



Scuola del Design
Corso di Laurea Magistrale in Design degli Interni
A.A. 2011/2012

PLACEBOOK

Un *bypass* per nuove forme d'espressione letteraria
nella stazione passante di Milano Repubblica.

RELATORE /
Giampiero Bosoni

Gianluca Iannotta | 751942

CORRELATORE /
Chiara Lecce

—

INDEX

—

Ø. PREMESSA	VI	
-------------	----	--

A. LA CITTÀ CONTEMPORANEA: ALCUNI TEMI CRITICI	1	
.01 THE VIRTUAL SOCIETY	3	
.02 IPERSPAZI	7	
.03 ZOE. LA PERDITA DELL'IDENTITÀ	15	
.04 I VUOTI URBANI	21	
.05 L'UNDERGROUND, NONLUOGO PER ECCELLENZA	23	
.06 IL POTERE DEI MEDIA	29	

B. LA RIAPPROPRIAZIONE DEL TERRITORIO URBANO	37	
.01 IL LUOGO NON COMUNE	39	
/.01 DALL'ARTE AGLI SPAZI PUBBLICI		51
/.02 CASI STUDIO		57
.02 INTRUSI. LA DENUNCIA PARASSITARIA	83	
.03 RIPROGETTARE GLI SPAZI PER LA MOBILITÀ	101	
/.01 CASI STUDIO		105
.04 NEW GENRE OF URBAN SCREENS	117	
/.01 CASI STUDIO		119
.05 LO SPAZIO SENSIBILE. VERSO UNA CITTÀ OPEN SOURCE	127	
.06 SPAZIO COME ARENA PLURALE. UNO SGUARDO SULLA NET ART	131	

C. FOCUS. LITERARY SITES: NUOVI SPAZI, LETTERATURA CONDIVISA	141	
.01 E-TEXT: IL TESTO DIGITALE COME OPERA APERTA	143	
/.01 LA SCRITTURA PARTECIPATA		145
/.02 LEGGERE ASSIEME: POESIE DIGITALI E TESTO DIFFERENZIALE		147
.02 SALOTTI LETTERARI V. 2.0	151	
.03 SCRITTORI EMERGENTI: OPPORTUNITÀ, IMPEDIMENTI, FRAINTENDIMENTI	155	
/.01 SELF-PUBLISHING E BOOK ON DEMAND		157
/.02 EAP E VANITY PRESS		159
.04 FACCIA A FACCIA CON L'EDITORIA	161	
.05 DIALOGO CON GLI SCRITTORI EMERGENTI	173	
.06 ASSOCIAZIONI PER SCRITTORI EMERGENTI	181	
.07 LITERARY SITES: NUOVI MODI D'ESPRESSIONE LETTERARIA. TESTO E SPAZIO.	187	
.08 APPENDICI	201	
/.01 LA LETTURA DI LIBRI IN ITALIA		201
/.02 PIRAMIDE DELLA LETTURA		203
/.03 LA PRODUZIONE EDITORIALE PER CLASSE DIMENSIONALE		204
/.04 IL MERCATO DIGITALE		205
ABSTRACT	208	
BIBLIOGRAFIA	210	

D. PLACEBOOK. SOFTWARE/ANALISI

.01 CONCEPT	T2/ 1
.02 REGIA	T2/ 3
.03 IL CONTESTO PROGETTUALE: IL PASSANTE MILANESE	T2/ 6
.04 IL CONTESTO TERRITORIALE: MILANO REPUBBLICA	T2/ 9
.05 LA STAZIONE MILANO REPUBBLICA	T2/ 11
	T2/ 17

E. PLACEBOOK. HARDWARE

.01 MORFOGENESI	T2/ 31
/.01 PROCESSO GENERATIVO	T2/ 33
/.02 MATRICI TEORICHE. MATRIOSCHE, INNESTI, BYPASS	T2/ 34
/.03 RIFERIMENTI MORFOLOGICI	T2/ 41
	T2/ 53
.02 LAYOUT	T2/ 68
.03 TIMING	T2/ 70
.04 VISUALIZZAZIONI	T2/ 72
.05 DISEGNI TECNICI	T2/ 72
	T2/ 77

ABSTRACT

BIBLIOGRAFIA

IMMAGINI/ GRAFICI

A. _____ > 34

B. _____ > 136

C. _____ > 206

0.

