

## La partecipazione come *campo allargato*: conflitti, coesistenze e sconfinamenti nella pratica arti- stica di Aterraterra

MARICA ALBANESE

Nel 2018, in occasione di *Manifesta 12*, il collettivo Fare Ala<sup>1</sup> collabora con Wu Ming 2 per la realizzazione del progetto/guerriglia *Viva Menilicchi!*, sviluppato nello spazio pubblico della città di Palermo. Tra le critiche che la rassegna olandese riceve, di particolare interesse per i punti analizzati in questa sede, è l'articolo in cui Lucrezia Cippitelli (2018), attraverso una riflessione che intreccia il pensiero di Bert Theis, si interroga sui possibili processi di gentrificazione innescati, consapevolmente o meno, da simili eventi periodici internazionali. Secondo Cippitelli tali eventi, attraverso l'applicazione di uno stesso format in luoghi geografici diversi, difficilmente riescono a sviluppare una connessione con la specificità di questi ultimi a favore di un incremento del valore in termini attrattivi ed economici.

Il 15 giugno del 2024 il duo Aterraterra, composto da una parte degli artisti/attivisti coinvolti nell'esperienza di Fare Ala, annuncia con un post Instagram la prossima chiusura di Aterraterra LAB, situato nel centro della stessa città, a causa della vendita dello spazio per l'edificazione di un B&B. Ripercorrendo le trame del *fil rouge* che collegano i due eventi distanti circa sei anni, ci si accorge di come queste siano, in realtà, annodate a diverse questioni che nascono attorno alle pratiche artistiche socialmente

---

<sup>1</sup> Fare Ala è un collettivo che nasce a Palermo nel 2009 dall'incontro di studenti universitari e studenti Erasmus, accomunati dall'esigenza di creare un luogo aperto di discussione sul rapporto fra pratica artistica e dimensione sociale e politica dello spazio urbano. Le ricerche del collettivo mettono al centro i momenti relazionali e processuali del fare artistico e sono caratterizzate da una costante moltiplicazione dei linguaggi espressivi. Tra i progetti di antagonismo politico si ricorda *Pizzo Sella Art Village*, creazione di un fantomatico villaggio artistico a cielo aperto nell'ecomostro rappresentato dal complesso di case abusive abbandonate che deturpano il paesaggio del promontorio di Pizzo Sella. Per ulteriori informazioni si veda <http://www.fareala.com/p/about-noi.html>

impegnate e agli strumenti critici a disposizione, nonché alle dinamiche spinose che si innescano all'interno della relazione tra arte e politiche amministrative neoliberali.

*Decostruire lo spazio urbano: la guerriglia di Viva Menilicchi! (2018)*

Il progetto di *Viva Menilicchi!* fu l'ultima operazione sviluppata dal collettivo Fare Ala prima della sua disgregazione e fu frutto dell'incontro, proposto dalle curatrici di *Manifesta* Bregtje Van Der Haak e Lodovica Guarnieri, con Wu Ming 2 e Wu Ming Foundation<sup>2</sup>. L'idea nasce da un percorso attivato da questi ultimi a Bologna, *Resistenza in Cirenaica* (2015), un "collettivo di collettivi" bolognesi che nel corso di cinque anni ha orchestrato azioni artistiche e politiche, prendendo spunto dalla topografia del rione Cirenaica, dai nomi delle sue strade, dagli inquilini dei suoi palazzi, dai segreti dei suoi cortili (Wu Ming 2, 2021). Per Palermo si pensò di attuare la stessa guerriglia onomastica, tracciando una cartografia della città sulla base dei residui coloniali ancora attivi e interiorizzati nelle strutture urbane, attraverso la realizzazione di fanzine, manifesti, interviste e una serie di interventi culminanti con *Il Grande Rituale Ambulante* nell'ottobre del 2018. Le modalità d'azione riprendono quelli della militanza e della protesta sociale, a partire dal titolo *Viva Menilicchi!* che ricorda il grido di un gruppo di socialisti e anarchici contro Francesco Crispi a seguito della sconfitta di Adua. L'utilizzo di slogan, da intendere come luogo di produzione di significato politico (Charnley, 2021 p. 150), è una strategia che investe le pratiche collettive politicamente impegnate e trova particolare diffusione nella *svolta sociale* dell'arte, soprattutto in quelle esperienze che sfidano il confine tra arte e mobilitazione politica, interrogando le istituzioni che vivono sotto il neoliberalismo. La smaterializzazione dell'opera a favore di una progettualità – che continua negli anni del lockdown fino a creare una rete di attivisti antifascisti in Sicilia – e la negazione dell'autorialità – intesa come unica fonte di creazione dell'atto artistico – sono elementi già consolidati all'interno della metodologia critica che, per quanto riguarda gli interventi di antagonismo politico nello spazio pubblico, può far riferimento a esempi estremamente significativi relativi alle contestazioni degli

---

<sup>2</sup> Wu Ming è un collettivo di scrittori italiani fondato nel 2009. A partire dal 2010 si parla di Wu Ming Foundation per far riferimento a un libero e informale concatenarsi di progetti artistici, culturali e politici, laboratori, gruppi d'inchiesta, collettivi. <https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>.

anni Ottanta negli Stati Uniti<sup>3</sup>. Il crescente interesse verso le modalità di collaborazione con le comunità e il ruolo sempre più gravoso acquisito dalla dimensione politica ed etica sono, invece, oggetto di un dibattito ancora aperto che manifesta l'urgenza di un adattamento dell'approccio critico quanto mai necessario per evitare rischiose implicazioni tra pratica artistica e politiche amministrative. La querelle articolata su *Artforum* nel 2006 è un esempio che individua alcuni nodi critici all'interno della questione. Tra le pagine della rivista, la critica d'arte Claire Bishop problematizza la componente etica che caratterizza la *dialogic art* (Kester, 2004), intravedendo in questa dimensione contrattuale tra artista e pubblico la perdita estetica della pratica artistica (Meschini, 2021 p.82) e riconosce la mancanza di strumenti critici in grado di analizzare le pratiche socialmente impegnate da una prospettiva indipendente rispetto alle "buone intenzioni" dell'artista (Bishop, 2006). D'altro canto, lo storico dell'arte Grant Kester, nel teorizzare pratiche corali in cui il prodotto non è tanto l'oggetto quanto le relazioni e i dialoghi innescati, ammette l'inadeguatezza di una prospettiva dicotomica estetica/etica per approcciare tali pratiche.

