, è aprire nuovi spazi, generare uno spostamento del punto di vista, far fermare lo sguardo dove non si sarebbe mai posato prima, sperimentare nuove modalità interattive: tutto questo può essere messo al servizio, in dialogo con altre discipline, anche per lo sviluppo della comunità.

Marco Maria Zanin
Artista, fondatore di Humus
Interdisciplinary Residence

Ad esempio, in un programma di sviluppo delle aree rurali come il Programma di Sviluppo Locale (PSL) LEADER di VeGAL in cui

si punta a sviluppare le competenze degli operatori presenti sul territorio, l'arte è strumento e strategia per affinare la sensibilità, la capacità di osservazione e la consapevolezza di gruppi e individui in relazione alle risorse presenti sul territorio, materiali e immateriali (relazioni, conoscenze, storie, oggetti, manufatti, paesaggio, etc.). Un'altra parola chiave contenuta nel PSL come in molti altri documenti programmatici è *valorizzazione*, ed essa contiene in sé il concetto di *valore*, i cui contenuti, come sappiamo, sono in costante trasformazione e negoziazione in base al momento storico, al contesto geografico, culturale, economico, e in sintesi, a ciò che una determinata comunità riconosce come tale in un dato momento. Ecco, è esattamente su questa costante interrogazione di cosa e perché rappresenti o non rappresenti un valore che, da sempre, l'arte lavora.

Nello specifico contesto in cui dobbiamo andare a riscoprire e riappropriarci di una temporalità giacente sotto la superficie come quella della civiltà rurale, dunque svolgere una doppia operazione sia di *memoria* che di *rilettura*, per capire cosa in essa costituisca un *valore* per il presente, l'arte ci può venire in aiuto in entrambe le direzioni. Per l'operazione di *memoria* è uno strumento in grado di attivare l'immaginazione e la dimensione emotiva e affettiva, che sono le leve più adatte per smuovere i nuclei di significato che viaggiano nelle profondità dell'inconscio, là dove si depositano i ricordi più profondi. Trovarsi di fronte a un'opera d'arte, quando si apre il canale tra l'opera e il fruitore, significa generare tra i due una risonanza che risveglia e attiva in quest'ultimo gli elementi su cui è andata a lavorare la prima: che l'arte giochi in senso poetico, concettuale, che faccia leva sul senso critico, sul generare un senso di empatia o rabbia e repulsione, inevitabilmente essa solleva, come bolle che si alzano dal fondo di un lago, strati di elementi sotterranei che non erano in un dato momento a disposizione del nostro sguardo.

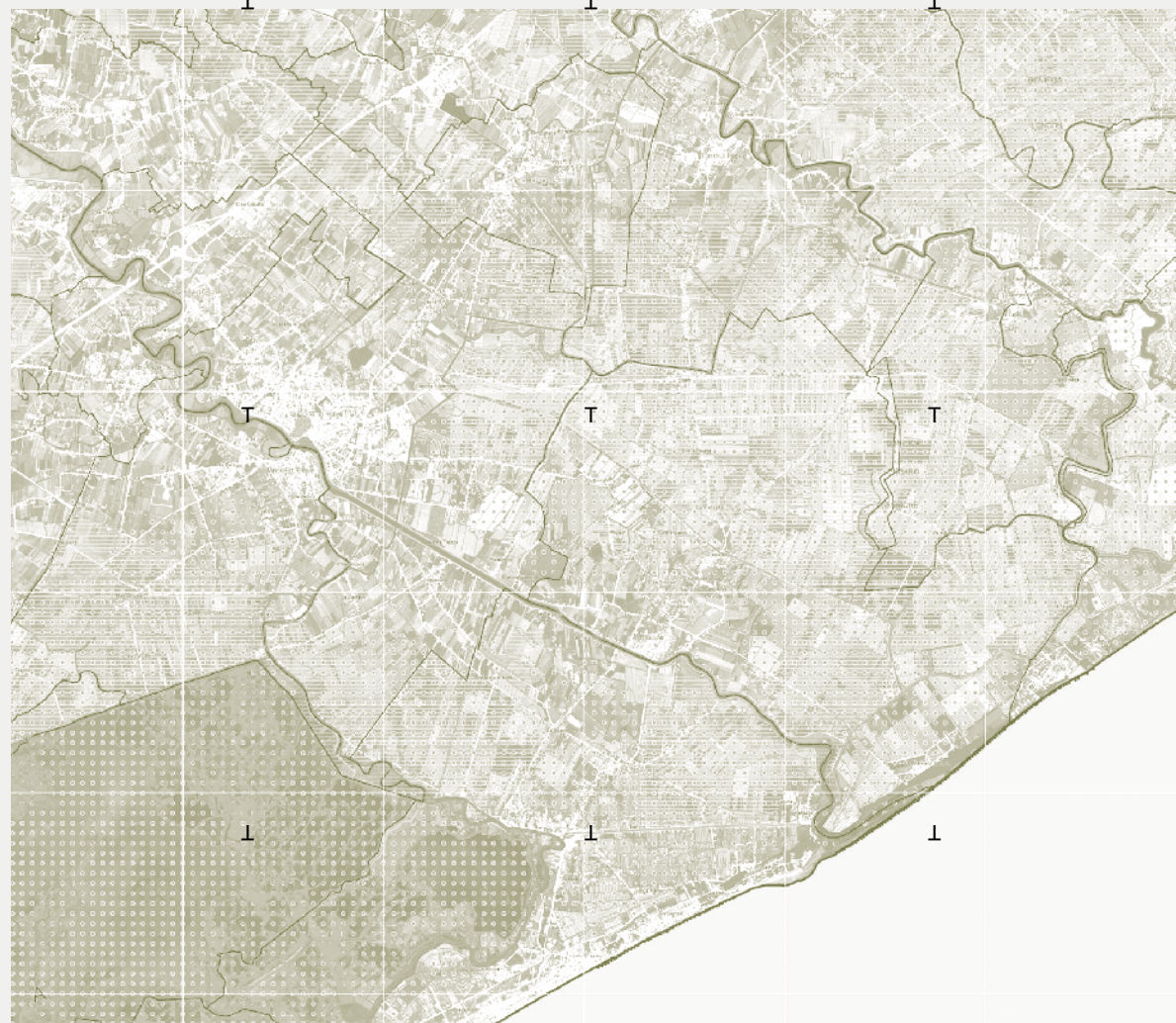
Per quanto riguarda l'operazione di *rilettura*, invece, l'arte contemporanea è la figlia più viva e attenta del mondo che cambia, un'antenna sensibile a tutte le trasformazioni in atto, una spugna che assorbe e si appropria, ma anche interpreta e critica, le nuove forme di pensiero e i nuovi linguaggi. Gli artisti stessi sono delle parabole sparse su tutta la terra che spendono le loro vite in una continua ricerca di dove pulsa e dove non pulsa la vita, di dove si nascondono i nuclei di valore per il proprio tempo, con in mano una lente capace di individuare problematiche, paradossi, interstizi, opportunità, blocchi o sorgenti di nuovi significati; una continua esplorazione di universi interiori ed exteriori che viene interpretata e trasmessa attraverso un linguaggio fresco e universale. Permettere all'arte contemporanea di incontrare e raccontare culture, identità, temporalità e territori sotterranei e marginali, significa avere una preziosa alleata per aiutarci a riscoprirne il valore e a tradurlo nel linguaggio del presente. Questo problema del linguaggio

è centrale anche per garantire l'accesso a questo valore anche alle nuove generazioni.

Oltre alle operazioni sui contenuti, l'arte agisce come *processo*, ed anche in questo versante la presenza dell'artista nella comunità può essere utile per attivare circuiti virtuosi. Di questo parleranno in maniera più specifica Carlo Sala citando alcune 'buone pratiche' in cui l'arte è riuscita a valorizzare il territorio, e Michele Romanelli nel suo contributo teorico sull'artista come operatore culturale. Se i soggetti presenti nella comunità vengono coinvolti nel processo artistico, e dunque sia nella discussione collettiva su cosa per loro e per gli artisti costituisce un *valore*, sia nella pratica collettiva di come possiamo rappresentare visivamente tal valore, accade che, andando a lavorare sui ricordi, le storie personali, stimolando la sfera affettiva, la memoria collettiva, lo spazio in cui affondano le radici, si possono andare a scoprire nuovi elementi e nuovi valori comuni. Questi sono preziosi elementi, che possono costituire sia il collante per una coesione sociale fondata su una nuova percezione di se stessi, sia nuovi obiettivi comuni per una propria proiezione nel futuro.

Humus Interdisciplinary Residence, specificamente per attivare queste dinamiche partecipative in relazione alla rilettura del patrimonio storico e culturale di una comunità secondo un paradigma affettivo, con l'aiuto dell'artista e ricercatore brasiliano Victor Leguy, propone il dispositivo del *deMuseo*, a cui è dedicato un capitolo più avanti, che è stato attivato anche in occasione del presente intervento nel Veneto Orientale.

Santuario della Madonna dell'Angelo, Caorle





I.

PAESAGGIO E ARTE CONTEMPORANEA

Luoghi comuni e buone pratiche

Il legame tra paesaggio e arti figurative è sempre stato presente nella tradizione visiva italiana, ma è con il mezzo fotografico che esso ha assunto una nuova dimensione, scoprendo la possibilità di valorizzazione del patrimonio, della storia e della cultura nazionali. L'eco delle scoperte di Louis Daguerre (che convenzionalmente segnano la nascita della fotografia nel 1839) giunse presto nel nostro paese, insieme ad una folta schiera di dagherrotipisti francesi che diffusero tra i colleghi italiani la nuova tecnica di rappresentazione. Tra i soggetti delle fotografie degli albori ebbero un ruolo preminente le immagini che ritraevano le rovine dei monumenti dell'antichità, silenziosi testimoni di un glorioso passato culturale tanto stimato dai viaggiatori che dal XVII secolo intraprendevano il *Grand Tour* attraverso la penisola. Perfino il grande scrittore e critico d'arte John Ruskin - che pure era un raffinato disegnatore e amava ritrarre scorci e frammenti architettonici nel suo taccuino - nel 1845 a Venezia iniziò una raccolta di oltre duecento dagherrotipi che ritraevano i monumenti delle principali città d'arte italiane, incarnando così il sentimento di un'intera élite culturale che usava la documentazione fotografica per motivi di studio e iniziava ad intuire così il valore della conservazione del patrimonio artistico. Fu però la generazione successiva di fotografi (che lavorarono nella stagione pre e post-unitaria) a comprendere appieno le potenzialità della fotografia nel raccontare le città italiane al grande pubblico come supporto alle guide turistiche che si andavano ampiamente diffondendo in tutta Europa. In tale prospettiva il fiorentino Leopoldo Alinari (fondatore della celebre casa editrice di famiglia) creò con i suoi scatti un immaginario dell'Italia strettamente legato ai capolavori dall'arte e dell'architettura, ancora oggi molto radicato. Quelle pur straordinarie epopee visive nate, seppur con le migliori intenzioni, tra fine Ottocento e inizio Novecento - grazie agli Alinari, Carlo Naya, Carlo Ponti e Giorgio Sommer - peccano tuttavia di ingenuità e ci mostrano un'Italia da "cartolina", stereotipata e congelata nel tempo ad uso e consumo del turismo di massa che rimane in parte avulsa dalle reali istanze delle comunità che vivono i luoghi rappresentati.

Gli autori contemporanei che hanno intrapreso la ricognizione del paesaggio ai fini di una sua valorizzazione o rilettura critica, ci restituiscono

oggi una differente consapevolezza in grado di dar vita ad accurate operazioni di rappresentazione della complessità identitaria di un luogo, quest'ultima concepita come un fenomeno dinamico in cui

Carlo Sala
Curatore dell'esposizione
 e critico d'arte

si saldano passato, presente e futuro di là dalle facili omologazioni e dalle visioni folkloristiche. Uno dei pericoli sottesi a simili progetti è l'atteggiamento sintetizzabile nel motto nazional-popolare *«La cultura è il petrolio dell'Italia»*¹, che porta erroneamente a pensare come la presenza di un cospicuo patrimonio culturale (materiale o immateriale) sia sufficiente allo sviluppo ed alla crescita di un territorio, oltre che a garantire l'alto profilo delle azioni messe in atto. Come concordemente sottolineato dall'economista Pierluigi Sacco e dallo storico dell'arte Christian Caliandro nel loro saggio *Italia Reloaded* (2011): *«si tratta di un'affermazione veramente sorprendente»* che *«configura una classica situazione di rendita: tutto ciò che occorre per godere dei benefici economici di una simile attività è detenere la proprietà del giacimento petrolifero. Si tratta in altre parole di un flusso di reddito che risulta garantito a prescindere da qualunque merito, competenza o abilità»*. I due studiosi ci ammoniscono a non adottare un atteggiamento passivo, ma, al contrario, ad essere consapevoli che la cultura *«richiede investimenti consistenti e rischiosi, ha un enorme valore intrinseco, e produce economie soltanto se è inserita in un contesto sociale caratterizzato da alti livelli di sviluppo umano e da una elevata propensione alla partecipazione dell'intera società civile»*. Con queste parole s'invita a vedere la cultura - e dunque il patrimonio disseminato nelle nostre città e paesi - come un fattore essenzialmente sociale che, per avere dei ritorni economici (ma anche dei benefici in termini di *welfare culturale* sulle popolazioni), deve essere percepito dalla comunità in senso identitario e non come un corpo estraneo.