PREMESSA

PREFACE

Il progetto di tesi nasce dal Laboratorio di Sintesi Finale, presieduto dai professori Giampiero Bosoni, Ico Migliore e Gabriele Buratti.

Il Laboratorio ha affrontato il tema dell'abitare sotterraneo, un tema molto complesso e articolato.

Il fine è stato quello di "ripensare" gli spazi ferroviari del Passante milanese, un'infrastruttura quasi interamente sotterranea, che attraversa la città di Milano da nord-ovest (Certosa e Bovisa) a sud-est (Rogoredo).

A prima vista il Passante può sembrare una ferrovia a tutti gli effetti, ma ad uno sguardo più attento non sfuggiranno molti dei dettagli che rendono questa linea simile ad una normale metropolitana cittadina. L'importanza di un'infrastruttura come il Passante Ferroviario è confermata dall'esperienza delle principali metropoli europee dove sistemi di questo tipo sono già operativi da decenni. Tra i principali casi stranieri possiamo citare quelle di Parigi (RER), Londra, le diverse S-Bahn

tedesche (Monaco e Berlino tra le altre), Oslo, Zurigo.

Malgrado i più lunghi tempi d'attesa, il Passante Ferroviario è, infatti, l'infrastruttura cardine del servizio suburbano (linee S) che funziona esattamente come una metropolitana, avendo però un raggio d'azione più esteso e servendo anche gran parte del territorio della Grande Milano.

Ciò non significa che il suo utilizzo sia riservato a "coloro che arrivano da fuori", anzi, le sue caratteristiche metropolitane lo rendono particolarmente adatto e utile sia per gli spostamenti urbani che interurbani.

Di fatto, il Passante Ferroviario viene considerato da tutti come la quarta linea metropolitana milanese.

Tuttavia, oggi queste stazioni si presentano come delle no man's land, in cui sembra regnare un forte senso di abbandono o addirittura di degrado. Partendo da queste considerazioni, il Laboratorio si è posto l'obiettivo di riconferire una dignità a questi luoghi

sotterranei. La proposta è stata quella di creare un network di "stazioni gallerie" situate in quartieri strategici della città. Le stazioni prese in oggetto sono state Lancetti, Porta Garibaldi, Repubblica, Porta Venezia, Dateo.

Il tema dell'abitare sotterraneo, tema intriso di complessità e fascino, ha richiesto a monte del progetto delle riflessioni sulla dimensione della città contemporanea, territorio in continua evoluzione. Per territorio urbano oggi intendiamo il luogo dell'espressione della globalità, luogo nel quale si manifesta il modo d'essere delle società che lo vivono, luogo sensibile e mutevole, molte volte specchio dei cambiamenti sociali.

La tesi si sviluppa proprio a partire da alcune considerazioni sull'urbanità odierna, attraverso l'individuazione di alcuni punti critici (Capitolo A), che sono stati considerati come un teorico "background di studio".

Le tematiche emerse mi hanno consentito di andare ad individuare alcune risposte di “riappropriazione dello spazio urbano” (Capitolo B), guardando anche a quei fenomeni, che generalmente sono inquadrati nel mondo dell’arte ma che, per il loro carattere pragmatico, fanno decadere il confine tra arte e progettazione, nel senso generale del termine.

Gli esempi della “new genre of public art” (Suzanne Lacy, 1995) possono essere considerati come modelli per la progettualità contemporanea e, nella fattispecie, per il Design d’Interni, che affronta in una scala più dettagliata questioni quali abitabilità e fruizione, in termini temporali e spaziali. “To search for the good and make it matter”, motto di Estella Conwill Majozo, professoressa ordinaria all’Università di Louisville (Kentucky), condensa in poche parole ciò che oggi si richiede (o dovrebbe essere richiesto) alla dimensione creativa: tendere al meglio

e concretizzarlo. A mio avviso, guardare ai casi di attivismo urbano risulta necessario, nel momento in cui si va ad intervenire nel contesto metropolitano. Questo perché tale dimensione, cioè quella del territorio urbano, nel corso della storia è stata spogliata dalla sua valenza “pubblica”, nel senso letterale del termine.