Tornando al caso studio di *Viva Menilicchi!*, uno degli aspetti più rilevanti, che ben si interseca con le questioni che si intendono sviluppare all'interno di questa ricerca, è legato alla dimensione relazionale delle operazioni. Relazioni condizionate dalla specificità del luogo che supera abbondantemente le questioni formali e si interfaccia con l'irriducibile complessità (cfr Clifford, 1988) delle comunità che lo abitano. La progettazione dal basso dell'intervento artistico è ben visibile nei criteri fondamentali che hanno guidato l'esperienza semestrale. Primo fra tutti, la decisione di non effettuare alcun tipo di reintonazione di piazze e strade durante il processo di costituzione di una nuova topografia dello spazio urbano: «per rinominare i luoghi di una città non basta una giornata di cammino, e nemmeno un progetto lungo sei mesi. È un percorso che deve coinvolgere gli abitanti, che presuppone un confronto» (Wu Ming 2, 2021). Le parole di Wu Ming 2 risultano cruciali per comprendere in che modo la scelta di agire su uno spazio pubblico interferisca con gli esiti delle azioni artistiche – oltre ai termini con cui è necessario considerare il tessuto urbano in

---

<sup>3</sup> Le reazioni ai governi conservatori durante gli anni Ottanta hanno costituito il cuore pulsante dell'arte politicamente impegnata negli Stati Uniti. In questa sede si ricorda l'Aids Coalition To Unleash Power (ACT-UP) fondata nel marzo del 1987 per combattere attivamente l'emergenza, tanto sanitaria quanto culturale, dell'Aids. Per approfondire: Douglas Crimp (1988, ed.), *Aids: Cultural Analysis/Cultural Activism*, The MIT Press, Cambridge.

relazione agli interventi artistici<sup>4</sup> – e la qualità delle relazioni innescate con la collettività. Una forma di partecipazione che, pur non escludendo forme di negoziazione, non evita modalità conflittuali tra le due parti, artista e partecipanti, che compongono l'esperienza. Il primo conflitto è rintracciabile durante l'incontro con la comunità presso il Teatro Garibaldi, al momento della presentazione dei primi studi eseguiti sulla mappa della città; in quel momento lo spazio delineato dagli artisti/creatori si scontra con lo spazio percepito da alcuni membri della collettività, che ritengono Palermo una città in cui il colonialismo non ha lasciato grandi tracce. E sono ancora conflittuali le inchieste sugli episodi di violenza razzista svolte dai membri del collettivo Fare Ala ai cittadini della città, non sempre disponibili al racconto. Aldilà di qualsiasi – ma doverosa – pretesa etica e morale, quello che è interessante ai fini di questa ricerca sono le conflittualità, le divergenze che inevitabilmente si innescano nel processo di co-creazione dell'atto artistico e scongiurano qualsiasi atteggiamento paternalista e/o moraleggiante. Al contrario, il conflitto tra diverse soggettività connota le relazioni all'interno di uno spazio urbano, e ne garantiscono la democraticità (Deutsche, 1996). Una pratica artistica che si misura con lo spazio pubblico deve necessariamente considerare la possibilità di creare punti di rottura, di disaccordo, di divergenza, frantumando le narrazioni e moltiplicando caleidoscopicamente le prospettive. A tal proposito si considera rilevante confrontare due citazioni da parte di due figure che, in momenti e contesti diversi, dimostrano un sentire comune dell'esperienza all'interno dello spazio pubblico. La prima è pronunciata da Wu Ming 2, a proposito del progetto *Viva Menilicchi!*:

La narrazione è un attrezzo per coltivare la co-esistenza in quanto permette di sentire ciò che non si vede, di frequentare chi non dovrebbe esistere, di ascoltare il silenzio di chi è stato zittito, di evocare gli spettri dei futuri abbandonati, delle occasioni mancate, dei passati che non passano. La sua vocazione artistica non consiste nel rappresentare ciò che si mostra, o nell'inventare quel che non c'è, ma

---

<sup>4</sup> A partire dalla pubblicazione di *Mapping The Terrain. New Genre of Public Art* (Lacy, 1995) i termini con cui si intende l'arte nello spazio pubblico cambiano radicalmente. Se attraverso l'arte monumentale si evidenzia un rapporto verticale che prevede la commissione dell'opera da parte di un apparato di potere per scopi celebrativi o propagandistici, negli ultimi decenni del Novecento lo spazio pubblico è concepito come spazio elastico in cui si manifestano tutte le soggettività che lo abitano e ne modellano le caratteristiche. Attraverso il ripensamento dello spazio e delle comunità si assiste allo slittamento dell'arte pubblica da monumento a monumento di partecipazione (Meschini, 2021 p.22)

nel mostrare quel che viene nascosto, represso, scartato, violentemente dimenticato. (Wu Ming 2, aprile 2021).

La seconda la pronuncia la politologa belga Chantal Mouffe in relazione al concetto di *approccio agonistico*:

According to the agonistic approach, critical art is art that foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. (Mouffe, estate 2007)

Mouffe ribalta il concetto di Habermas, che individua nel consenso il principio regolatore della democrazia, definendo l'antagonismo l'attore irrinunciabile in qualsiasi democrazia realmente multiculturale, con una scala valoriale plurale. Un approccio radicale e democratico non è conciliante ma, piuttosto, provoca continue fratture e spiragli per esibire quello che è taciuto o semplicemente *non visto*. L'esperienza artistica che si confronta con la *moltitudine* (Negri, 2004) non cerca negoziazioni ma produce significati antagonisti, pone in discussione gli equilibri egemoni. Così, una democrazia radicale è quella che mira non a eliminare, ma ad abbracciare e promuovere questa tensione come una forza politica produttiva (Miller, 2016 p. 173). Bishop traduce il progressismo politico di Laclau e Mouffe all'interno dell'estetica e, in questo processo, si serve della filosofia di Jacques Rancière, il quale ha contribuito a smentire le dicotomie costituenti i paradigmi fondanti il dibattito sull'arte politicizzata: collettivo/individuale, autore/spettatore, attivo/passivo, vita reale/arte (Bishop, 2015). L'estetica di Rancière è una modalità autonoma di percepire l'esperienza e contiene già di per sé una premessa di emancipazione. Attribuendo alla politica la partizione del sensibile, l'arte per Rancière è, potenzialmente, tutta politica, soprattutto quando agisce sullo spazio del politico, il pubblico. La tensione tra estetica e politica è la condizione d'esistenza dell'arte, che non necessariamente, e si ritorna al dibattito Bishop/Kester, deve riferirsi a un contenuto politicizzato, ma può avere diversi strati di significazione. L'elemento che nell'approccio critico di Bishop sembra essere discriminante è la dimensione antagonista prodotta dalla continua tensione tra le due dimensioni, lo spirito di indagine corrosivo che, per la studiosa, caratterizza le forme di partecipazione più interessanti (Bishop, 2015 p. 79). In Italia è la critica d'arte Teresa Macrì ad affrontare la questione del binomio politica/poetica, durante lo studio delle pratiche di Francis Alys e Jeremy Deller: «Comunità e pluralità sono, dunque, le strutture che definiscono il contrappunto tra politica ed estetica, gli apparati di produzione delle

soggettività e delle formazioni sociali che attivano uno spazio antagonista e liquido in cui *re-immaginare* il mondo. Utopico o no» (Macri, 2014, p.6).