Negli ultimi anni in Italia si sono affermati alcuni progetti, che rappresentano delle vere e proprie buone pratiche di valorizzazione del patrimonio monumentale e paesistico e che dimostrano come l'arte contemporanea possa relazionarsi alle comunità locali, riuscendo a trasferirvi benefici di varia natura: da quelli economici (legati al turismo ed al suo indotto) a quelli sociali più duraturi e profondi, come indagare e riattivare le identità territoriali, creando delle forme di coesione e di scambio. Lungo questa prospettiva preme riportare due esempi paradigmatici: il primo, promosso dal pubblico attraverso un concorso; il secondo nato invece per iniziativa privata. Il primo caso, che ha avuto una grande risonanza mediatica, è l'intervento di Edoardo Tresoldi (che la rivista *Forbes* ha inserito nella lista internazionale degli influencers under 30 nella categoria 'Arts') per il parco archeologico di Santa Maria di Siponto, a Manfredonia, in provincia di Foggia. Il sito, dallo spiccato valore storico e culturale, aveva un limitato *appeal* comunicativo perché privo di un elemento iconico dato che della grande basilica paleocristiana rimanevano soltanto le fondamenta insieme ai corpi architettonici spuri costruiti in periodi successivi. Il giovane autore, vincitore del concorso bandito dal MiBACT (Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo) con l'opera *Dove l'arte ricostruisce il tempo* (2016) ha riportato

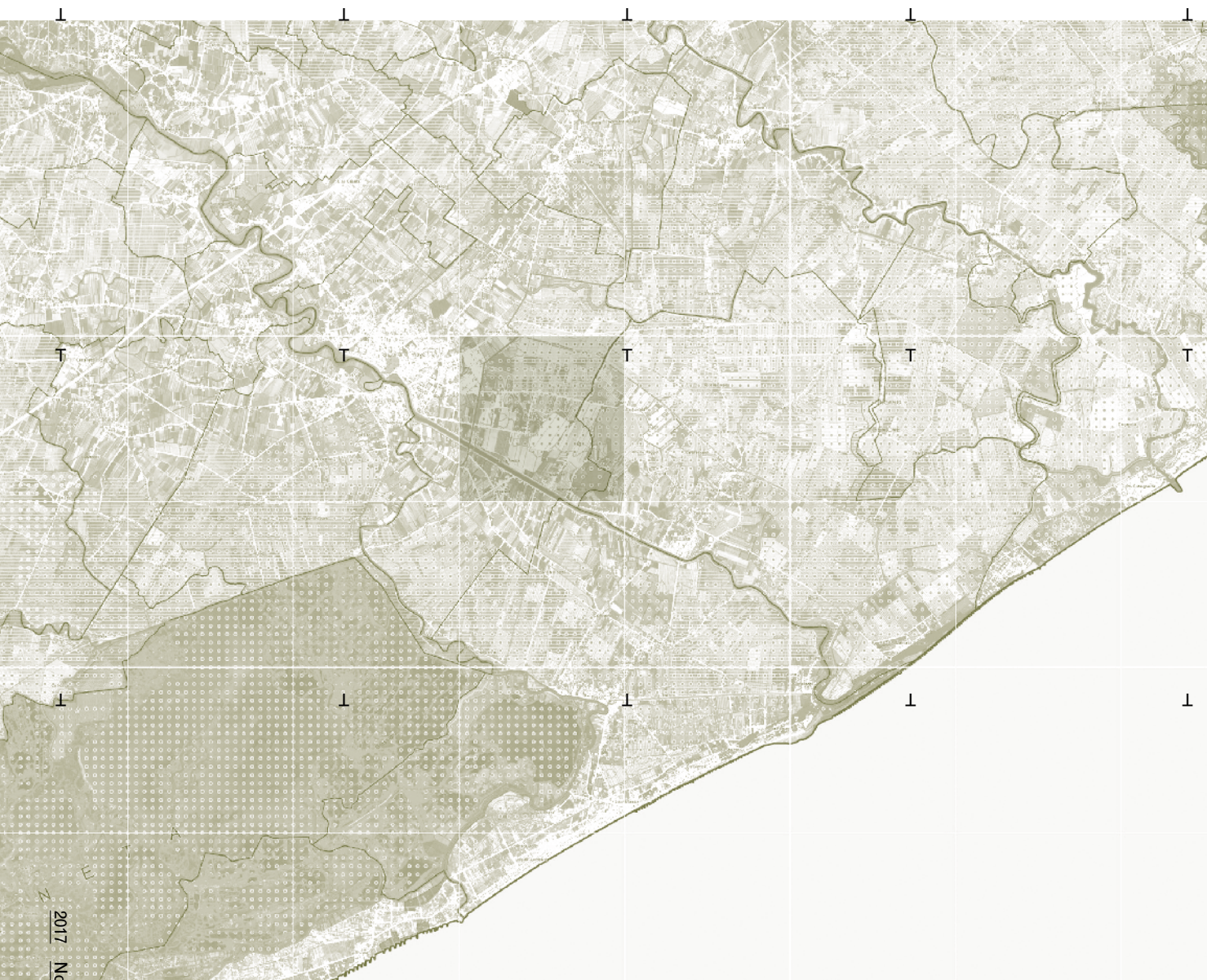
alla luce, attraverso la silhouette di una grande struttura metallica proprio l'architettura dell'originaria basilica, eleggendola ad elemento identificativo primario. Come raccontato dall'artista: *«Per prima cosa ho studiato la documentazione storica del luogo con l'ausilio di archeologi e studiosi. Man mano che raccoglievo informazioni e assimilavo queste tematiche per me assolutamente nuove, capivo che dovevo suggerire con il mio lavoro una specie di riapparizione di questo straordinario edificio nel luogo che originariamente lo ospitava (...) volevo suggerire la sua presenza, disegnandola nell'aria, per mantenere intatte le relazioni con il paesaggio ospitante»*². L'autore ha quindi realizzato un intervento che, attraverso i linguaggi della contemporaneità, evoca con grande rispetto il passato, la storia e la memoria condivisa di quel luogo: un modo di agire diametralmente opposto alle inutili iniziative culturali *block-busters* spesso promosse da enti e amministrazioni che importano pacchetti culturali preconfezionati totalmente avulsi dal territorio e senza alcuna forma di mediazione dei contenuti. Oltre alla stampa e alla critica, anche il pubblico ha premiato il rigore di questa modalità di agire e il parco archeologico di Siponto, con i suoi 81.500 accessi, è stato nel 2017 uno dei musei regionali più visitati della Puglia, secondo solo a quello di Castel del Monte ad Andria.

La seconda buona pratica che qui si segnala è Arte Sella, una manifestazione che si svolge da oltre trent'anni nel comune di Borgo Valsugana in Trentino-Alto Adige e che ha portato alla creazione, nel corso del tempo, di un parco di arte ambientale. L'intuizione vincente non è stata quella di chiamare autori di fama e valore internazionali, ma di legare l'intervento culturale alla morfologia, storia e ai caratteri dello specifico territorio, votandolo ad una spiccata sensibilità ecologica. Gli artisti coinvolti sono stati invitati ad utilizzare per le loro creazioni *site-specific* gli elementi vegetali del luogo, eleggendo la natura a co-autore dei lavori che si modificheranno seguendo il ciclo vitale delle piante. Questo aspetto processuale emerge pienamente nelle affermazioni di uno dei fondatori del progetto, Emanuele Montibeller: *«Noi coltiviamo le opere d'arte. Quando l'opera scompare si fa riposare il terreno, come in agricoltura. Le più vecchie risalgono alla fine degli anni 90. Le coltiviamo finché ha un senso, senza accanimento terapeutico. Al massimo, dopo, si invita l'artista a farne un'altra, nuova. Il valore non sta nel possesso dell'oggetto, ma nella qualità dell'emozione che esso ci offre: nell'esperienza»*³.

L'opera simbolo di questa tensione ideale è la *Cattedrale Vegetale* (2001) di Giuliano Mauri che esemplifica la ricerca di un equilibrio tra creazione artistica e natura, differenziandosi dalla gran parte degli interventi storici di Land art votati invece alla modificazione arbitraria del territorio. Con le sue iniziative Arte Sella attira circa ottantamila presenze all'anno: un turismo fatto di persone che in quel luogo non cercano i "riti" di massa della cultura contemporanea, ma l'adesione ad una scala di valori.

Ciò che accomuna questi due esempi molto diversi è la realizzazione di opere sensibili alle tendenze della ricerca contemporanea e dunque dal carattere innovativo, ma che hanno saputo valorizzare la storia e le tradizioni del luogo in cui sono nate, creando un legame e un senso di appartenenza in cui le popolazioni locali hanno potuto riconoscersi, fuori dall'idea dell'imposizione culturale attuata arbitrariamente da un'élite.

1. Christian Caliandro, Pierluigi Sacco, *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 94-98.
2. Emilia Giorgi, *Edoardo Tresoldi, l'uomo che ha stregato il mondo (e Forbes) con le sue cattedrali metalliche*, "Repubblica", 15 maggio 2017.
3. Sara Deganello, *Arte Sella, 30 anni di opere nel bosco*, "Il Sole 24 ORE", 16 settembre 2016.





I.

TRANSTERRITORI HUMUS INTERDISCIPLINARY RESIDENCE NEL VENETO ORIENTALE

Humus Interdisciplinary Residence, progetto nato nel 2015, è una piattaforma interdisciplinare che ha come scopo la contaminazione tra il mondo dell'arte contemporanea e quello delle aree marginali ancora legate al rapporto con la terra. L'attività di Humus si svolge attraverso l'organizzazione di residenze artistiche, ovvero periodi immersivi di soggiorno per artisti e altri operatori culturali, che, assieme a un team di coordinamento multidisciplinare, sono invitati a svolgere attività di ricerca e produzione in diverse aree rurali del Veneto e a generare una rilettura delle identità locali attraverso l'arte contemporanea. Humus inoltre, in dialogo con i diversi elementi presenti nel territorio e con enti e istituzioni internazionali, svolge attività di ricerca e formazione orientate a promuovere la forza dell'arte come strumento per la creazione di consapevolezza e lo sviluppo della comunità.

L'attività realizzata da Humus Interdisciplinary Residence per il 2017 nel Veneto Orientale è stata promossa da VeGAL per la comunicazione del Programma di Sviluppo Locale LEADER 2014/2020 'Punti, Superfici e Linee' ed è consistita in due residenze artistiche, una a maggio/giugno e una a novembre/dicembre che hanno dato corpo al progetto 'TransTerritori. Territorio e patrimonio locale come identità collettiva', conclusosi poi con la mostra collettiva dei lavori prodotti dagli artisti 'Il tesoro è sempre più grande di quello che hai stretto tra le mani', presso il MuPa, Museo del Paesaggio di Torre di Mosto, inaugurata il 27 gennaio 2018.

Quando si è dovuto scegliere, all'interno del perimetro del Veneto Orientale, un contesto adatto per invitare gli artisti a realizzare il loro periodo di lavoro, è subito emersa la particolarità della località di Sant'Anna di Boccafossa (Torre di Mosto) che oltre a rappresentare un contesto ideale essendo un'area marginale e ancora fortemente legata alla ruralità, conserva la caratteristica di ospitare a pochissima distanza l'uno dall'altro due musei, il MuPa, il Museo del Paesaggio, e un Museo della Civiltà Contadina contenente una grande quantità di oggetti salvati dalla sparizione grazie al lavoro trentennale di un comitato di cittadini, chiuso da alcuni anni per

problematiche sia strutturali che di gestione. Una sfida interessante: il Museo della Civiltà Contadina rappresenta la temporalità sommersa legata al mondo contadino da provare a riscoprire e rileggere

Marco Maria Zanin
Artista, fondatore di Humus
Interdisciplinary Residence

attraverso l'arte contemporanea, mentre il Museo del Paesaggio la 'cassa di risonanza' legata all'arte si sarebbe allestita una mostra e presentato al territorio i risultati della rilettura. La situazione si inserisce inoltre nel quadro delle linee guida del PSL di VeGAL, perché, nello schema dei 'Punti, Superfici e Linee' da valorizzare, i due musei sono i due *punti* su cui intervenire, per coincidenza entrambi a poche centinaia di metri dal fiume Livenza, la *linea* su cui poi uno degli artisti avrebbe scelto di lavorare. Inoltre si è interagito più a contatto possibile con quella *superficie* fatta di relazioni e di interessi comuni che è la comunità locale.

Come ogni progetto di Humus, prima dell'arrivo degli artisti è prevista una fase di preparazione che inizia con una mappatura e una serie di incontri conoscitivi con la comunità locale, in cui si raccolgono le istanze presenti sul territorio, si cerca di capire come sono organizzati gli equilibri, e in poche parole, si raccolgono più narrazioni possibile presenti sul territorio che costituiscono la sua storia recente prima del momento del nostro arrivo. È in questi momenti che inizia il 'cortocircuito' arte-territorio: Humus prende atto degli elementi narrativi presenti e comincia a proporre altri che fanno parte del nuovo paradigma con cui si realizzerà l'operazione di rilettura. In base a questa mappatura delle risorse presenti sul territorio si capisce quali sinergie si possono creare, quali sono i soggetti più diffidenti e da cosa sono causate queste diffidenze, quali invece quelli più disponibili che potrebbero assumere la figura dei facilitatori, per fare in modo che l'iniziativa possa arrivare veramente in profondità e raccontare dall'interno.