Il brief del Laboratorio, ha richiesto infatti la riconversione di spazi sotterranei in strumenti di memoria storica di ogni singolo quartiere e, dunque, di progettare nuove situazioni di scambio e d’incontro. Questo presupposto ha spinto ad un’attenta analisi preliminare, nel tentativo di estrapolare una situazione deficitaria del “sistema” città-società. L’obiettivo del progetto non è stato quello di dare una soluzione, fissa e univoca, ma quello di evidenziare una questione in un luogo pubblico, che possa essere catalizzatore di relazionalità.

La tesi focalizza su una particolare la-

cuna: quella degli scrittori senza editore che oggi in Italia sono una comunità molto vasta che fatica ad emergere di fronte ad un sistema editoriale che privilegia autori noti e popolari. La virtualità che nel mondo odierno offre nuove “possibilità” agli scrittori, in realtà non riesce a soddisfare pienamente le loro aspettative. L’obiettivo è stato quello di dare voce a questa particolare categoria di artisti, tenendo conto delle nuove possibili modalità d’espressione letteraria (Capitolo C) che vanno a coinvolgere lo spazio, facendo uscire il testo dalla bidimensionalità della carta e dall’immaterialità del byte, per incontrare così la terza dimensione. In quest’ottica, in maniera modesta, si è cercato di far convergere in un unico punto il motivo culturale di base e l’apertura verso nuove forme espressive “relazionali” che potessero coinvolgere il pubblico dei “passanti”. Da qui e dall’individuazione del luogo dell’intervento, la stazione passante in Milano Repubblica, è scaturita la

partogenesi progettuale (Capitoli D, E), evolvendosi seguendo logiche motivate da questo doppio presupposto culturale, considerando spunti teorici che focalizzano sul tema del parassitismo, inteso in questo caso come strumento di denuncia urbana.

~

.01 THE VIRTUAL SOCIETY

.02 IPERSPAZI

.03 ZOE. LA PERDITA DELL'IDENTITÀ

.04 I VUOTI URBANI

.05 L'UNDERGROUND, NONLUOGO PER ECCELLENZA

.06 IL POTERE DEI MEDIA

A

—

LA CITTÀ CONTEMPORANEA

ALCUNI TEMI CRITICI

—





>
TAKASHI MURAKAMI /
INOCHI
2006

IMG001

THE VIRTUAL SOCIETY

La realtà odierna è dominata da una grande crisi esistenziale che si riflette in tutti gli ambiti culturali. Se da un lato l'evoluzione scientifica ha considerevolmente aumentato le nostre possibilità conoscitive, velocizzando i processi evolutivi, dall'altro sembra inibire le relazioni interpersonali, generando un'irrefrenabile frammentazione sociale.

Perdiamo i contatti diretti col prossimo, declinando molte nostre azioni quotidiane, a filtri mediatici, a sistemi dematerializzati e dal funzionamento illeggibile, che vanno ad iscriversi in una nuova categoria di mass media. I rapporti umani sono sempre più mediati dalla tecnologia. Le nostre capacità comunicative vengono così appiattite dal mondo tecnologico degli oggetti e dei servizi.

Questo nuovo scenario che spesso definiamo "dinamico", in realtà ci conduce al paradossale ritorno ad una nuova sedentarietà, nella misura in cui le nostre ore quotidiane spese davanti ad



<
GEORGE SEGAL /
STREET CROSSING
BRONZO
1992

Questa scultura presenta una scena congelata: un gruppo di figure nell'atto di muoversi attraverso un ipotetico incrocio urbano.

Questa scena, sembra esser stata scattata in un ambiguo terreno psicologico. Le sette figure s'ignorano e dimenticano ciò che le circonda.