*Elementi per un confronto: il "lumbung" di documenta 15 (2022)*

Se è sicuramente vero che si può delineare una genealogia delle pratiche partecipate in Nord America e in Europa a partire dagli ultimi decenni del Novecento, è altrettanto vero che negli ultimi anni la dimensione partecipativa è stato oggetto di riflessioni radicali, frutto di processi di decostruzione del pensiero occidentalocentrico. *documenta 15*, in questo senso, rappresenta uno dei primi momenti in cui queste riflessioni hanno occupato un posto di rilievo all'interno di una cornice istituzionale. La rassegna curata da ruangrupa non si preoccupa esclusivamente di dedicare spazio a progetti ed esperienze non occidentali, ma discute in primo luogo il dispositivo all'interno del quale tali progetti sono inseriti. L'approccio decoloniale è evidente fin dagli esordi della quindicesima edizione, quando il collettivo rifiuta di essere sfruttato dalle agende delle istituzioni europee e pretende di costituire la direzione artistica di *documenta* in modo coerente rispetto alla propria concezione di arte e vita (ruangrupa, 2022, p. 12). Prendendo in prestito il concetto indonesiano di *lumbung*, ruangrupa struttura così una rassegna che, attraverso la centralizzazione delle risorse, promuove una gestione collettiva e organica delle attività. *Lumbung* non è considerabile il tema della rassegna ma è, piuttosto, una pratica che si modifica in modo dinamico attraverso le relazioni tra le persone. *documenta 15* è un tentativo che dimostra come non ci siano strutture precostituite e monolitiche<sup>5</sup>, ma qualsiasi cornice istituzionale può e deve essere problematizzata al fine di svincolare la pratica artistica da impostazioni eurocentriche e capitaliste. Due sono gli elementi da focalizzare per comprendere, non solo, la radicalità di questa edizione, ma più in generale per interpretare il fenomeno della partecipazione all'interno delle pratiche artistiche degli ultimi anni.

Prima di tutto, la dimensione processuale su cui si sviluppa l'intera rassegna prevede un continuo dinamismo innescato dalle contaminazioni tra persone, spazi, questioni economiche e politiche. In questo senso

---

<sup>5</sup> «There are different ways and practices of producing art (works). These practices are not (yet) visible, as they do not fit the existing model of the global art world(s). *documenta 15* is an attempt to clash these different realities against each other, showing that different ways are possible. Instead of production into what exists already, it should act as a series of exercises for reshaping and sow seeds for more changes in the future» (ruangrupa, 2022, p. 17).

nessun'opera esposta durante *documenta 15* resta immutata durante i cento giorni della rassegna ma subisce delle trasformazioni sulla base di continue interazioni. Allo stesso modo gli artisti, i partecipanti, gli organizzatori sono pienamente coinvolti in un processo cristallizzato alla perfezione nella definizione *become-with each other* (Haraway, 2022).

Il secondo elemento è, in realtà, una conseguenza del primo. Se si intende il processo di trasformazione corale come elemento caratteristico della dimensione partecipativa nell'arte, allora si assiste alla dilatazione del concetto stesso di partecipazione. Gli attori coinvolti nel processo artistico, dunque, non sono ridicibili agli artisti e al pubblico-partecipante, ma entrano in gioco tutte le dinamiche economiche, sociali, ecologiche che determinano il processo di continuo cambiamento e costituiscono quello che ruangrupa definisce come *ekosistem*<sup>6</sup> (2022, p. 21).

Tali elementi trovano interessante applicazione all'interno del gruppo di lavoro *lumbung land*. Le esperienze collettive sviluppate a partire dall'intersezione tra arte e coltivazione sperimentano forme di autogestione e indipendenza attraverso approcci critici alternativi alla pratica dell'agricoltura, misurandosi con problematiche quali colonizzazione delle terre, ingiustizia climatica, rapporti di dominazione e rapporto tra umano e non umano.

Le questioni analizzate fino ad ora appaiono fondamentali per interpretare la dimensione partecipativa sviluppata dal progetto di Aterraterra, la cui origine va rintracciata, da un lato, nel contesto scaturito dall'esperienza di *Viva Menilicchi!*, dall'altro, dalle questioni che intersecano le pratiche collettive e che, inevitabilmente, emergono nel corso di *documenta 15*.

### *Comunità umane e non umane: l'esperienza di Aterraterra*

Le considerazioni avviate nei capitoli precedenti tornano utili in questo spazio per comprendere il contesto in cui nasce e si sviluppa il progetto di Aterraterra. Il legame col progetto *Viva Menilicchi!* è immediato, considerando che Luca Cinquemani partecipa al collettivo Fare Ala fino al suo scioglimento e Fabio Aranzulla è membro della Rete Anticoloniale Siciliana, fondata nel clima di guerriglia che aveva sollevato *Viva Menilicchi!*.

---

<sup>6</sup> «Ekosistem is the Indonesian term for ecosystem, developed in reference to, but not synonymous with, the ecological concept of ecosystem. "Ekosistem" or "ecosystem" describes collaborative network structures through which knowledge, resources, ideas, and programs are shared and linked» da <https://documenta-fifteen.de/en/glossary/>



Fig. 1 – Luca Cinquemani e Fabio Aranzulla, fondatori di Aterraterra. Courtesy: Fabio Aranzulla e Luca Cinquemani.