Intervenire nella narrazione di una comunità essendo soggetti estranei alla sua storia, e con un progetto che si inserisce nella programmazione istituzionale di un ente pubblico è un processo molto delicato. Per generare un'azione veramente efficace e duratura, e non un evento episodico che rimane in superficie e può finire molto presto nel dimenticatoio, bisogna accompagnare la comunità ad abbracciare l'iniziativa e sentirla propria: non dobbiamo mai dimenticare che il tessuto sociale di ogni comunità è costituito da intrecci di biografie e storie personali che sono a loro volta costituite di ideali, conflitti, ambizioni, ferite, errori, lotte per realizzare i propri sogni, materia umana da cui non si può prescindere nel momento in cui si desidera proporre dei possibili cambiamenti di rotta. È per questo necessario prevedere una attenta fase di ascolto, e i facilitatori presenti sul territorio sono l'anello che ci aiuta a costruire quei rapporti di fiducia che permettono alle persone di aprirsi, di non vederci come qualcosa di imposto dall'alto o dall'esterno ma come dei pari a cui possono raccontare le storie della loro vita, oppure di costruire un vincolo con cui si possono aprire nuove opportunità per iniziative e collaborazioni future.

Il progetto Transterritori ha previsto una serie di incontri con la comunità, in cui si è dialogato con cittadini, associazioni della società civile, imprese,

enti pubblici e privati. Se i primi si sono svolti nelle sedi istituzionali messe a disposizione di volta in volta dai vari soggetti coinvolti, ed avevano la forma di una esposizione frontale con interventi finali degli ascoltatori, gli ultimi si sono svolti nelle situazioni più disparate e informali, dal bar del paese al pranzo in famiglia, e hanno coinvolto tutte quelle figure/snodi cruciali trasmettitori dei racconti e del sapere locale, da cui si è attinto per realizzare la nostra operazione di memoria/rilettura.

Nello specifico, il maggiore interlocutore è stato il Comitato Civiltà Contadina, gruppo informale di cittadini della zona che hanno, su iniziativa di Adriano e Isidoro Caminotto, istituito il Museo della Civiltà Contadina raccogliendo in trent'anni un enorme archivio di oggetti di lavoro, oggetti della vita quotidiana, fotografie e pubblicazioni, appartenuti alle famiglie di contadini che dall'epoca della bonifica hanno lavorato la terra con le loro braccia fino all'avvento dei mezzi industriali. Dai diversi incontri realizzati con i membri del Comitato all'interno del Museo sono emerse storie di vita, ricordi, aneddoti legati agli oggetti del museo, su cui si è riflettuto, discusso e lavorato. Le figure dei facilitatori invece sono state generosamente ricoperte da Laura Geretto, giovane donna parte del Comitato Civiltà Contadina, e da Stefano Orlandi, titolare della Società Agricola San Salvador, della quale è parte la struttura dove sono contenuti gli oggetti. Sia Laura Geretto che Stefano Orlandi, pur appartenenti a due nuclei distinti sul territorio, sono state le prime persone che hanno intuito le potenzialità dell'iniziativa e hanno spontaneamente deciso di aiutare il progetto, sia generando contatti con altre persone con cui si sono create delle sinergie, sia, Orlandi, mettendo a disposizione uno spazio per soggiornare e lavorare, con attrezzature e tutto ciò di cui gli artisti avrebbero avuto bisogno.

Realizzata una prima radiografia del territorio e raccolta una prima parte di materiale, sono stati individuati gli artisti da invitare per le residenze artistiche.

Uno dei criteri che Humus utilizza per realizzare le operazioni di rilettura delle identità locali è l'interculturalità. Il coinvolgimento di artisti o altri operatori culturali provenienti da contesti culturali quanto più diversi possibile, permette di entrare in contatto con il tessuto locale attraverso una pluralità di punti di vista ed esperienze molto differenziate, che amplifica la possibilità di decifrare la complessità, di ampliarne i livelli di lettura riconoscendone allo stesso tempo l'universalità e le radici comuni. In un momento di forti sollecitazioni all'identità culturale come quello che oggi stiamo vivendo, che sta generando in diverse parti del mondo una tendenza a proteggersi usando la diversità come barriera o confine, risulta importante il tentativo di promuovere un altro approccio alle diversità culturali, che venga percepito come un'ulteriore opportunità di risignificazione e di miglior autoconoscenza. Chi viene da lontano inoltre, nell'incontro con il nuovo

contesto, spesso conserva quella curiosità e quell'entusiasmo di conoscere che porta ad osservare le cose diversamente da quanto lo farebbe chi vi è nato e cresciuto. Non è solo dunque un punto di vista fatto di un patrimonio di esperienze e conoscenze diverse, ma anche una predisposizione d'animo aperta e non condizionata dalle pratiche, modalità, e abitudini consolidate nel territorio, che a volte ne possono anche offuscare il valore e le risorse.

Per la prima residenza di maggio e giugno 2017 è stato invitato l'artista e ricercatore brasiliano Victor Leguy (San Paolo, 1979), che ha impostato l'assetto teorico del De-Museo (dispositivo di cui si parlerà più oltre) e lavorato su alcune delle storie emerse negli incontri con i membri del Comitato Civiltà Contadina. Per la seconda, tra novembre e dicembre 2017, l'artista portoghese Pedro Vaz (Maputo, 1977) che ha lavorato sul fiume Livenza, e l'italiana Federica Landi (Rimini, 1986) con cui, assieme a chi scrive, ci siamo concentrati sul patrimonio di oggetti presenti nel Museo della Civiltà Contadina.





I.

IL DE-MUSEO: UN DISPOSITIVO PER
INCREMENTARE LA COESIONE SOCIALE

Inquadramento teorico

Cos'è un dispositivo / Giorgio Agamben

L'ipotesi che intendo proporvi è che la parola 'dispositivo' sia un termine tecnico decisivo nella strategia del pensiero di Foucault. Egli lo usa spesso soprattutto a partire dalla metà degli anni Settanta, quando comincia a occuparsi di quello che chiamava la 'governamentalità' o 'il governo degli uomini'. Benché non ne dia mai una vera e propria definizione, egli si avvicina a qualcosa come una definizione in un'intervista del 1977:

«Ciò che io cerco di individuare con questo nome, è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, intuizioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi...

... col termine dispositivo, intendo una specie – per così dire – di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica...

Ho detto che il dispositivo è di natura essenzialmente strategica, il che implica che si tratti di una certa manipolazione di rapporti di forza, di un intervento razionale e concertato nei rapporti di forza, sia per orientarli in una certa direzione, sia per bloccarli o per fissarli e utilizzarli. Il dispositivo, è sempre iscritto in un gioco di potere e, insieme, sempre legato a dei limiti del sapere, che derivano da esso, e nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati».

(Dits et écrits, vol. III, pp. 299-300)

Riassumiamo brevemente i tre punti: è un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico allo stesso titolo:

discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche etc. Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi; il dispositivo ha

Victor Leguy
Artista e ricercatore

sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere; come tale, risulta dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere;

Museo come zona di contatto / James Clifford

All'inizio del 1989, James Clifford era seduto a un tavolo nel pian terreno del Museo di Arte di Portland, Oregon. Circa venti persone erano venute per confrontarsi sulla collezione di arte indigena della Costa Nordest. Il gruppo includeva membri dell'equipe del museo, vari antropologi specialisti nell'arte della Costa Nordest e un gruppo di anziani Tlingit. Clifford era lì in qualità di consulente, parte di una borsa che appoggiava quel tipo di processi, riflettendo su come la collezione Rasmussen potesse essere aggiornata.

«Quando i musei sono visti come zona di contatto, la loro struttura organizzativa in quanto collezione diventa una relazione politica e morale, attuale e concreta – un insieme di scambi di potere, che contemplano pressioni e concessioni da parte in parte. La struttura organizzativa di un museo come collezione funziona come la frontiera di Pratt. Sono assunti un centro e una periferia: il centro come punto di riunione, la periferia come area di scoperta. Il museo, generalmente localizzato in una città metropolitana, è la destinazione storica delle produzioni culturali che vengono salvaguardate e interpretate in maniera autoritaria».

Abbiamo già visto alcune delle modalità attraverso le quali la pratica del museo di collezionare e esibire si trasforma dentro una prospettiva di contatto: i centri diventano frontiere attraversate da oggetti e da entità creatrici, ma questi attraversamenti non sono mai completamente liberi, anzi, sono costantemente ostacolate da strategie e controlli curatoriali, per definizione restrittive in relazione all'arte e alla cultura, a causa dell'ostilità e delle incomprensioni tra le comunità.

Il De-Museo

Il De-Museo è un dispositivo che mira a ripensare l'idea tradizionale di museo inteso come ente conservativo statico, divenendo al contrario un "organismo" dinamico dove le esperienze collettive sono il fondamento per raccogliere ed elaborare la storia e la memoria locale, che possa fungere da volano per fortificare l'identità e la coesione sociale di un territorio, e da lente per mettere a fuoco le potenzialità insite nelle proprie specificità culturali. Il De-Museo è un dispositivo volto all'attivazione di un'area o di un contesto

che oggi non adempiono più al loro proposito iniziale e non sviluppano appieno il loro potenziale, attraverso il coinvolgimento di attori presenti al suo interno messi in relazione con operatori esterni che agiscono attraverso una pluralità di discipline in dialogo tra loro. Così facendo si vuole generare un cambio di prospettiva attraverso delle azioni che hanno nell'arte l'elemento unificatore e intermediatore tra diversi mondi, luoghi e individui.

Metodologia

La metodologia proposta è rivolta ad archivi, collezioni e istituzioni esistenti che possono attivare una o più "cellule" del De-Museo ospitando un corpus composto da elementi esterni disomogenei come fotografie, documenti, oggetti del quotidiano, rappresentazioni visive, testuali, opere d'arte, oppure possono dedicare uno o più elementi presenti nei propri archivi per essere riconfigurati secondo il paradigma del De-Museo.

L'individuo, parte centrale del processo, è attivamente responsabile nella costruzione e nel mantenimento dell'archivio continuando a interagire con il De-Museo per creare una costante osmosi tra esso e il proprio vissuto quotidiano. Gli oggetti non sono classificati mediante i criteri storici o filologici della museologia ufficiale, ma secondo il *valore affettivo* di ciò che essi hanno rappresentato per la vita di chi vi ha vissuto vicino. Allo stesso tempo, questa narrazione soggettiva e non ufficiale, crea nuove relazioni con gli altri oggetti presenti nel corpus, costruendo così una memoria collettiva interconnessa con un carattere ampio e orizzontale. Nel caso in cui si lavori con oggetti già presenti negli archivi, gli operatori attivi nel De-Museo avranno il compito di intervistare i soggetti che vi hanno vissuto a stretto contatto, che ne sono stati i proprietari o coloro che li hanno usati, per raccogliere i loro racconti mantenendo il fuoco sulle storie personali e affettive, che costituiscono il materiale per la sua rilettura. Nel caso in cui si incorporino nuovi oggetti, viene chiesto alla persona di donare al De-Museo un oggetto che abbia per lui ricoperto un alto valore affettivo.

Attraverso alcune linee guida iniziali fornite sotto forma di un'intervista contenente domande e parole chiave, il donante è invitato a raccontare l'importanza soggettiva di quell'oggetto, rispecchiandosi in esso. Il carattere sentimentale/astratto contenuto in questa idea di oggetto-simulacro porta alla costruzione di una 'immagine integrata' che si compone dell'oggetto fisico, della sua descrizione attraverso l'oralità, e della rappresentazione proposta dagli attori coinvolti, collocando l'osservatore come co-autore di tutto il processo. L'oggetto in questo modo subisce una profonda trasformazione: diventa parte di una narrazione collettiva che invece di stimolare nel fruitore una distanza, genera una identificazione. A partire da questo momento, l'oggetto riceve una nuova scheda catalografica basata su parame-

tri “altri” e non scientifici, che funziona come un “certificato di rinascita”; questa, unitamente ad una registrazione orale (archivio audio) comporrà il dossier di ogni oggetto.

L'archivio del De-Museo è sempre posto in relazione con le opere d'arte prodotte dagli artisti invitati da Humus a interagire con il patrimonio locale dell'area in cui si innesta, per fornire un ulteriore livello della narrazione identitaria: un dialogo polifonico che non conosce gerarchie, mettendo sullo stesso piano oggetti vernacolari e creazioni autoriali.

È previsto inoltre un carattere itinerante sia degli oggetti che delle opere, che possono circolare in altre sedi espositive internazionali istituzionali e private (fondazioni, gallerie d'arte), e viceversa che le varie cellule del De-Museo possono ospitare opere provenienti da altre collezioni, per innescare una contaminazione con l'archivio esistente.

Le linee guida iniziali contenute nel processo tenderanno a evolversi e modificarsi nel tempo in accordo con la partecipazione degli attori coinvolti durante azioni proposte periodicamente in loco, in dibattiti aperti e consultazioni pubbliche.