Segal ha avuto una particolare capacità di elevare le comuni attività quotidiane secondo in una visione lirica, elegiaca, metafisica.

IM6002

interfacce (quali computer, tv, videogame, e via discorrendo) sono diventate fin troppe. Nell'illusione dell'onnipresenza, l'uomo distilla la comunicazione interpersonale, privandola del valore corporeo. Le relazioni umane odierne non sono integrali.

Negli anni cinquanta del XX secolo, l'antropologo Ray Birdwhistell, introdusse la "cinesica", una scienza che si occupa di studiare il linguaggio del corpo. Questi studi dimostrano l'importanza della presenza fisica nei rapporti comunicativi interpersonali. Il corpo è infatti dotato di una comunicazione "non-verbale".

Albert Mehrabian, studioso di psicologia sociale alla University of Los Angeles, nel 1971, ha elaborato un vero e proprio modello valido tutt'oggi. Il suo studio evidenzia i tre elementi alla base di qualunque atto di comunicazione: il linguaggio del corpo, la voce e le parole. Noi percepiamo il significato di ogni messaggio che ci giunge in questa percentuale: 7% verbale (cioè ricavato dalle parole), 38% vocale (elementi del parlato quali inflessioni dei toni, timbro e ritmo), 55% non verbale (tutto ciò che deduciamo dal linguaggio visivo del corpo, come gesti, posture e mimica facciale). I dati di Mehrabian evidenziano che il 93% del nostro messaggio viene percepito dal nostro corpo e non dalle nostre parole.

Artisti, come Giacometti e George Segal avevano anticipato la natura della terza modernità, rappresentando la realtà alla stregua di un'estesa dimensione vuota, segnata dall'incomunicabilità e dall'alienazione. La piattezza dei nostri giorni, viene estremizzata da Takashi Murakami, che in Inochi, un

bambino dalle fattezze di un extraterrestre, rappresenta gli effetti di un mondo *superflat* [01], .. un'umanità instupidita dai media e dalla virtualità.

Realtà o fantascienza, il nostro mondo sembra evolversi verso quella che Robert Pepperel chiama era "post-umana" [02], un'era dove "le macchine (diventeranno) una emergente forma di vita". Ma possiamo sostenere queste teorie? Possiamo sostenere l'idea di una no-man's land ipertecnologica?

Lo scenario urbano oggi riflette tutto ciò. Esso è lo specchio della decadenza delle relazioni umane, nella misura in cui "nella metropoli moderna non si conoscono nemmeno più i vicini di casa, perché sono tanti, anonimi e per di più cambiano continuamente" [03].

01 cfr. Pierpaolo Pancotto, Arte Contemporanea. Dal Minimalismo alle ultime tendenze, Carocci, Roma, 2010

02 Robert Pepperel, nato a Londra nel 1963, è un artista molto interessato alle problematiche inerenti ai rapporti tra l'arte, la tecnologia e la scienza. Ha pubblicato due volumi sui temi del post-umano: The Posthuman Condition (1995) e The Postdigital Membrane (2000). Il "manifesto del postumano" è una sintesi delle tesi postumaniste più diffuse, con qualche inquietante slittamento verso posizioni tras-umaniste.

03 Vanni Codeluppi, La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 11



IPER SPAZI

Nell'era contemporanea il concetto di territorio è divenuto uno dei termini di riferimento con cui misurare la trasformazione dell'identità umana e tentare di delineare una sua rappresentazione fisica. Termini come flussi, frontiere, reti, mobilità, controllo, applicati alla lettura del nostro spazio culturale, contribuiscono a definire non solo il campo entro il quale interpretare il rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda, il mondo entro il quale è costretto ad orientarsi, ma anche una nuova concezione del rapporto con lo spazio e il tempo, di come questi assi fondamentali dell'esperienza incidano in altre parole sulla sua stessa identità. Lo spazio può essere definito oggi in termini di un "iperspazio" che considera l'uomo alla stregua di una macchina desiderante utile solo a determinare gli impulsi di consumatore o di utente finale, ridotto a numero, a moltitudine, .. a spettatore. Ogni centimetro quadrato è sfruttato in funzione di qualcosa, quasi esclusivamente in chiave economica.