Aterraterra nasce a Palermo nel 2020, a partire dall'intersezione tra arte, attivismo e agricoltura. Sebbene l'obiettivo primario non fosse strettamente legato a un intento artistico, l'approccio critico alla pratica della coltivazione sconfinava in breve tempo nella dimensione culturale e politica. Cinquemani e Aranzulla (fig. 1) riflettono sin da subito sulla componente di antropocentrismo contenuta all'interno del concetto di agricoltura attraverso l'analisi della storia delle piante e del confine tra edibile/non edibile di queste. Sul fallimento della parcellizzazione del sapere tipico dell'età moderna si era già espresso Bruno Latour, sostenendo l'impossibile separatezza tra uomo e natura ma, soprattutto, la pericolosità insita nella pretesa di oggettività nella teorizzazione dei saperi (Latour, 1993). Le attività umane, anche quelle scientifiche, non sono mai neutrali e tale consapevolezza è la condizione d'esistenza del progetto Aterraterra, che in questo senso sdoppia la sua attività esibendo e problematizzando la componente antropocentrica proiettata sulle specie non umane. Appartengono a questo aspetto i processi di risemantizzazione delle specie vegetali legate a storie di colonialismo italiano, come il caso della Melanzana Rossa di Rotonda, rinominata *Melanzana etiopica* in relazione alla sua esportazione avvenuta durante gli anni del colonialismo. Le *Tasting Session* (fig. 2),

operazioni collettive itineranti organizzate a partire dal 2022, si muovono all'interno dello stesso processo di rivisitazione critica dello storico rapporto umano/non umano.



Fig. 2 – Aterraterra, *Tasting Session*, Istituto Svizzero, Roma, 2023. Courtesy: Fabio Aranzulla e Luca Cinquemani.

Tali pratiche propongono la raccolta (*foraging*) e la degustazione di specie selvatiche commestibili che crescono nel luogo interessato, con una particolare attenzione riservata alle specie ritenute obsolete o dimenticate e marginalizzate. Se da un lato la degustazione di piante non tradizionalmente utilizzate come nutrimento rappresenta un punto di rottura

dell'apparente neutralità che avvolge la percezione della specie vegetale, l'inclusione della sfera sensoriale del gusto è politicamente rilevante in quanto stimola momenti di riflessione collettiva e ipotizza possibili nuove pratiche alimentari e produttive. Attraverso lo studio e la ricerca di piante spontanee – e, dunque, non legate alla coltivazione e allo sfruttamento del suolo e indipendenti da alcuna irrigazione – Aterraterra pratica nuove forme di coesistenza e resistenza non solo con le specie non umane, ma anche con le condizioni ecologiche che mettono in crisi i circuiti produttivi ed estrattivi sulla quale si fonda l'attuale mercato alimentare. Una pratica politica e, necessariamente, collettiva che evita la costruzione di narrazioni catastrofiche e sviluppa, piuttosto, il concetto che Donna Haraway esprime nell'espressione «staying with the trouble»<sup>7</sup> (2022).

Tra tutti i progetti avviati dal duo di Aterraterra, le *Tasting Session* sono sicuramente i momenti più facilmente trasponibili all'interno di una cornice canonicamente dedicata all'esposizione di pratiche artistiche. In questi casi, come la *Tasting Session-Foodscapes 4* svolta al MACTE di Termoli nel maggio 2024 (fig. 3), la mostra è da considerarsi come un progetto aperto, un processo in costruzione (Bishop, 2015, p. 399). Nonostante il collegamento con le "mostre relazionali" degli anni Novanta sia piuttosto immediato, va specificato che questo tipo di pratica collettiva non si esaurisce nelle relazioni innescate durante la sua esecuzione ma queste, piuttosto, rappresentano il contesto di partenza per innescare dei cortocircuiti. La convivialità è, forse, una conseguenza naturale e un livello di lettura dell'esperienza, ma non per forza una dinamica ricercata. Per questa ragione sarebbe forse più opportuno porre l'attività di Aterraterra in sinergia con esperienze collettive affiorate in Italia a partire dal duemila, come la residenza di Diego Bonetto presso la Fondazione Barucchello nel 2009<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> «It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories» (Haraway, 2022 p. 12).

<sup>8</sup>In *Landscape. Joining the Dots* l'artista ha articolato, per circa otto mesi, un processo di studio dei terreni e di conoscenza di piante selvatiche e commestibili, terminato in una mappatura della zona dove si era svolto il progetto. L'esperienza si è conclusa in una grande "misticanza" raccolta collettivamente, e offerta per un pranzo collettivo a cento persone tra abitanti del quartiere, studenti, critici, artisti.

Per approfondire: [https://www.diejobonetto.com/landscape-joining-the-dots?srsId=Afm-BOoqlZzWKQfOkAxBzRLOn6igNA-frds3bDnATx\\_YNZmyWrRth1175](https://www.diejobonetto.com/landscape-joining-the-dots?srsId=Afm-BOoqlZzWKQfOkAxBzRLOn6igNA-frds3bDnATx_YNZmyWrRth1175)



Fig. 3 – Aterraterra, *Tasting Session – Foodscapes 4*, Museo d'Arte Contemporanea di Termoli MACTE, 2024. Foto di Alfredo Mangione. Courtesy: Fabio Aranzulla e Luca Cinquemani.

È facile intuire le difficoltà di far rientrare la dimensione di Aterraterra all'interno delle cornici istituzionali. In alcuni momenti un dialogo tra i due termini è certamente possibile, come nel caso appena citato delle *Tasting Session* o, ancora, nell'installazione *Someone told us a story about nature and purity* (2022) conservata alla Fondazione Merz nell'ambito di ZACentrale (fig. 4). Ma la fluidità con la quale il duo entra ed esce dai dispositivi istituzionali ne rende impossibile una piena realizzazione al loro interno. Tale caratteristica è una condizione condivisa con altre esperienze partecipate. Cesare Pietroiusti, che per ragioni ben note è una voce più che autorevole sull'argomento, affronta la questione a partire dalla problematizzazione del *dentro* e del *fuori*. Piuttosto che formalizzarsi sulla definizione dello spazio d'azione di una pratica artistica, è forse più opportuno riconoscere come le due categorie siano talmente compromesse l'una con l'altra che delineare un confine tra le due, che non sia estremamente poroso e permeabile, è un processo inutile, oltre che deleterio (Pietroiusti 2011). Inoltre, se si interpreta lo spazio come un *sistema*, modellato da tutte le dinamiche che si sviluppano a partire dalle soggettività che lo abitano, ci

si rende conto che una pratica artistica partecipata può, e forse deve, scavalcare la dicotomia dentro/fuori lo spazio istituzionale, per agire all'interno di un campo allargato e, inevitabilmente, più complesso.