Obiettivi generali

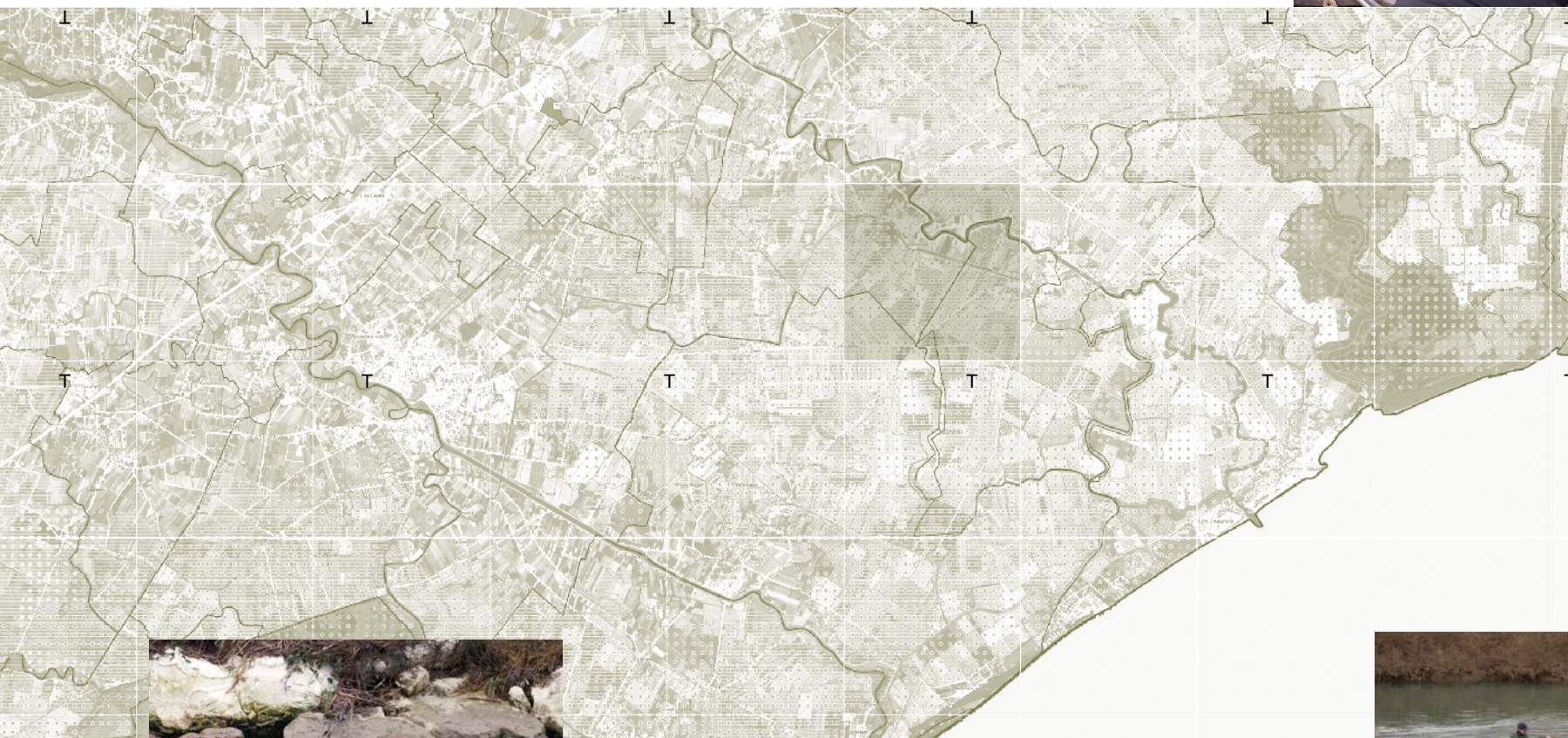
- identificazione e attivazione di contesti storici non ufficiali e paralleli;
- mappatura e interlocuzione con nuovi attori/agenti culturali;
- promozione dell'interazione e l'incontro tra attori operanti in diversi ambiti e diverse discipline;
- creazione di nuovi legami tra individui e contesti, manutenzione di quelli già esistenti in un contesto pubblico e privato;
- promuovere l'interazione tra diverse generazioni;
- creazione di una storia collettiva formata da micro-storie intesa come un contesto formato da differenze in costante costruzione;
- creazione di nuovi contesti espografici fisici che stimolino una nuova attitudine allo sguardo sul proprio patrimonio culturale;



Museo della Civiltà Contadina
Sant'Anna di Boccafossa



da Sant'Anna a La Salute,
percorrendo il fiume *Livenza*



I.

IL MUSEO COME ORGANISMO VIVENTE

Il modello De-Museo e le ricognizioni nel Veneto Orientale

Uno dei temi al centro del dibattito culturale degli ultimi decenni è stato il mutamento genetico dei musei contemporanei che, accanto ai tradizionali compiti di studio, conservazione e valorizzazione delle collezioni, hanno assunto la funzione di veri e propri operatori culturali a tutto campo. Il saggio *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* (1990) della studiosa americana Rosalind Krauss è stato profetico nel disegnare la deriva verso l'eccessiva spettacolarizzazione dei contenitori museali progettati dalle principali archistar internazionali che mettono in secondo piano i contenuti, risultando estranei al contesto che li accoglie, quasi "cannibalizzato" dalla loro presenza alla stregua degli analoghi fenomeni urbani di gentrificazione. Il recente contributo *Museologia radicale* (2013) di Claire Bishop prende avvio da quelle considerazioni preliminari e attraverso il caso di alcune istituzioni europee cerca di definire una via alternativa che vede «l'arte in rapporto a storie particolari dotate di rilevanza universale»¹ in modo da «rappresentare gli interessi e le storie di quelle componenti sociali che sono, o sono state, emarginate, escluse e oppresse». Attraverso il concetto di *contemporaneità dialettica*, posta in relazione alla storia e in opposizione al *presentismo* del sistema, s'innesci un dibattito in cui s'inserisce bene il De-Museo, progetto teorico, artistico e processuale a cui ha lavorato l'artista brasiliano Victor Leguy durante le residenze di *Humus*. L'autore ha decostruito il modello tradizionale di museo, inteso come una raccolta statica votata alla pura conservazione di opere, manufatti e oggetti che simboleggiano la visione del mondo delle classi sociali dominanti delle varie epoche storiche. Al contrario lo ha reso un "organismo" in continua evoluzione, che nasce dal basso, opponendo alla logica del genio solitario di romantica reminescenza il sapere collettivo delle comunità, che include anche gli strati sociali generalmente esclusi dalla formazione dei contenuti e dalla successiva loro fruizione.

Il De-Museo innesci in tal modo un processo partecipato che prevede la raccolta, archiviazione e reinterpretazione artistica di oggetti vernacolari, che diventano dei veri e propri simulacri, portatori di istanze, individuali e collettive in continua evoluzione. L'artista ne opera una catalogazione (attraverso un certificato con delle voci *ad hoc*) che abbandona i criteri della filologia e della museografia tradizionali per adottare piuttosto come dati

essenziali le informazioni concernenti la rete di rapporti umani e l'affettività legata all'oggetto. In tal senso è pienamente percepibile l'influsso delle teorie della microstoria di Carlo Ginzburg e Gio-

Carlo Sala
Curatore dell'esposizione
 e critico d'arte

vanni Levi, sorte tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, quando vennero messe al centro dell'analisi le ricostruzioni delle relazioni interpersonali in una scala ridotta di osservazione costituita dalle microaree. L'artista ingloba l'oggetto donato al De-Museo all'interno di una installazione artistica che, unitamente al suo certificato, costituisce un unico *dispositivo* (secondo una accezione mutuata dal pensiero filosofico di Michel Foucault e Giorgio Agamben) capace di vivificare significati e di innescare reazioni inaspettate nel fruitore. La prima "cellula" che compone il De-Museo è stata realizzata da Victor Leguy nelle aree rurali della Bassa Padovana tra aprile e maggio 2016, a cui è seguito un secondo intervento nei territori del Veneto Orientale nel maggio 2017 e uno successivo, tra novembre e dicembre 2017, durante la residenza che ha visto operare gli artisti Federica Landi, Pedro Vaz e Marco Maria Zanin. In quest'occasione tutti gli autori si sono confrontati con il patrimonio del Museo della Civiltà Contadina, nella frazione di Boccafossa a Torre di Mosto in provincia di Venezia, e con il peculiare paesaggio che lo accoglie, adottando uno sguardo esterno per cogliere quegli aspetti che la quotidianità rende impercettibili. Gli artisti hanno così lavorato in un territorio connaturato da una specifica morfologia che deriva dalle campagne di bonifica che si sono svolte a più fasi dal 1880 al 1950, generando un paesaggio "artificiale", costellato da una serie di segni specifici disseminati lungo il corso del fiume Livenza come i canali, le strade poderali, i ponti girevoli, le conche di navigazione e le idrovore. Nonostante a partire dagli anni Ottanta una rapida industrializzazione abbia interessato buona parte del territorio veneto, gli autori ne hanno indagato una porzione che storicamente e ancora oggi presenta una vocazione prettamente agricola, dove si può leggere la sopravvivenza di alcune tradizioni.

Federica Landi, Victor Leguy e Marco Maria Zanin hanno tratto spunto per le loro opere dagli oggetti conservati nel museo, giungendo a riletture e formalizzazioni differenti. Victor Leguy, applicando il processo del De-Museo alle storie raccolte dagli abitanti del luogo, ha utilizzato per il suo *dispositivo-installazione* un oggetto tipico della tradizione contadina, chiamato nel dialetto locale *tavolaz*, ovvero il piano di legno dove avveniva la macellazione del maiale, simbolo di una attività che, al pari del raccolto nei campi, generava coesione tra la popolazione e costituiva una fonte di sostentamento.

Federica Landi è stata invece attratta dalla mescolanza morfologica e percettiva tra acqua e terra che caratterizza il paesaggio liventino, elevandola ad elemento-guida del proprio intervento. Gli strumenti del museo da cui è partita per creare le opere legano la comunità in modo simbiotico alla terra, in un rapporto di amore e di fatica collegato al lavoro. L'acqua del fiume è stata inoltre utilizzata nel processo creativo, da cui sono nate succes-

sivamente le fotografie di *still life*: una volta ghiacciata, dopo avervi immerso gli oggetti, essa ha costituito una perfetta metafora della memoria cristallizzata della tradizione che necessita di essere vivificata. In *Time Breaker, Study n.2, Shell e Throwing Light* (2017) il ghiaccio è scalfito e modellato con una azione performativa che libera nuove e inedite forme, al tempo stesso testimoni del passato e proiezioni verso il presente.

Marco Maria Zanin ha prelevato alcuni oggetti dal museo, rinvenendo in essi delle affinità con l'Arte primitiva dell'Africa e dell'Oceania e ponendo l'accento su una *comune radice inconscia* legata alla terra che unisce le culture. Partendo da questo assunto, egli ha giocato sul labile confine tra realtà e finzione, riallestendo i manufatti del museo locale come se si trattasse di una esposizione modernista di Arte primitiva realizzata agli inizi del Novecento - periodo in cui quelle stesse culture extraeuropee influenzarono profondamente l'opera di molti protagonisti dell'avanguardia come Pablo Picasso, Paul Gauguin, Constantin Brancusi sino ad André Breton che aveva stipato il suo studio di oggetti tribali. L'intervento di Zanin è composto dalla serie di immagini *Ritualia* (2018) che testimoniano la presunta mostra secondo uno stile volutamente classico in bianco e nero: si crea così un cortocircuito tra la veridicità che la fotografia documentaria normalmente attribuisce al referente reale e l'azione dell'artista che sovverte la storia insieme al significato dei manufatti agricoli, ammantandoli di una sacralità ancestrale come se fossero degli idoli antichi.

I territori che normalmente indaga l'artista Pedro Vaz nelle sue opere, come l'Amazzonia o il Monte Bianco, sono contrassegnati da una natura incontaminata. È per questo che nel Veneto Orientale si è trovato ad affrontare una ricognizione per lui del tutto inedita: rappresentare un paesaggio che vive nella contraddizione di possedere grandi porzioni di verde, ma che sono il risultato di un disegno antropico. Questa relazione conflittuale si esprime pienamente nel fiume Livenza, elemento naturale il cui percorso è contraddistinto da un grande numero di elementi architettonici e possenti argini che ne controllano e condizionano il corso. Il dipinto su carta *Livenza* (2017) è realizzato attraverso una visione atmosferica del paesaggio, dove terra e acqua sembrano fondersi, ma anche scontrarsi in quella che l'artista ha definito una *volontà repressa* del fiume. Questa sorta di vita autonoma e coscienza del fiume si manifesta anche nel video *Dupla Natureza* (2017) composto da due schermi: nel primo è infatti presente il punto di vista del fiume su se stesso mediante le riprese di una telecamera montata su una zattera sospinta alla deriva dalla corrente del Livenza; il secondo schermo, al contrario, mostra invece una visione dall'alto, quella che normalmente appartiene allo sguardo umano nei confronti del fiume. Nella diversità e complementarietà di questi due punti di vista si condensa il rapporto di convivenza tra paesaggio naturale e paesaggio antropico.