Lo spazio libero si restringe non solo in termini fisici ma anche in termini di negazione dell'autodeterminazione del singolo individuo e di socializzazione spontanea, dove la paura del vuoto opera come un horror vacui che ci si affretta a liquidare con termini come pericolo, abbandono, scarto.

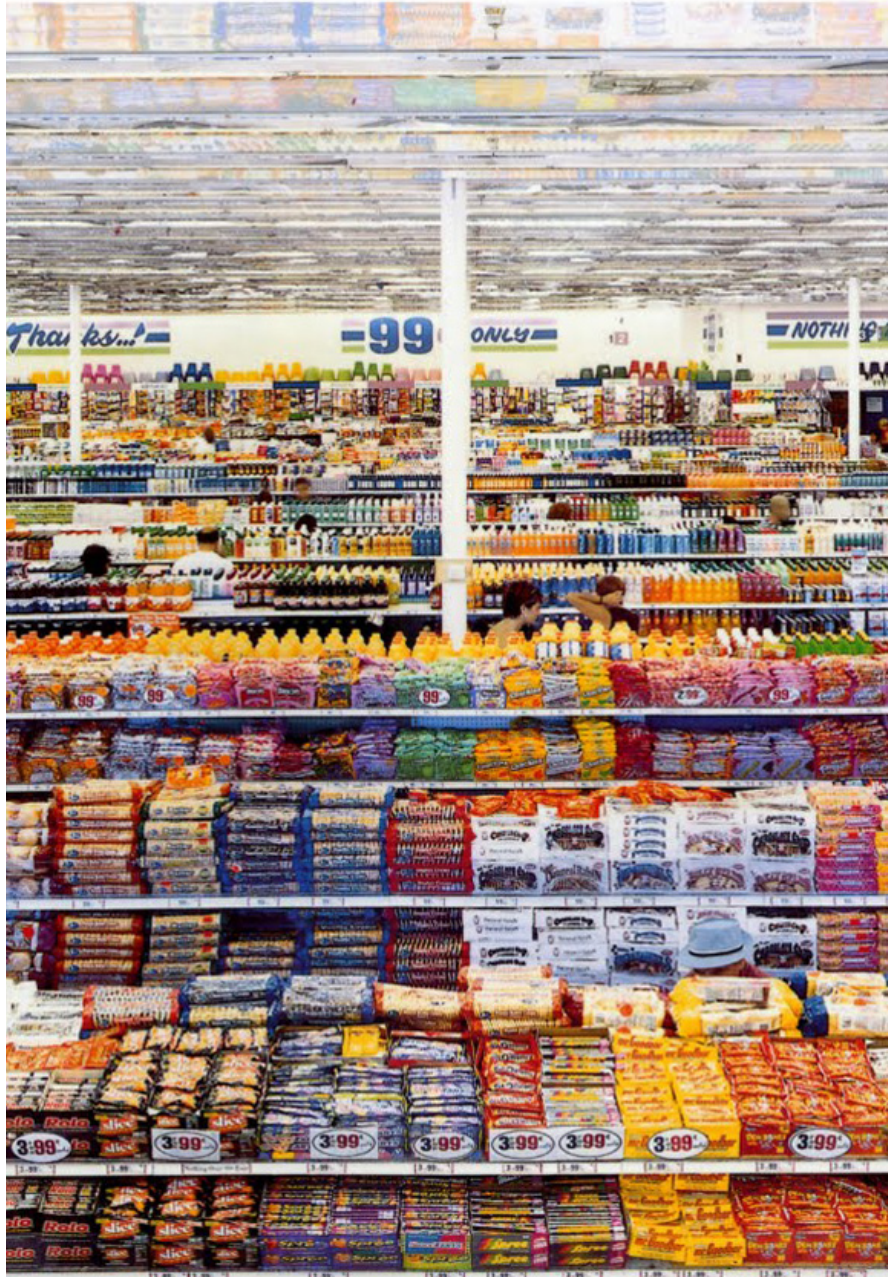
Dunque, in questo scenario, il significato di luogo viene completamente ribaltato. I luoghi urbani diventano spazi del vuoto urbano, dello spettacolo mediatico... una vera e propria no-man's land. Come sostiene Anna Detheridge [01], "se in passato le piazze, i monumenti, le chiese, i mercati, erano luoghi centrali di aggregazione e di scambio culturale, oggi la nostra socialità extra-domestica si esaurisce in situazioni e luoghi che non hanno più le logiche di condivisione di un tempo, ma sono piuttosto