Fig. 4 – Aterraterra, *Someone told us a story about nature and purity*, installazione, Fondazione Merz, ZACentrale, 2022. Courtesy: Fabio Aranzulla e Luca Cinquemani.

L'*ekosistem* di ruangrupa citato nel paragrafo precedente è un concetto affine a quanto appena detto: non sono, dunque, i singoli lavori o gli spazi in cui essi sono sviluppati a comporre le pratiche artistiche prese in considerazione in questa ricerca, bensì l'insieme organico di ciascuna esperienza, le relazioni innescate, le questioni e i conflitti. Come si osserva nel caso studio analizzato, la dimensione partecipata non è un requisito pre-costituito, ma si sviluppa e articola attraverso le soggettività che, di volta in volta, si intersecano tra loro producendo significato.

Per Aterraterra le entità coinvolte nei processi partecipativi non sono solo umane ma, attraverso il continuo tentativo di spostare lo sguardo sulle forme di vita non antropiche, si mette in crisi criticamente il rapporto con le altre specie che vivono e alterano tanto gli spazi quanto le soggettività. La problematizzazione del rapporto uomo-pianta interessa tutte le fasi

dell'interazione tradizionale, a partire dalla selezione e ibridazione dei semi, sviluppata all'interno del progetto transnazionale *Critical Seeds of Resistance Critical* (2024 - on going). La realizzazione del progetto prevede la creazione di una *Transnational Critical Seed Library*, una biblioteca di semi resilienti attivata grazie alla collaborazione con diverse realtà internazionali che salvaguardano e riproducono semi. Parallelamente il duo sviluppa pratiche di coltivazione sperimentali al fine di superare la "purezza" delle varietà vegetali, incoraggiandone l'ibridazione. Le comunità *post-varietali* aprono una possibilità di riflessione e critica del concetto umano di varietà e purezza in agricoltura e mettono in discussione le pratiche di classificazione e nominazione delle varietà di piante alimentari.

Se quando si parla di partecipazione si deve far necessariamente riferimento a una comunità, preconstituita o effimera che sia, allora è fondamentale specificare che la comunità di Aterraterra non solo non esclude tutta la sfera *non umana*, ma, attraverso le pratiche sviluppate, tenta di annullare la dicotomia uomo-natura: l'allineamento con le teorie postnaturali è evidente nella pubblicazione del fallimentare<sup>9</sup> *Manifesto per un collettivo Interspecie* (2021).

La maggior parte dei progetti avviati da Aterraterra non sarebbero possibili senza la dimensione corale di ciascuna esperienza. In questo senso, sarebbe impossibile non menzionare l'esperienza di Aterraterra LAB (fig. 5), spazio inaugurato a dicembre 2022 nel centro di Palermo. Il lab ospita incontri, talk, residenze e lavori di altri artisti, e si ricollega alla ricerca degli artisti/organizzatori svolta nell'orto fuori la città. Questo spazio rappresenta un'ulteriore destabilizzazione dei codici tradizionali e ospita un continuo slittamento dei ruoli, in cui gli artisti sono anche organizzatori e curatori di altri interventi e progetti. La doppia anima di artisti e agricoltori di Aterraterra si è ufficialmente divisa a dicembre del 2023 con la fondazione della società agricola Studio Terra. Agire in uno spazio marginale rispetto ai circuiti istituzionali non comporta esclusivamente l'ibridazione delle pratiche artistiche, ma consente anche una fluidità della figura dell'artista stesso, senza per questo essere contraddittorio. Svincolare l'esperienza di Aterraterra dalla dimensione più strettamente produttiva, da un lato, ne salvaguarda la genuinità dei progetti ma, dall'altro, si pone

---

<sup>9</sup> Il manifesto è dichiarato fallimentare fin dalla sua pubblicazione: l'utilizzo del linguaggio umano, unito a definizioni prettamente antropocentriche rendono, per Aranzulla e Cinquemani, impossibile qualsiasi tentativo di stabilire un rapporto paritario con le specie non umane. Tali riflessioni restano, comunque, preziose per comprendere le pratiche avviate all'interno dell'esperienza di Aterraterra.

in modo lineare alle riflessioni avviate in ambito culturale, attraverso la generazione di economie e pratiche produttive alternative.



Fig. 5 – Dominique Koch, *We can be anything but edible*, Aterraterra LAB, Palermo 2023. Foto di Roberto Boccaccino. Courtesy: Fabio Aranzulla e Luca Cinquemani.

### *Ipotesi per una conclusione*

La progressiva fuoriuscita delle pratiche artistiche dalle cornici istituzionali ha comportato una dilatazione dei termini strutturali dello storico rapporto artista-pubblico. Per il primo si assiste a una graduale problematizzazione del ruolo autoriale, sia perché nella maggior parte dei casi tali esperienze non restituiscono un oggetto materiale – e quando lo fanno si tratta piuttosto di una materia residuale o documentaria e non è l'obiettivo primario – sia perché non è più l'unico attivatore del processo artistico. Il secondo termine non può più esistere nello spazio pubblico senza una sua completa risemantizzazione: agire nello spazio pubblico significa intersecare necessariamente tutte le soggettività che vivono legittimamente lo spazio. Le comunità plurali che compongono la sfera pubblica non sono i tradizionali pubblici dell'arte, ma contribuiscono ad attivare e alterare le modalità e gli esiti dei processi artistici. A questo si aggiungono

le riflessioni, avviate negli anni più recenti, derivanti dagli studi post-naturali, che prevedono una compenetrazione nei discorsi delle specie non umane, attori altrettanto presenti negli scenari urbani e responsabili di continue interazioni che costituiscono il *sistema* – termine che forse si addice maggiormente per indicare la connessione organica di diverse soggettività con gli spazi e le dinamiche politiche e sociali – all’interno del quale si articolano le esperienze artistiche partecipate. Attraverso la problematizzazione dei termini strutturali che definiscono il processo artistico – artista, destinatario, spazio espositivo – è possibile dilatare il concetto di partecipazione come elemento stratificato e complesso, all’interno del quale subentrano e interagiscono dinamiche di matrice sociale, economica, politica.

Mentre il confine tra mobilitazione politica e arte si assottiglia sempre di più nello spazio pubblico, le possibilità di assorbimento e neutralizzazione delle pratiche da parte delle politiche urbane costituiscono una questione sempre più urgente. La conseguenza più problematica di tale inglobamento si verifica quando gli interventi artistici nello spazio pubblico, che dovrebbero mettere in crisi la coesione ideologica del sistema (Charnley, 2021 p. 9), sono, al contrario, utilizzati per svolgere un ruolo conciliante o consolatorio o, ancora, per incoraggiare processi di gentrificazione di interi quartieri. La critica mossa da Cippitelli nei confronti della dodicesima edizione della rassegna *Manifesta* si struttura a partire da queste considerazioni, e descrive una realtà sempre più comune, che già Foster aveva denunciato a proposito della “mostra” curata da Mary Jane Jacob *Culture in Action* (Foster, 2006).