La mostra Il tesoro è sempre più grande di quello che hai stretto tra le mani (27 gennaio – 25 marzo 2018) ospitata dal Museo del Paesaggio di Torre di Mosto che ha presentato le opere frutto della residenza, è stato l'atto conclusivo di un percorso avviato *con e per* la comunità che ha accolto gli autori e le loro sollecitazioni.

1. Claire Bishop, *Museologia radicale. Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?*, Monza, Johan & Levi Editore, 2017, p. 10.

Federica Landi

1111

TTTT

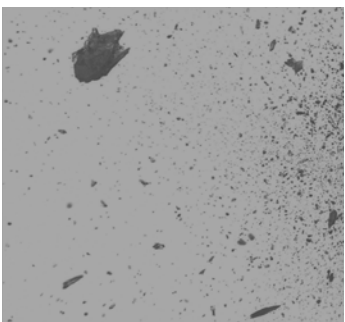
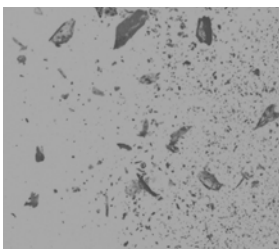
1111

Opere









Victor Leguy

1

1

1

1

T

T

T

T

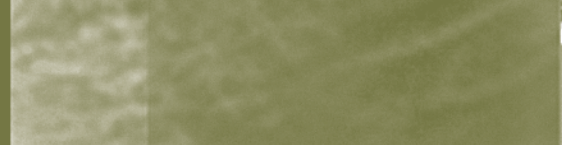
1

1

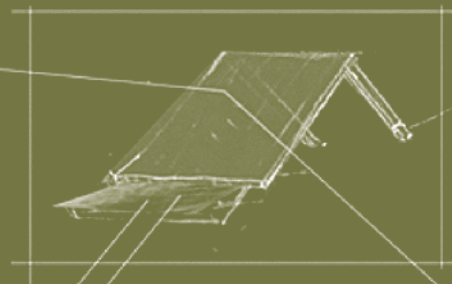
1

1

Opere



AMOR
FAMÍLIA
BASE / S VITENTAK / EQUILÍBRIO /



torre di mosto, italia.

Imagem LATERAL

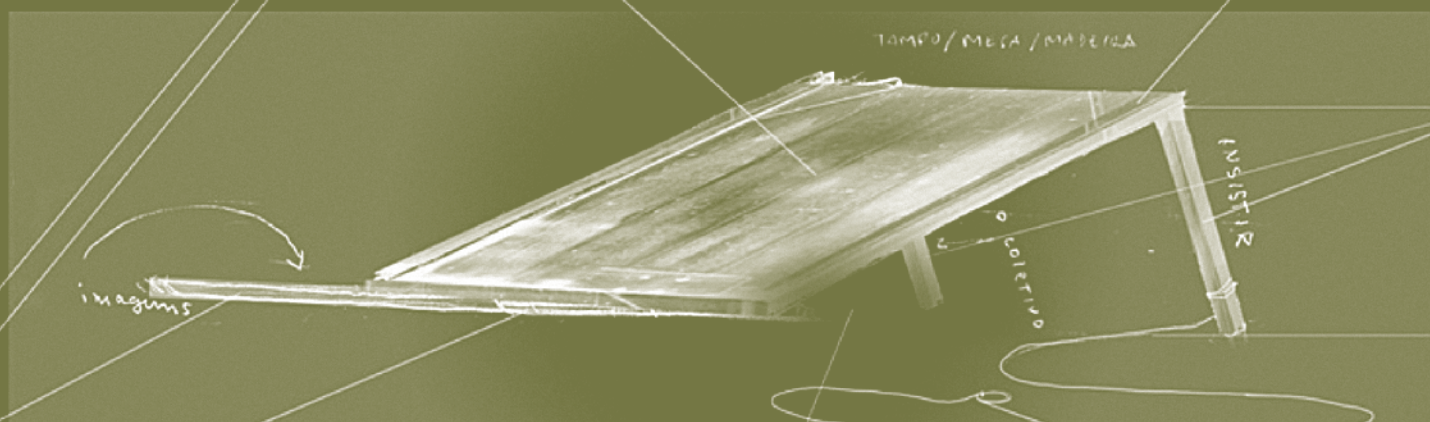


imagem 01 - pele zoom - surgem representam o corpo o caminhar, o povo.

Imagem = Tempo, passagem.
pele (zoom) cicatriz = vestígios

ou pedaço de pele



AMOR
FAMÍLIA

BASE / S VITENTAK / EQUILÍBRIO / INSTÁVEL
NECESSIDADE / TRADIÇÃO / COSTUME / FÉ
SOBREVIVÊNCIA



torre di mosto, italia.

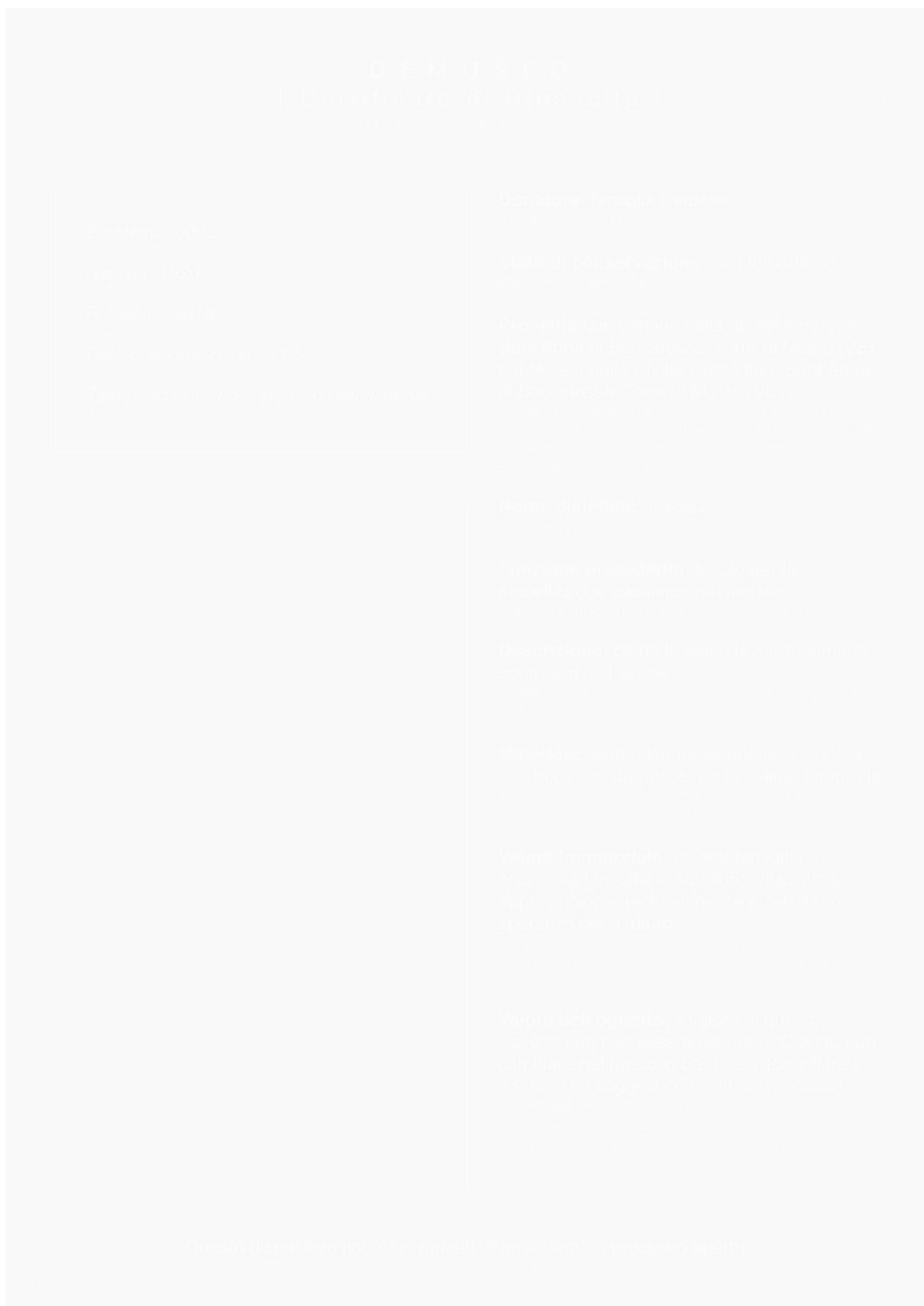
Imagem LATERAL

Opere



Federica Landi, Victor Leguy, Marco Maria Zanin
Rinascita II (Tavolaz), 2017, Certificato di rinascita, 80x120 cm