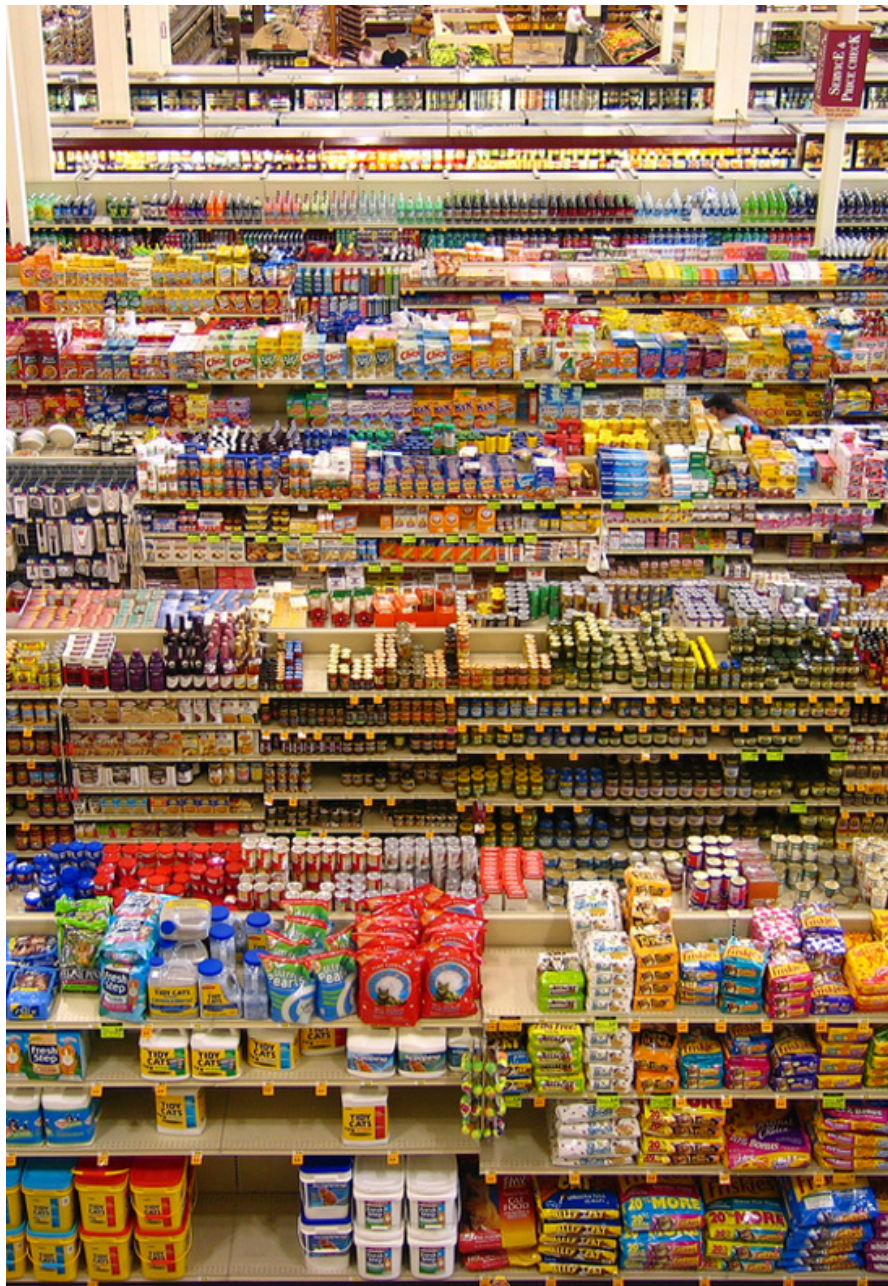
01 cfr. Detheridge, A., *L'arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, www.campodellarte.it/arteingiustamisa/testimonianze/detheridge (Retrieved: 24 Apr 2012)