L’effetto farfalla, culminante con la chiusura dello spazio gestito dagli stessi artisti coinvolti all’interno di una rassegna individuata come possibile agente di gentrificazione e turisticazione di massa, è certamente forzato ed esasperato ma, in questo spazio, è funzionale a focalizzare le possibili complicazioni del rapporto tra arte e politiche amministrative. L’elemento partecipativo, così com’è declinato in questa ricerca, impone, dunque, questioni inedite e irrisolte non solo nell’ambito di una metodologia critica, ma anche nell’ottica di possibili approcci curatoriali che tengano conto delle complessità che si innescano a partire dalla fuoriuscita delle pratiche artistiche dalle cornici istituzionali.

## Bibliografia

Barad, K. (2017), *Performatività della natura. Quanto e queer*, ETS, Pisa.

Bishop, C. (2006), *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, "Artforum International", vol. 44, n. 6, pp. 178-183.

Bishop, C. (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London.

Charnley, K. (2021), *Sociopolitical Aesthetics: Art, Crisis and Neoliberalism*, Bloomsbury, London.

Cinquemani, L. (2021), *Viva Menilicchi! e l'inarrestabile ondata di guerriglia odonomastica in Sicilia*, "Roots&Route", anno XI, n. 35 gennaio-aprile, disponibile da: <https://www.roots-routes.org/viva-menilicchi-e-linarrestabile-ondata-di-guerriglia-odonomastica-in-sicilia-di-luca-cinquemani-2/>, ultima consultazione 3 luglio 2024.

Cippitelli, L. (2018), *Manifesta 12. Palermo invasa dalla tribù dei vernissages*, "cheFare" disponibile da: <https://che-fare.com/almanacco/politiche/comunita/manifesta-12-palermo-tribu-vernissages/>, ultima consultazione 15 giugno 2024.

Clifford, J. (2010), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.

Deutsche, R. (1996), *Evictions. Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge.

Decter J., Draxler H., (2014, a cura di), *Exhibition as Social Intervention: 'Culture in Action' 1993*, Afterall, London.

Demos, T. J. (2009) *The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology*. in Manacorda, F. (a cura di), *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*. Barbican Art Gallery, London.

Demos, T. J. (2017) *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, Berlin.

Dietachmair, P., Gielen, P. (2018, a cura di), *The Art of Civil Action: Political Space and Cultural Dissent*, Valiz, Amsterdam.

Finkelpearl, T. (2013), *What We Made: Conversations on Art and social Cooperation*, Duke University Press, Durham-London.

Foster, H. (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge.

Fragnito, M., Tola M. (2021, a cura di), *Ecologie della cura. Prospettive transfemministe*, Orthotes, Nocera Inferiore.

Guattari, F. (1989), *Les trois écologies*, trad. it. (2019), *Le tre ecologie*, Sonda, Milano.

Haraway, D. J. (1995), *A Cyborg Manifesto*, trad. it. (2018), *Manifesto Cyborg, Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano.

Haraway, D. J. (2016), *Staying with the Trouble*, trad. it. (2019), *Chtulhucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO, Roma.

Haraway, D. J. (2016), *Staying with the trouble*, Duke University Press, Durham.

Hardt, M., Negri, T., Pandolfi A. (2004), *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Rizzoli, Milano.

Kester, G. H. (2011), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham-London.

Kester, G. H. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

Kester, G. (2006), *Another turn*, "Artforum International", vol 44, n. 9, p. 22.

Laclau, E., Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London.

Lacy, S. (1995) *Mapping The Terrain. New Genre of Public Art*, BayPress.

Latour, B. (1993). *We have never been modern*, Harvard University Press, Cambridge.

Latour, B. (2015), *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, trad. it. (2020), *La sfida di Gaia: il nuovo regime climatico*, Meltemi Editore, Milano.

Macrì, T. (2014) *Politics/Poetics*, Postmediabooks, Milano.

Meschini, E. R. (2021). *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana*, Mimesis Edizioni, Milano.

Miller, J. (2016), *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, «FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism», n. 3, Winter, <https://field-journal.com/issue-3/activism-vs-antagonism-socially-engaged-art-from-bourriaud-to-bishop-and-beyond>.

Mouffe, C. (2007), *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, "Art & Research", vol.1, n. 2, estate 2007, disponibile da: [https://chisineu.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/biblioteca\\_mouffe\\_artistic-activism.pdf](https://chisineu.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/biblioteca_mouffe_artistic-activism.pdf), ultima consultazione dicembre 2024.

Pietroiusti, C. (2011), *Un piede dentro e un piede fuori*, in Scardi, G. (a cura di), *Paesaggio con figura: arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Allemandi, Torino, pp. 211-215.

ruangrupa (2022), *Documenta Fifteen: Handbook*, Hatje Cantz Verlag GmbH & Co Kg, Berlin.

Tsing, A. L. (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, trad. it (2021), *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto.

Wu Ming 2 (2021), *Viva Menilicchi!*, "Roots&Routes!", anno XI, n. 35 gennaio-aprile, disponibile da: <https://www.roots-routes.org/anno-11-n-35-gennaio-aprile-2021-anche-le-statue-muoiono/>, ultima consultazione 3 luglio 2024.

## Appendice – Intervista a Luca Cinquemani (maggio 2023).

Marica Albanese: *Prima di affrontare la tua esperienza all'interno di Aterraterra, vorrei iniziare con la tua formazione e le tue ricerche precedenti.*

Luca Cinquemani: Certo. Il mio background è piuttosto eterogeneo, ho studiato alle scuole superiori all'istituto agrario, poi all'università alla facoltà di Scienze agrarie. A metà del percorso decisi però di cambiare e cominciai a studiare teorie della comunicazione e poi un dottorato in Studi Culturali Europei tra Palermo e Dusseldorf. Nel 2009 sono entrato a far parte del collettivo Fare Ala, che è esistito per circa dieci anni ed è nato dall'incontro tra studenti dell'Accademia di Belle Arti di Palermo e studenti arrivati in città con il progetto Erasmus, soprattutto francesi e spagnoli.