2017
 Dicembre





1

1

1

1

T

T

T

T

1

1

1

1



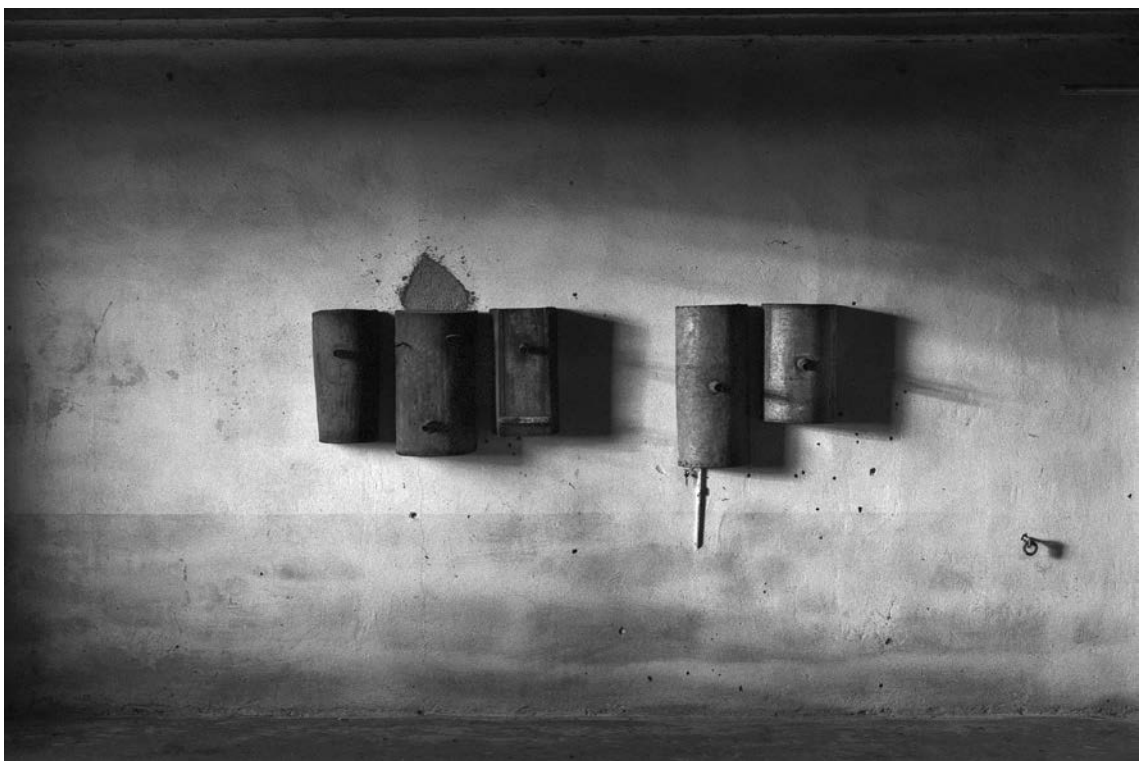


PV Pedro Vaz, *Livenza III, IV, V*
2017, Acrílico su carta, 37,5x57,5 cm

Pedro Vaz, *Livenza II (a destra)*
2017, Acrílico su carta, 150x113 cm

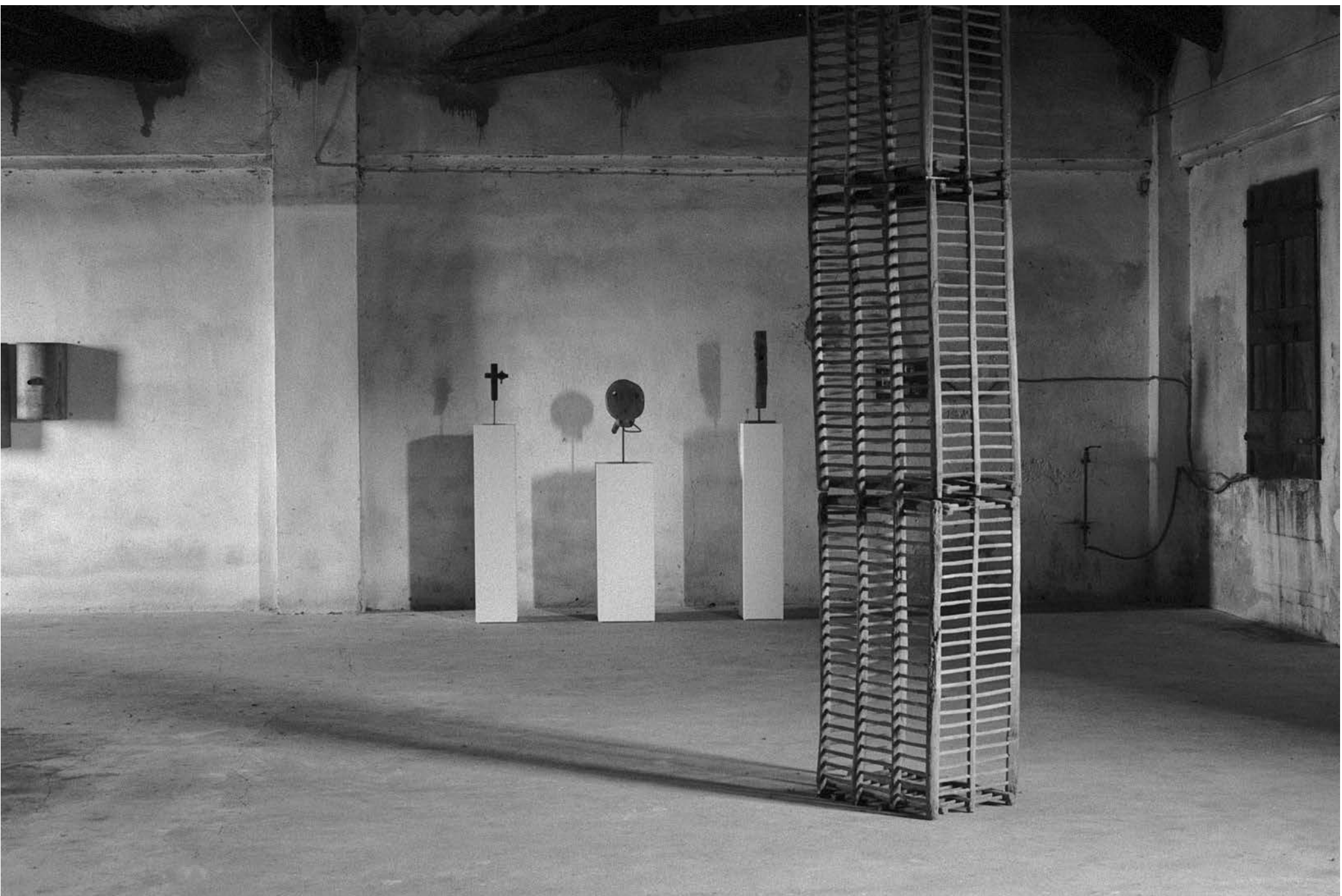


1	1	1	1
T	T	T	T
1	1	1	1



Marco Maria Zanin, *Figura rituale I* (a destra)
 2018, Stampa analogica ai sali d'argento, 36 x 28 cm
Maschere, 2018, stampa analogica ai sali d'argento, 23x35 cm

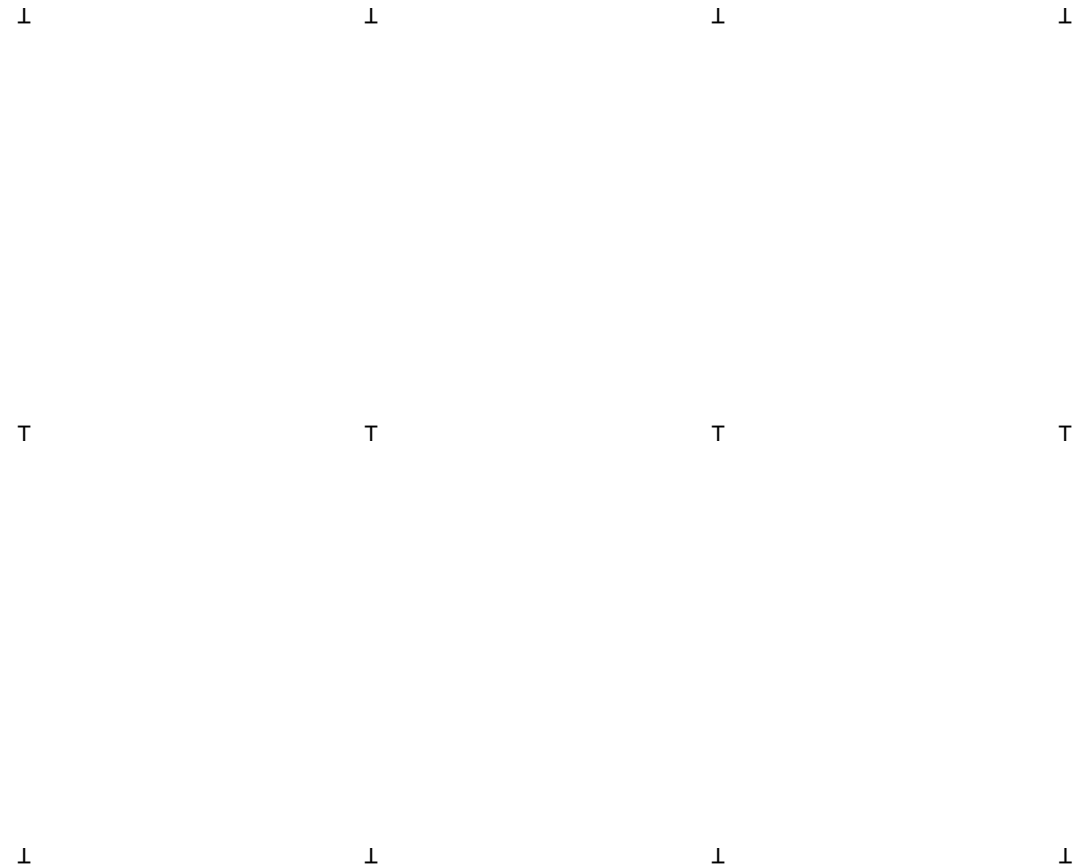








Il tesoro è sempre più grande
di quello che hai stretto tra le mani



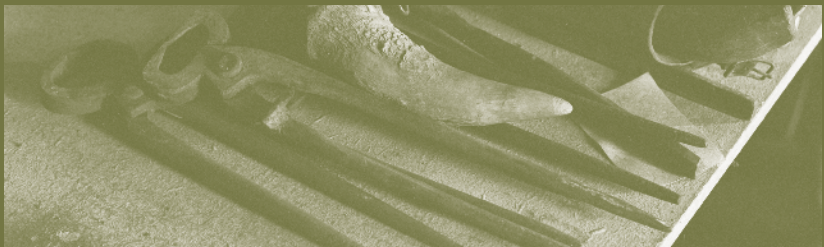
MuPa, Museo del Paesaggio











I.

MISURARE IL CONTRIBUTO DELL'ARTE:

Sintesi dei risultati della mostra "Il tesoro è sempre più grande di quello che hai stretto tra le mani"

*Si fa sempre più strada la convinzione che
l'esperienza individuale può essere anche formidabile per l'individuo,
ma se non ha anche un valore per la collettività,
di questa esperienza non resta niente.*

Bruno Munari

Introduzione

In questa parte presentiamo la sperimentazione applicata alla mostra "Il tesoro è sempre più grande di quello che hai stretto tra le mani" presso il MuPa – Museo del Paesaggio di Torre di Mosto (VE) aperta dal 27 gennaio al 25 marzo 2017, esito del lavoro che Humus Interdisciplinary Residence ha svolto nell'ambito del Piano di Comunicazione del Programma di Sviluppo Locale (PSL) Leader 2014/2020 'Punti, Superfici e Linee', che VEGAL gestisce nel territorio del Veneto Orientale. Coerentemente con quanto riportato nel documento PSL, tale azione si è caratterizzata per un'analisi delle potenzialità di sviluppo dell'area, in modo da poter promuovere "nuove" forme di fruizione del territorio e il recupero della relazione con il territorio stesso. Pertanto, è stata prevista l'applicazione di una metodologia per la valutazione dell'efficacia dell'evento, per misurare e valutare l'impatto che la mostra ha generato sul pubblico in relazione ai temi trattati dagli artisti, verso la realizzazione degli obiettivi del PSL, ma anche, più in generale, verso lo sviluppo di una nuova percezione (narrazione) del binomio territorio/comunità. **L'idea alla base del lavoro che Humus Interdisciplinary Residence svolge, è: l'arte può e deve offrire un contributo alla comunità.** Ma di che tipo? E in che termini? La sperimentazione che presentiamo si è fatta carico di questi interrogativi

e di seguito ne riportiamo una descrizione di come è stata applicata all'evento a Torre di Mosto, quali risultati si sono ottenuti e cosa ci dicono.

Michele Romanelli
Psicologo, mediatore, consulente
per le politiche pubbliche

L'inquadramento teorico della sperimentazione: la Dialogica

Il presupposto di partenza è che **la comunità si genera dalle interazioni dialogiche**, ovvero, dal modo di usare il linguaggio da parte di chi abita un certo contesto. Il riferimento teorico che abbiamo usato per la sperimentazione è stato quello della **Dialogica**¹ (Turchi, 2009; Turchi e Orrù, 2014), una scienza che consente di *osservare* e *misurare* le **interazioni dialogiche** tra i membri della specie umana. Tutte le volte in cui impieghiamo il linguaggio, produciamo una *narrazione*: componiamo, scegliamo gli elementi con cui interpretiamo, vediamo e dunque poi viviamo il contesto che ci circonda; questo condiziona anche il nostro modo di interagire, che genera una certa **configurazione della realtà** (che per senso comune chiamiamo semplicemente realtà). La Dialogica ha formalizzato (definito e organizzato nella Tavola Periodica dei Repertori Discorsivi - Fig. 1 e Tab. 1) i modi di interagire che la specie umana ha a disposizione e consente di misurare le differenti configurazioni di realtà (si legga anche **configurazioni discorsive**).

La sperimentazione avvenuta a Torre di Mosto, essendo la mostra orientata a una rilettura del patrimonio locale che generasse una sua valorizzazione e promuovesse una rinnovata identificazione da parte dei fruitori, si è focalizzata sul costrutto di comunità. Per 'comunità' intendiamo ***l'insieme delle interazioni dialogiche (la configurazione discorsiva) che i membri della specie umana impiegano per promuovere la ricerca incessante di un obiettivo - comune e condiviso - entro uno specifico contesto***. Quindi, lavorare verso la comunità implica *incrementare e potenziare le interazioni di tipo generativo* (che secondo la Tavola sono i repertori discorsivi generativi). Sono queste, infatti, le modalità interattive che, all'interno di una certa dimensione, consentono di condividere un obiettivo da parte di tutti gli interagenti. In altre parole: **la comunità si realizza a pieno nel momento in cui si impiegano modalità discorsive che mantengono aperte le possibilità di costruire qualcosa in più rispetto a quanto disponibile e, quindi, non dare nulla per scontato, né fermarsi alla mera affermazione della realtà**.



⊥

⊥

⊥

⊥



T

T

T

T

⊥

⊥

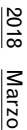
⊥

⊥

Proprietà processuali:

G Configura realtà ponendo un obiettivo/scopo.

P Configura realtà attribuendo delega a terzi di processi propri ed esclusivi della voce narrante.



Repertori generativi	Repertori di mantenimento	Repertori ibridi
Regole d'uso del linguaggio ordinario che consentono di produrre uno spostamento verso configurazioni discorsive "altre" da quelle che si sono già rese disponibili nel processo dialogico; per riuscire a produrre uno spostamento verso configurazioni discorsive "altre", questi repertori discorsivi si caratterizzano per una coerenza narrativa che apporta variabilità al processo dialogico in corso di generazione.	Regole d'uso del linguaggio ordinario che non consentono di produrre uno spostamento verso configurazioni discorsive "altre" da quelle che si sono già rese disponibili nel processo dialogico; consentono di mantenere "uguale a sé stessa" la configurazione discorsiva ; per riuscire a non produrre uno spostamento, questi repertori discorsivi si caratterizzano per una coerenza narrativa che apporta stabilità al processo dialogico in corso di generazione.	Regole d'uso del linguaggio ordinario che possono consentire o meno di produrre uno spostamento verso configurazioni discorsive "altre" da quelle che si sono già rese disponibili nel processo dialogico; questi repertori discorsivi si caratterizzano per una coerenza narrativa che può apportare variabilità o stabilità al processo dialogico in corso di generazione, a seconda degli altri repertori con cui interagiscono.
Si fa riferimento a quelle produzioni discorsive (testi) che generano una realtà nei termini in cui questa può modificarsi, consentendo sia di condividere con il proprio interlocutore ciò di cui si sta parlando, sia di costruire - nel dialogo - infinite possibilità future.	Si fa riferimento a quelle produzioni discorsive (testi) che mantengono "uguale a sé stessa" la realtà rispetto alla possibilità di offrire occasioni per la generazione di configurazioni "altre".	Si fa riferimento a quelle produzioni discorsive che traggono la propria "direzione generativa" dal repertorio discorsivo a cui si congiungono; producono uno spostamento che può andare nella direzione del mantenimento o generativa in virtù delle associazioni tra repertori a loro volta di mantenimento o generativi.
Esempio di testo: <i>"Stamani mi sono svegliato alle sei e non ho potuto fare la doccia in quanto lo scarico era intasato. Sono uscito per andare al lavoro e mi sono accorto che non avevo l'ombrello e fuori stava piovendo. Quindi ho dovuto prendere un taxi perché non c'erano autobus e sono arrivato al lavoro bagnato fradicio; e così sono rimasto fino a sera".</i>	Esempio di testo: <i>"La mia giornata oggi è andata male".</i>	Esempio di testo: <i>"Avrei potuto accorgermi prima che avevo il bagno rotto, c'era lo sciopero dei mezzi pubblici e che pioveva".</i>

Tab. 1 - Descrizione delle famiglie di repertori discorsivi

L'applicazione della Metodologia di Analisi dei Dati Informatizzati Testuali (M.A.D.I.T.)