>|>
ANDREAS GURSKY /
99 CENT II DIPTYCHON
1999

99 Cent II Diptychon è una fotografia del tedesco Andreas Gursky pubblicata nel 2001. L'opera è un dittico di dimensioni 207 x 337 cm stampata e montata su plexiglas e rappresenta gli interni di due supermercati con file di scaffali pieni di merci. Il lavoro è modificato digitalmente per ridurre la prospettiva. Probabilmente è stata scattata nel 1999, dato che talvolta viene chiamata "99 cent.1999". Ne esistono sei copie.

IMG004
IMG005





di ‘attraversamento distratto’. Dalle vie commerciali delle città, alle tangenziali, alla metropolitana, all’aeroporto, all’ospedale, agli uffici pubblici, ai luoghi di lavoro, ai mercati” [02]. molti dei quali diventati tassativamente “super”.

All’origine della perdita del contatto fisico ed esperenziale col luogo, possiamo individuare in particolare una vera e propria “patologia”, quella della paura del tempo libero. Spesso addirittura gareggiamo con gli altri a chi lavora di più; il benessere si misura in termini di ricavo economico. Il lavoro sembra essere diventato l’idolo principale, ancora prima del denaro. Tuttavia è la qualità dello stesso ad essere messa in discussione. Spesso non si tratta di un’attività creativa, come espressione di sé, di genialità, come nobilitazione dello stato umano; il lavoro diventa una mera occupazione di tempo. Una vera patologia sociale, concepita come alternativa ideale per contrastare la minaccia dell’aumento di tempo libero dovuta al progresso tecnologico.

Paolo Crepet in riferimento ad una ricerca dell’University of Hertfordshire evidenzia come siamo diventati più veloci L’Università di Hertfordshire ha accertato che per percorrere 18 metri a piedi oggi impieghiamo circa 12,49 secondi e che i cinesi addirittura percorrono tale distanza in ben 10,55 secondi [03].

Questi dati confermano che noi oggi viviamo un generale stress quotidiano

02 Detheridge, A., *L’arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, www.campodellarte.it/arteingjustamisa/testimonianze/detheridge (Retrieved: 24 Apr 2012)

03 cfr. Mario Botta, Paolo Crepet, *Dove Abitano Le Emozioni*, Einaudi, Torino, 2007, pg. 107

che ci porta quasi ad aver paura di sprecare il tempo. Il tempo libero, per ascoltarsi, relazionarsi con se stessi e con gli altri, oggi sembra non trovar spazio nella nostra quotidianità, sempre più frammentata in intervalli temporali netti e ordinati. Il nuovo ritmo disumano e della vita, che non conosce più lentezza, stasi, relazionalità.

Io stesso, provenendo da un piccolo paese della provincia di Benevento, potrei personalmente aprire un paragrafo a parte, dedicato a riflessioni circa le differenze tra una vita pressoché rurale-provinciale e la vita urbana milanese. La prima grande differenza che è per me stata motivo di trauma “adattivo” è stata la perdita del concetto di tempo libero, inteso come tempo di riscoperta dello stato fisico, della dimensione materiale e dell’ossigenazione dei sensi. Tutto è diventato progressivamente più frammentato, schematico e per dirla “alla Branzi” forte e concentrato. Nella miriade dei percorsi urbani quotidiani, incrocio sguardi persi; nell’autobus l’overlapping delle conversazioni telefoniche è la prova di una società di granelli incoesi, ma compressi.

Nel mio trasferimento a Milano, ho notato la perdita delle sfumature di una vita fluida e libera, assoggettandomi ai ritmi e ai percorsi indotti di un territorio antropizzato esperibile attraverso determinate istruzioni per l’uso.