M.A: *A proposito di Fare Ala, il progetto di Viva Menilicchi! è un'esperienza che anticipa alcuni punti sviluppati negli anni successivi con Aterraterra, oltre a rappresentare un caso interessante di partecipazione all'interno del processo artistico.*

L.C: Il progetto *Viva Menilicchi!* del 2018, sviluppato insieme a Wu Ming 2 durante *Manifesta 12*, è stato il più strutturato progetto di guerriglia odonomastica realizzato a Palermo. *Viva Menilicchi!* ha individuato e reso visibili molte delle tracce del colonialismo fascista, includendo anche luoghi connessi al razzismo odierno a Palermo. Nonostante lo scetticismo iniziale – durante la prima fase del progetto, quando Wu Ming 2 raccontò il progetto al pubblico, una persona disse: «forse Palermo non è la città più indicata per cercare delle tracce legate al fascismo e al colonialismo» – nel giro di un mese abbiamo identificato circa trentasette luoghi legati al passato coloniale e fascista della città e abbiamo realizzato interventi artistici e informativi in questi spazi. La reazione della persona del pubblico la dice lunga su un certo tipo di percezione del passato coloniale italiano, a mio avviso molto comune. Tra i luoghi in cui abbiamo realizzato interventi cito via Magliocco in cui abbiamo denunciato il passato fascista del generale Vincenzo Magliocco, responsabile, insieme a Mussolini, dell'uso di gas chimici in Etiopia. Sotto il nome della via, un banner pubblicitario è stato sostituito con una foto d'epoca che mostrava gli effetti devastanti dell'aggressione italiana. Sono stati realizzati interventi in molti altri luoghi, come in via Rodi, dove è stata aggiunta una targa per ricordare la deportazione della comunità ebraica di Rodi. L'idea era quella non solo di mappare

queste aree, ma di evidenziare i luoghi legati al razzismo odierno. Ciò che avevamo in mente con Wu Ming 2 era infatti mostrare una continuità tra la violenza coloniale e le forme di discriminazione di oggi, che possono essere considerate come una prosecuzione e una conseguenza del periodo colonialista. L'obiettivo era risvegliare la consapevolezza storica, provocare reazioni e discussioni sul passato coloniale, disturbando gli spettri del passato. Il progetto è culminato in una camminata collettiva, il *Grande Rituale Ambulante*. Nei mesi successivi questa esperienza ha dato vita a una Rete Anticoloniale Siciliana che ha proseguito queste iniziative anche dopo *Manifesta*, non solo a Palermo ma in altre città siciliane.

*M.A: Hai fatto riferimento alla percezione dei palermitani, e in generale degli italiani, della storia e del loro ruolo all'interno di essa. In relazione a ciò, il cibo è certamente uno tra i punti d'orgoglio della cultura italiana. Con Aterraterra tu e Fabio Aranzulla avete analizzato – e problematizzato – l'origine dei prodotti cosiddetti autoctoni, anche attraverso i processi di rinominazione dei prodotti agricoli. Un elemento interessante di tali processi consiste nel suggerire quanto il linguaggio sia uno strumento di colonizzazione mai neutrale, il fatto che adesso si parli di "sovranià alimentare", secondo me, ne è una dimostrazione. Un tema, quello del linguaggio, ricorrente nella tua ricerca, e penso all'articolo pubblicato su [collettivoepidemia.org](http://collettivoepidemia.org). Quando le piante non avranno nome, dove sviluppi lo scenario di una civiltà post linguaggio.*

L.C: Aterraterra è un progetto multidisciplinare che interseca agricoltura, arte e attivismo. Sia io che Fabio Aranzulla abbiamo un background di attivismo in Germania e in Italia e credo che questo sia stato fondamentale per la nascita del progetto. La ricerca di Aterraterra comincia dalla coltivazione, che rimane centrale, e poi approfondisce diversi aspetti attraverso l'arte contemporanea, come il legame tra le piante coltivate e le narrazioni culturali, il *difficult heritage* di cui sono, loro malgrado, portatrici, interrogando anche il rapporto tra umani e altre forme di vita. Faccio un esempio: attraverso il lavoro di coltivazione, ci siamo accorti che gli ortaggi più facilmente disponibili provengono da poche grandi compagnie sementiere e questo, insieme ad altri fattori, ha contribuito a una riduzione della biodiversità orticola. A partire da queste riflessioni e dalla ricerca di alternative, Aterraterra ha iniziato a concentrarsi sui "semi antichi", sviluppando man mano un approccio critico verso il concetto stesso di "antico" e la narrativa che lo circonda. Abbiamo scoperto ad esempio che molti "grani antichi", celebrati patriotticamente come naturali, italiani e salutari, sono in realtà

creazioni recenti del periodo fascista, destinate a garantire l'autosufficienza alimentare dell'Italia durante il regime. Un nostro intervento artistico (quello a ZAC Centrale della Fondazione Merz) ha tentato poeticamente di "liberare" queste varietà di grani da questa storia, lasciandole crescere tutte insieme e ibridarsi in modo accidentale e imprevedibile, perdendo in tal modo le specificità varietali (rendendole quindi irriconoscibili e non più nominabili). Una liberazione "poetica" anche dal controllo umano (agricolo) legato in questo caso, per giunta, alla storia fascista. In questo senso con Aterraterra abbiamo condotto anche delle riflessioni e degli esperimenti artistici prendendo il tema più in generale, immaginando delle possibilità per un futuro post-agricolo.

Altra pratica importante per Aterraterra sono le rinominazioni di piante alimentari con nomi problematici, come il caso di quella varietà di *Solanum aethiopicum* coltivata in Italia e chiamata Melanzana Rossa di Rotonda, a cui abbiamo dato un nuovo nome: "Melanzana Rossa Etiopica" per sottolineare le sue origini coloniali, dato che i semi furono portati in Italia da soldati alla fine della prima campagna coloniale italiana. Il nome Melanzana rossa di Rotonda cela questo passato e allo stesso tempo tenta di italianizzare a-probleamaticamente questa pianta. Un altro esempio riguarda un peperoncino di cui non ripeterò il nome con cui è conosciuto in tutto il mondo (un terribile nome razzista e maschilista), rinominato da noi "Pippin" per onorare l'artista Horace Pippin – vittima di razzismo – che ha contribuito a salvare e preservare i semi di questa varietà.