In termini operativi, abbiamo applicato la Metodologia di Analisi dei Dati Informatizzati Testuali - M.A.D.I.T. (Turchi e Orrù, 2014), coerentemente con la cornice teorica sopra esplicitata. L'impianto di misura che abbiamo predisposto ha concepito la mostra in quanto "evento spartiacque" tra la configurazione discorsiva di comunità *prima* di avere avuto accesso alla mostra (che chiamiamo **T0**) e la configurazione discorsiva di Comunità *dopo* aver avuto accesso alla mostra, fruito delle opere d'arte o aver partecipato a una visita guidata alla mostra stessa (che chiamiamo **T1**). Pertanto, si chiedeva ai visitatori della mostra di rispondere - prima e dopo la visita - a una domanda aperta (che chiamiamo *protocollo*), avente l'obiettivo di raccogliere la configurazione discorsiva di Comunità (aT0 e aT1).

La mostra è stata aperta nei fine settimana dal 27 gennaio 2018 al 25 marzo 2018; ogni domenica, dalle 15.00 alle 18.00, sono state organizzate delle visite guidate, e negli stessi orari sono stati somministrati, alle persone che si sono dimostrate disponibili, i protocolli. Sono state registrate in media 17 visite per ciascuna delle otto domeniche, per un totale di circa 136 visitatori. L'analisi del testo raccolto è stata condotta su un corpus relativo a 70 protocolli (aT0 e T1) su 76 raccolti (6 protocolli sono stati invalidati).

La raccolta del testo

Riportiamo nella Tabella di seguito (Tab. 2) le domande che abbiamo utilizzato per la raccolta del testo:

T0 (prima di visitare la mostra)	T1 (dopo aver visitato la mostra)
<i>Se ti trovassi nella piazza di Torre di Mosto e incontrassi un viaggiatore lì di passaggio che ti chiedesse di raccontargli qualcosa dell'identità culturale di questa area, o di un'area simile che tu conosci, cosa gli diresti?</i>	<i>Immagina di incontrare lo stesso viaggiatore adesso, dopo aver visto la mostra "Il tesoro è sempre più grande di quello che hai stretto tra le mani". Cosa gli racconteresti di questa comunità, del suo valore e della sua identità culturale?</i>

Tab. 2 - I protocolli

Le domande che abbiamo utilizzato sono state costruite considerando due criteri. Il primo è la tipologia di domanda, ossia *aperta*. In tal modo si consente al rispondente di scrivere qualsiasi cosa e, quindi, lo si lascia libero di considerare quale testo di risposta possa coprire la domanda. Il secondo è l'oggetto della domanda; ossia, ciò di cui si sta chiedendo. Per entrambe le domande, si è utilizzato come stratagemma (escamotage retorico in grado di poter generare testo) l'incontro con un viaggiatore e, in entrambi i casi, si è chiesto di poter dire, raccontare, **narrare la Comunità** (costruito su cui ci siamo focalizzati) caratterizzante il territorio di Torre di Mosto, o per chi venisse da fuori, un territorio con caratteristiche simili.

Gruppo oggetto indagine

A fronte dei protocolli considerati il corpus testuale oggetto dell'indagine si è così caratterizzato: **2298 parole** per ilT0 e **2667 parole** per ilT1.

Commento 1

La numerosità dei 2 corpus testuali, come si può notare, si caratterizza per una differenza: il corpus testuale aT1 risulta incrementato di **369 parole** rispetto al corpus testuale aT0. Ai fini valutativi, questo può essere consi-

derato un primo indicatore: l'accesso alla mostra consente di aumentare il testo e quindi di incrementare le possibilità di generazione della configurazione discorsiva di Comunità. Ossia, nel rispondere al protocollo aT1, aumenta il numero di parole che si impiegano rispetto a quelle utilizzate a T0 (media parole a **T0 = 33**; media parole a **T1 = 38**).

Analisi del testo², descrizione e commento dei risultati

La denominazione degli arcipelaghi di significato di cosa si parla nei testi?

Relativamente all'analisi condotta sul testo raccolto, è stata effettuata la denominazione degli arcipelaghi di significato (ossia si sono osservati e catalogati in classi i *contenuti più ricorrenti*). Riportiamo in Tabella di seguito (Tab. 3) i risultati di questa denominazione:

Arcipelaghi Di Significato			
T0		T1	
Arcipelago	Frequenza (%)	Arcipelago	Frequenza (%)
Riferimento al territorio	33,65 %	Riferimento alla storia agricola del posto	25,22 %
Visitare la zona	28,21 %	Valore e Identità	23,45 %
Non essere del posto	9,62 %	Oggetti della storia agricola del posto	21,01 %
Valore e Identità	8,54 %	Riferimenti alla mostra	16,28 %
Legame abitanti territorio	6,94 %	Riferimento al territorio	6,04 %
(...)	(...)	(...)	(...)

Tab. 3 - Gli arcipelaghi di significato

Commento 2

Dalla denominazione degli arcipelaghi di significato possiamo osservare che tra ilT0 e ilT1, abbiamo un cambiamento dei contenuti considerati per rispondere alla domanda, tranne che per due di essi. In particolare, ilT0 si caratterizza per una presenza significativa di contenuti che ci dicono quali sono le caratteristiche del luogo (l'arcipelago di significato più denominato è, infatti, quello del 'Riferimento al territorio'). Questo stesso arcipelago lo troviamo anche nelT1, ma con una frequenza abbattuta (6,04 %) rispetto alT0 (33,65 %). Quello che, invece, caratterizza in modo significativo ilT1, come arcipelago di significato, riguarda il 'Riferimento alla storia agricola del posto' (25,22 %) e 'Valore e Identità' (che a differenza delT1, risulta incrementato e pari al 23,45 %). Rispetto all'arcipelago 'Non essere del po-

sto', si osserva come sia presente aT0 e aT1 scompaia. Ai fini valutativi, le differenze che abbiamo appena osservato, possono essere considerate un secondo indicatore: l'accesso alla mostra consente di mettere a disposizione dei contenuti che non erano presenti aT0 e, in particolare, si osserva un incremento della frequenza proprio di quegli arcipelaghi che si riferiscono ai temi su cui gli artisti hanno lavorato per la realizzazione della mostra (ossia la civiltà contadina e la cultura rurale, i valori e l'identità connesse, eccetera). Non solo, ma anche, il fatto di non essere del luogo, se aT0 è un elemento che viene detto e usato per rispondere alla domanda, aT1 risulta essere completamente assente. Questo ci indica come l'accesso alla mostra consenta di **generare un terreno comune** su cui far adagiare chiunque abbia potuto fruirne.

La denominazione dei repertori discorsivi come si parla nei testi?

Relativamente all'analisi condotta sul testo raccolto, è stata effettuata anche la denominazione dei repertori discorsivi (ossia si sono osservate le *modalità di impiego del linguaggio ordinario* che configurano la Comunità, sia aT0, siaT1). Riportiamo in Tabella di seguito (Tab. 4) i risultati di questa denominazione:

Repertori Discorsivi			
T0		T1	
Repertori	Frequenza	Repertori	Frequenza
Mantenimento	48 %	Mantenimento	56,11 %
Generativi	17 %	Generativi	28,03 %
Ibridi (mantenimento)	25 %	Ibridi (mantenimento)	/
Ibridi generativi	10 %	Ibridi (generativi)	15,86 %
Spinta generativa = 27 %		Spinta generativa = 43,89 %	

Tab. 4 - I repertori discorsivi

Commento 3

Dalla denominazione dei repertori discorsivi, possiamo osservare delle differenze significative tra ilT0 e ilT1. In particolare, emerge che la percentuale dei repertori generativi aumenta, così come anche quella dei repertori ibridi con valenza generativa e si abbatte il contributo dei repertori ibridi con valenza di mantenimento. Questo fa sì che, in termini di percentuale, la **spinta generativa** caratterizzante la configurazione aT1 e aumenta in modo significativo tra ilT0 (pari al 27 %) e ilT1 (pari al 43,89 %). Ai fini valutativi, questo scarto tra le due configurazioni rappresenta un terzo indicatore: l'accesso

alla mostra consente di incrementare la spinta generativa ossia aumenta l'impiego di modalità di interazione che sono generative e che, come riportato in esordio, sono le modalità di interazione che consentono di dare forma alla Comunità.

Le tabelle di contingenza (denominazione dei repertori discorsivi e degli arcipelaghi di significato)

Rispetto all'analisi condotta sul testo raccolto, riportiamo di seguito la Tabella di contingenza relativa alla configurazione aT0 (Tab. 5) e la Tabella di contingenza relativa al T1. Le Tabelle di contingenza ci consentono di poter osservare nel dettaglio quali sono i repertori discorsivi (riportati in colonna) che caratterizzano maggiormente e in modo significativo le due configurazioni. Inoltre, vediamo riportate in riga le frequenze di arcipelaghi di significato che sono veicolati da tali repertori discorsivi.

Tabella di contingenza - T0				
	DESCRIZIONE 18,71 %	GIUDIZIO 15,83 %	SANCIRE 15,11 %	(...)
Valore e Identità	35,71 %	21,43 %	7,14 %	(...)
Riferimento al territorio	32,76 %	18,97 %	17,24 %	(...)
Legame abitanti territorio	26,09 %	26,09 %	8,7 %	(...)
Tradizioni	22,22 %	44,44 %	0	(...)
Non essere del posto	5,56 %	0	11,11 %	(...)
Visitare la zona	3,45 %	13,79 %	17,24 %	(...)
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)

Tab. 5 - Tabella di contingenza relativa alla configurazione aT0

Tabella di contingenza - T1				
	DESCRIZIONE 28,5 %	SANCIRE 21,95	GENERALIZZAZIONE 9,76 %	(...)
Oggetti della storia agricola del posto	46,67 %	13,33 %	13,33 %	(...)
Riferimenti alla mostra	41,18 %	5,88 %	17,65 %	(...)
Riferimento alla storia agricola del posto	38,24 %	11,76 %	5,88 %	(...)
Valore e Identità	32 %	32 %	8 %	(...)
Riferimento al territorio	25 %	12,5 %	0 %	(...)
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)

Tab. 6 - Tabella di contingenza relativa alla configurazione aT1

Commento 4

Dalle Tabelle di contingenza, possiamo osservare delle differenze significative tra il T0 e il T1. In particolare, emerge che aT0 i repertori che caratterizzano maggiormente la configurazione di Comunità sono la descrizione (repertorio discorsivo generativo), il giudizio e il sancire la realtà (che, invece, sono due repertori discorsivi appartenenti alla famiglia dei repertori discorsivi del mantenimento). Riportiamo di seguito alcuni stralci di testo esemplificativi del T0: *“Gli direi che è un'area (luogo) rubato all'acqua, nel secolo precedente. Il luogo ha perso la sua originaria identità per assumerne una diversa”* oppure *“L'area che incontra il viaggiatore xxx una cultura rurale e di trasformazione xxx. A questa prima impressione si può informare il viaggiatore che parte della trasformazione del territorio è dovuta al lavoro xxx che hanno bonificato tutta quest'area”* (**descrizione**); *“Che questa è una terra d'acqua e che proprio ciò è il suo valore che non si trova così facilmente in certi posti d'Italia”* oppure *“E' un territorio che mostra e dimostra l'operosità e l'operatività della gente veneta”* oppure *“Questo è un territorio con una storia particolare”* (**sancire la realtà**); *“Paesaggi affascinanti, verdi, pacifici. Connubio perfetto tra uomo, natura, agricoltura”* oppure *“Un buon rapporto qualità prezzo, tra la nebbia e un bel sole”* oppure *“Sembra una palestra ... perfetta per una ginnastica mentale... di rilassamento”* (**giudizio**). Ai fini valutativi abbiamo a disposizione un terzo indicatore il quale ci dice che il contributo dei repertori del mantenimento (aT0) è superiore a quello dei generativi.

A T1, invece, si osserva che il giudizio non è più un repertorio che caratterizza in modo significativo la configurazione; al suo posto si mostra l'impiego di un repertorio ibrido, usato in termini generativi (la generalizzazione). Poi, a T1, il contributo della descrizione e del sancire aumentano (seppur in modo diverso) e questo fa sì che si osservi un'inversione di tendenza. Riportiamo di seguito alcuni stralci di testo esemplificativi del T1: *“Racconterei la vita quotidiana di questa gente che vive in una terra che era sommersa dalle acque e che è stata completamente modificata dall'uomo lasciando invariato il Livenza. La mostra racconta le tradizioni del popolo, come l'uccisione del maiale, che unisce le famiglie oggi come nell'antichità nonostante la pur apparente crudeltà. Una tradizione come questa sta vivendo dimenticata dagli stessi abitanti del luogo ed è importante che sopravviva, anche se altrove, grazie a quel viaggiatore”* oppure *“La reinterpretazione degli oggetti della cosiddetta civiltà contadina trovano una straordinaria rappresentazione in questa mostra ed in particolare nella loro reinterpretazione espositiva: non più zappe o badili ma sintesi di forme ancestrali che, ibernati assumano una storia ed una memoria sorprendente. Forse siamo al cospetto di una nuova forma per un museo della civiltà contadina che incredibilmente non trova ancora confronto con la civiltà cittadina. Al viaggiatore potremo ora raccontare che, con questa mostra, esiste una nuova forma di rappresentazione, per ogget-*

ti utili banali, che ancora una volta danno ragione a Duchamp" (**descrizione**); "Il valore della comunità e della sua identità culturale sta nei legami che si creano tra le persone, la famiglia e la comunità stessa" oppure "Racconterei di una comunità attiva culturalmente e attenta al contemporaneo tanto quanto alla sua storia. Una comunità legata alla terra ma capace di guardare al cielo" (**sancire la realtà**); "Che se guardasse le opere esposte vedrebbe il tentativo di un territorio di "conservare" la propria identità, senza però averla ancora scoperta e valorizzata del tutto" oppure "Lo ascolterei. Se ha vissuto il territorio e se ha visto davvero la mostra, mi piacerebbe sentire da lui come questa esperienza lo ha "cambiato". La mostra aiuta proprio a scoprire, entrare dentro. Sì, penso sarebbe bello scoprire, ascoltare questo viaggiatore. Perché questo è un territorio che cambia" (**generalizzazione**). Pertanto, ai fini valutativi, il quarto indicatore è che il contributo dei repertori generativi (aT1) è superiore a quello dei repertori del mantenimento.