Un altro punto importante è sicuramente il *foraging*: per noi è una questione politica. Il *foraging* e tutta la conoscenza ad esso connessa consente di accedere a fonti di cibo non coltivate e riduce quindi, in prospettiva, la necessità di sfruttamento di risorse naturali come il suolo e l'acqua. Inoltre, le piante spontanee spesso vivono con le sole piogge stagionali, non necessitano interventi umani e sono perfettamente adattate a specifici climi, rendendole molto importanti in un presente e in futuro caratterizzati dagli effetti sempre più drammatici del *climate change*.

Lavorando con il *foraging* ci piace molto anche sperimentare il confine, sempre culturale, tra ciò che è commestibile e ciò che è considerato non commestibile. Ad esempio, in occasione di un evento a Roma presso l'Istituto Svizzero, Aterraterra ha collaborato con l'artista Tobias Koch a *Tafelmusik*, una performance sonora accompagnata da momenti culinari da noi curati in cui abbiamo utilizzato ingredienti insoliti, come grissini fatti con gli aghi dei pini e i fiori delle magnolie del giardino, etc., rendendo così

edibile il giardino dell'Istituto e mostrando il limite molto mobile e culturalmente determinato del concetto di commestibilità.

In tal senso una delle forme che ci piace molto proporre è quella delle *Tasting session*, momenti collettivi in cui proponiamo assaggi di determinate piante o gruppi di piante che vivono in determinati ecosistemi, accompagnati da momenti di racconto sulle storie legate a queste piante. Il gusto per noi è un elemento molto politico. L'esperienza gustativa può infatti attivare molte più riflessioni e innescare più cambiamenti di quanto si pensi.

Per quanto riguarda l'articolo *Quando le piante non avranno nome*: credo che in quello scritto – nonostante sono sicuro che se lo rilegessi ora sconfesserei almeno metà di quanto vi ho sostenuto, cosa che accade con tutto ciò che ho scritto da più di un anno – sia una direzione teorica importante, quella del post-linguistico su cui ho lavorato molto in passato e che intendo sviluppare ancora in futuro, magari in altre forme, magari insieme a Fabio.

*M.A: All'interno di progetti come il vostro risulta complesso distinguere la pratica artistica dal resto della vostra attività. Come affrontate questa dualità? A questo proposito, su un articolo pubblicato su exhibart.com si parla della vostra esposizione alla Fondazione Merz utilizzando il termine "finalmente", questo mi ha fatto pensare come effettivamente il vostro progetto sollevi delle problematiche per i circuiti espositivi, sebbene si parli di luoghi non completamente istituzionali. Come si rapporta Aterraterra nei confronti di questa problematicità?*

L.C: Grazie per la domanda perché è molto importante. Un aneddoto divertente: è sicuramente lo stesso che racconterebbe Fabio Aranzulla. Qualche anno fa ci hanno invitati a un talk da Zac Centrale con altre artiste e artisti, curatrici e curatori per la presentazione di un progetto di Gian Maria Tosatti. Avevamo finito poco prima di lavorare all'orto e ci siamo presentati in tenuta da agricoltori, ovviamente sporchi dopo i lavori nel campo. Direi che nel mondo dell'arte forse siamo visti come tipi un po' speciali, probabilmente perché non seguiamo sempre i codici convenzionali, anche quelli vestimentari.

Dopodiché, affrontando l'altra questione che poni: non ci interessa esporre per il solo fatto di esporre o invitare artisti da Aterraterra Lab senza ricerche che riteniamo importante esporre o raccontare. Preferiamo sempre lavorare – indipendentemente dal quadro entro cui

operiamo – su progetti che stimolino discussione e riflessione. Né abbiamo mai progetti pronti o, peggio, oggetti pronti da esporre. Per noi si parte sempre dal luogo, dalla sua osservazione, dalle forme di vita presenti e dalle loro relazioni e poi, se pensiamo di aver qualcosa da raccontare a partire da questa osservazione e da queste relazioni, usiamo i linguaggi dell'arte contemporanea per farlo.

In generale, muoversi nell'intersezione tra agricoltura, arte e attivismo non è qualcosa di semplice o comodo ma per noi questa intersezione è da sempre un *modus operandi* e siamo sempre pronti a navigare attraverso queste complessità.

*M.A: Chiaramente non si parla di un progetto che è interessato a esporre, la vostra pratica artistica viaggia su dei binari diversi. Facendo invece un parallelismo tra Fare Ala e Aterraterra, se la prima esperienza ha proposto delle letture alternative di fenomeni passati, ma ancora estremamente influenti sul presente, nel tuo secondo progetto ciò che si percepisce è anche una responsabilità nei confronti di un possibile futuro. In relazione a questa responsabilità, come pensate di conservare, se vi interessa conservare, la vostra pratica artistica.*

L.C: La questione che sollevi ha riguardato ovviamente anche altre forme d'arte. Penso per esempio all'Arte relazionale degli anni Novanta su cui ho fatto ricerca in passato. Di quel complesso denso e multiforme di discussioni, incontri, relazioni e pensieri collettivi cosa rimane? Rimangono testi, foto di discussioni, gente che parla, video, certo. Anni fa ho co-curato una residenza alla Fondazione Lac o Le Mon in cui, insieme a Serena Carbone, storica dell'arte, abbiamo invitato gli storici fondatori del Progetto Oreste per riflettere insieme a loro su cosa fosse rimasto di quell'esperienza a distanza di vent'anni. Sono domande a cui non si può dare una risposta definitiva o univoca. A ben guardare, che cosa si può veramente conservare di una discussione o di un incontro? Forse dei testi? delle foto? è veramente tutto qui? Non sono dei pallidi riflessi di quel momento? Forse quei testi, quelle foto, servono solo - ma è già forse importante - a tramandare dei riferimenti generici che testimoniano il fatto che in quel dato anno, quegli artisti si sono incontrati e hanno discusso.

Per quanto riguarda Aterraterra, quasi sempre abbiamo della documentazione fotografica con testi che la accompagnano e che tratteggiano almeno dei punti di partenza, degli spunti. Tutto sommato non sufficienti per una possibile archiviazione delle pratiche. Aggiungo però che c'è una

forma di conservazione per così dire viva delle pratiche che consente una loro continuità ed ha traiettorie non controllabili né da noi né dalle o dagli storici e storiche dell'arte. Mi riferisco alle conseguenze in termini di generazione di nuove pratiche, educativi, di sensibilizzazione, che possono nascere dai nostri progetti e svilupparsi in diverse direzioni, coinvolgendo diverse comunità e persone. Se la nostra pratica artistica è rivolta al futuro – per rispondere alla tua ultima suggestione – credo che lo sia proprio in questa direzione.