La misura del peso dialogico

A fronte dell'analisi del testo raccolto, l'applicazione della Metodologia M.A.D.I.T. ci ha consentito come ultimo passaggio quello di poter misurare il **peso dialogico (dw)** della configurazione discorsiva di Comunità aT0 eT1; ossia, quanto vale il poter generativo (peso dialogico, dw) della configurazione discorsiva raccolta e poterlo leggere sul continuum che rappresentiamo nella Tabella di seguito (Tab. 7):

Il continuum teorico	
- Comunità / bassa coesione sociale	+ Comunità / alta coesione sociale
0,1 (dw minimo)	9,9 (dw massimo)
Massimo contributo dei repertori discorsivi della classe del mantenimento	Massimo contributo dei repertori discorsivi della classe dei generativi

Tab. 4 - Tabella di contingenza relativa alla configurazione aT0

I valori di peso dialogico che si sono misurati sono stati:
3,8 per il T0 e 4,8 per il T1.

Commento 5

Dai valori di peso dialogico che si sono misurati possiamo osservare che c'è stato un incremento del peso dialogico tra la configurazione aT0 e quella a T1, verso l'estremo del continuum '+ Comunità / alta coesione sociale'. Pertanto, ai fini valutativi abbiamo a disposizione un indice di misura il quale ci dice che: la mostra ha consentito di poter generare un **incremento del contributo di Comunità del 10 %** ³.

Riepilogo dei dati ottenuti

Riportiamo di seguito, come riepilogo, cosa è emerso, in termini di scarto, tra la configurazione discorsiva di Comunità aT0 e quella aT1. Nello specifico:

- indicatore 1: l'accesso alla mostra consente di aumentare il testo e quindi di incrementare le possibilità di generazione della configurazione discorsiva di Comunità;
- indicatore 2: l'accesso alla mostra consente di aumentare la frequenza dei contenuti che si riferiscono ai temi su cui gli artisti hanno lavorato, generando un terreno comune a quanti ne hanno fruito (indipendentemente dal fatto che fossero del luogo o meno);
- indicatore 3: in termini di modalità discorsive, prima della mostra (T0) il contributo dei repertori del mantenimento è superiore a quello dei generativi;
- indicatore 4: in termini di modalità discorsive, dopo la mostra (T1) il contributo dei repertori generativi (aT1) è superiore a quello dei repertori del mantenimento;
- indice di misura: la mostra ha generato un incremento del costruito di Comunità del 10 %.

Considerazioni conclusive

Possiamo quindi concludere che la sperimentazione condotta ci ha consentito di acclarare l'efficacia della mostra (in termini di incremento della Comunità e coesione sociale) e fare una considerazione, direttamente collegata al documento del PSL. Ossia, *a fronte del lavoro svolto dagli artisti, si è osservato chiaramente che una delle potenzialità di sviluppo dell'area consiste proprio nel tema della civiltà contadina e tutte le sfaccettature a esso connesse. Infatti, i dati presentati mettono in luce che la mostra ha valorizzato e riletto questo tema, innescando una relazione diversa tra il tema stesso e quanti ne hanno potuto fruire, che si attesta altresì nei termini di incremento della Comunità e della coesione sociale.*

1 www.scienzadialogica.com
2 L'analisi del testo si è dotata di 2 strumenti: la Tavola Periodica dei Repertori Discorsivi (la cui applicazione al testo ha consentito di poter denominare i repertori discorsivi) e la maschera excel Diana, la quale ci ha consentito il lavoro di archiviazione delle analisi e dei dati testuali, l'attribuzione delle frequenze (sia agli arcipelaghi di significato, sia ai repertori discorsivi) e il calcolo del peso dialogico delle configurazioni aT0 eT1 (paragrafo 4).
3 Tale valore lo si ricava facendo la differenza tra il valore di peso dialogico aT1, meno il valore di peso dialogico aT0, sul valore di cambiamento massimo (pari a 9,8 - la differenza tra i due valori numerici agli estremi del continuum), per 100.

FEDERICA LANDI

(Rimini, 1986) è un'artista che lavora principalmente con il mezzo fotografico e docente di fotografia presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Si è laureata in arti visive all'Accademia di belle Arti di Firenze e ha completato un Master in fine art photography presso il London College of Communication. I temi cari alla sua ricerca sono la relazione tra uomo e ambiente e l'impatto che le nuove tecnologie hanno sull'esperienza quotidiana del reale. Di recente Federica ha esposto come artista invitata al Festival Incontros Da Imagem di Braga e a Circulation(s) di Parigi. Vincitrice del Premio Giovane Fotografia Italiana, è stata selezionata come artista in residenza rappresentate l'Italia alla Biennale dei giovani artisti d'Europa e del Mediterraneo 2017. Assieme all'attività artistica porta avanti interventi di curatela collaborando negli anni con varie realtà tra cui SiFestival Savignano, Millennium Images London, Speos Paris. Nell'Aprile 2016 co-fonda a Rimini lo spazio indipendente Riu con l'impegno di divulgare la ricerca contemporanea sull'immagine fotografica sul territorio. I suoi lavori sono stati esibiti in Inghilterra, Francia, Germania, Austria, Italia, Portogallo, USA, Albania e pubblicati internazionalmente.

VICTOR LEGUY

(San Paolo, 1979) artista e ricercatore, si laurea in Arti Visive con una specializzazione in linguaggi storici e disegno relazionale. Vive e lavora a San Paolo. Attraverso processi ibridi di produzione affronta diverse tematiche relazionate con lo spazio pubblico e la costruzione collettiva della storia. La ricerca affronta concetti come l'autenticità dei differenti tipi di sistemi e la relazione con l'errore nei processi in essi coinvolti. Propone anche la risignificazione di fatti e archivi già esistenti per realizzare un intervento diretto nella storia e recuperare nodi specifici di conoscenza. Nel 2017 partecipa alla Biennale di Istanbul. Tra le mostre: 8.Salon / gallery Niklas Schechinger / Hamburg / Germany (2014), The World Were Here / Upstairs Gallery – Oslo (2013), Frestas - Triennale Arts / SESC Sorocaba SP / Brazil (2014), Cultural Centre Heiska / Haukijärvi / Finland (2013), Projects Season 2014 / Paço das Artes (solo show), Photos tell Facts / Vermelho Gallery / SP / Brasil (2015), MARP Ribeirão Preto Museum / SP / Brazil (solo show-2014), TheSideShow, Stepping Stone I & II / Salts Basel / Autocenter Gallery – Berlin (2011/12)

PEDRO VAZ

(Maputo, 1977) si laurea in Pittura presso la Facoltà di Belle Arti dell'Università di Lisbona. Nel 2017 è stato nominato per il premio LOOP Discover, e si distaccano tre mostre personali: Caminho do Ouro – Trilha do Facão, Kubik Gallery, Porto; Peralta to Boulder Canyon, Phoenix Institute of Contemporary Art, Phoenix, e Superstition Wilderness presso la Galeria Henrique Guerrero, Città del Messico, assieme alla mostra collettiva Imagem da Pedra presso il Consolato General del Portogallo a San Paolo, Brasile. Nel 2016 è finalista al premio LOOPS LISBOA e partecipa alla rispettiva mostra nel Museo Nazionale di Arte Contemporanea – Museu do Chiado, Lisbona, assieme alle precedenti Terra Firme, Galeria Barò, Brasile, Segunda Natureza, MAAT - Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, Lisbona; Cápsula, Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisbona e Pentimento, presso la ANOZERO - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. Il suo lavoro artistico si centra su una ricerca sul paesaggio, usando principalmente videoinstallazioni e la pittura. Cerca di portare avanti una riflessione sull'esercizio di potere inscritto nell'incontro tra la capacità rappresentativa dell'artista e la rappresentabilità della natura, implicando quello che si intende per spazio, luogo e paesaggio. Il contatto personale con i luoghi è essenziale nella sua pratica e molto frequentemente i suoi progetti includono una spedizione.

MARCO MARIA ZANIN

(Padova, 1983) si laurea prima in Lettere e Filosofia, poi in Relazioni Internazionali. Con l'obiettivo di generare una rilettura delle radici e delle antiche tradizioni locali nel mondo contemporaneo, dal 2013 svolge il suo lavoro tra le aree rurali del Veneto e San Paolo del Brasile, creando a volte una sintesi a volte un cortocircuito tra i due poli. Tra le mostre personali più recenti si distaccano As obras e os dias (2017) Pivô Arte e Pesquisa, San Paolo, Dio è nei frammenti (2017) Galleria Civica di Modena, Demonumento (2015) Galleria Candido Portinari, Roma. Nel 2014 vince il premio Agarttha Arte, nel 2015 è finalista al Talent Prize e nel 2016 riceve la menzione d'onore al Premio Fabbri. Nel 2017 è selezionato con il progetto Punctum per lavorare sull'archivio storico dell'Italgas. Sue opere sono presenti in collezioni pubbliche e private in Italia e nel mondo, tra cui MART di Rovereto, Salsali Private Museum di Dubai, Galleria Civica di Modena, Museo Morandi. Nel 2015 è fondatore della piattaforma Humus Interdisciplinary Residence, un progetto di residenze artistiche in cui invita artisti internazionali a realizzare una rilettura attraverso l'arte contemporanea delle aree rurali del Veneto.

TRANSTERRITORI

Soggetto promotore

VeGAL ©VeGAL 2018

via Cimetta 1, 30026 Portogruaro

Tel. +39 0421.394202 / vegal@vegal.net

Domenico Favro (Presidente),
Giancarlo Pegoraro, Marco Dal Monego,
Simonetta Calasso

Nell'ambito del Piano di comunicazione del
Programma di Sviluppo Locale (PSL) Leader 2014/20
Punti, Superfici e Linee sviluppato da VeGAL

Collaborazioni

MuPa - Museo del Paesaggio di Boccafossa,
Comune di Torre di Mosto
Museo Etnografico di Belfiore,
Comune di Pramaggiore
Museo Etnografico di Cavanella,
Comune di Concordia Sagittaria

Mostra e Catalogo

Humus Interdisciplinary Residence
Marco Maria Zanin,
Carlo Sala, Michele Romanelli

Artisti

Federica Landi, Victor Leguy,
Pedro Vaz, Marco Maria Zanin

Testi a cura di

Victor Leguy, Giancarlo Pegoraro,
Michele Romanelli, Carlo Sala, Marco Maria Zanin

Ufficio Stampa

Irene Guzman

Fotografie di processo

A colori: Federica Landi

Bianco e nero: Marco Maria Zanin

Fotografie della mostra

Marco Maria Zanin

Design

Multiplo

Editing

Giovanni Morandina
Luca Fattore

Carte

Materica, Fedrigoni
Munken Lynx, Arctic Paper

Pubblicazione a distribuzione gratuita
tiratura n. 800 copie

Stampato in Italia
marzo 2018

Ringraziamenti

Giorgio Baldo, Adriano Caminotto,
Isidoro Caminotto, Ezio Cella, Mariana Coutinho,
Luca Fattore, Felice Gazzelli, Gianni Geretto, Graziella
Geretto, Laura Geretto, Gelsomino Molent, Giovanni
Morandina, Stefano Orlandi, Simone Piva, Emma Stecco,
Alexandra Stefanescu, Gian Piero Turchi,
Esterina Zanonier, Vanessa Zoppello.

Un ringraziamento particolare alle amministrazioni
comunali di Torre di Mosto (il Sindaco Gianni Geretto e
l'assessore alla cultura Nello Pasquon), di Concordia
Sagittaria (il Sindaco Claudio Odorico e il consigliere
Domenico Favro) e di Pramaggiore (il Sindaco Fausto
Pivetta e l'assessore alla cultura Manuela Barbiero)

Iniziativa finanziata dal Programma
di Sviluppo Rurale per il Veneto 2014-2020.
Organismo responsabile dell'informazione:
VeGAL

Autorità di gestione:
Regione del Veneto

Direzione AdG FEASR Parchi e Foreste

Programma di Sviluppo Locale (PSL) Leader 2014/20
Punti, Superfici e Linee sviluppato da VeGAL