Nella misura in cui oggi siamo estremamente abituati a dare un valore di mercato a tutto ciò che ci circonda, ogni piccola “distrazione” lavorativa potrebbe essere nociva.

In base alle considerazioni esplicate, nella nuova metropoli il concetto di spazio pubblico viene ribaltato. Esso non è più dunque il luogo dove si esercitano le istanze della socialità e della politica. Esso è ormai ridotto a simulacro di se stesso, e solo funzionale alla retorica del linguaggio istituzionale o, in alternativa, trasformato in oggetto utile alla mercificazione.

L'assetto di questo nuovo territorio, dove tutto sembra essere regolato dal profitto, ripositiona il senso della progettualità contemporanea e del fare creativo in generale. Si delineano così (come vedremo successivamente) un'idea alternativa di luogo, che sembrano mettere in pratica teorie elaborate molti decenni fa da sociologi e importanti figure della filosofia.

Ad esempio, Habermas, uno dei maggiori esponenti della "Scuola di Francoforte", evidenziò che la discussione e la partecipazione, la dinamica e la dialettica dello scambio tra le persone, sono ciò che costituisce il cuore di una società e il destino degli individui. In Habermas s'intravede un filo comune che denota una nostalgia per lo spazio pubblico classico, quello nel quale i cittadini si radunavano per discutere dei fatti riguardanti la città secondo un ideale di vita politica retta dal dialogo e dall'argomentazione. [04]

Nel 1992 Marc Augé nel suo saggio *Non Lieux* identificava gli spazi, tipici della "surmodernité", nei quali non vi è significato e possibilità di identificazione identitaria.. La via è quella di materia-

lizzare luoghi urbani dell'aggregazione narrativa ed esperienziale, nei quali immergersi in sentimenti culturali deliberati e personalizzati: da non-luoghi a neo-luoghi.

04 cfr. Zygmunt Bauman, *L'etica in un mondo di consumatori*, tr. it. di F. Galimberti, Laterza, Roma, 2010



> ANDREAS GURSKY/
UNTITLED, 2010

IM6006





IN OGNI LUOGO DI QUESTA
CITTÀ SI POTREBBE VOLTA
A VOLTA DORMIRE, FABBRI-
CARE ARNESI, CUCINARE,
ACCUMULARE MONETE D'O-
RO, SVESTIRSI, REGNARE,
VENDERE, INTERROGARE
ORACOLI. QUALSIASI TET-
TO A PIRAMIDE POTREBBE
COPRIRE TANTO IL LAZZA-

ZOE^[01]. LA PER- DITA D'IDEN- TITÁ

01 Zoe in *Le Città Invisibili* di Italo Calvino è descritta come una città nella quale in ogni luogo è possibile fare qualsiasi cosa. In questo caso è stata utilizzata come metafora della città odierna dove i luoghi perdono la loro identità storica.

"Ovunque si stanno distruggendo e creando nuovi ordini e questo continuo ondeggiamento si riflette sul territorio che alla fine appare sempre più simile".
[02]

Oggi stiamo assistendo alla "fine dello spazio" di un piccolo pianeta sospeso nell'etere elettronico dei nostri odierni mezzi di telecomunicazione. La realtà dei fatti non cessa di illustrarci la perdita dei fondamenti geografici dei continenti, a vantaggio dei telecontenuti di una comunicazione globale divenuta quasi istantanea. Questa realtà "metageofisica" regola i telecontenuti di una realtà virtuale che si accaparra l'essenziale dell'attività economica delle nazioni e, al contrario, disintegra le culture e le caratterizzazioni locali. La "terza rivoluzione industriale", avviata negli anni '70 dello scorso secolo attraverso l'introduzione dell'elettronica

02 Cristina Bianchetti, *Abitare la città contemporanea*, Skira, Milano, 2010, p. 34

RETTO DEI LEBBROSI QUANTO LE TERME DELLE ODAISCHE. IL VIAGGIATORE GIRA GIRA E NON HA CHE DUBBI: NON RIUSCENDO A DISTINGUERE I PUNTI DELLA CITTÀ, ANCHE I PUNTI CHE EGLI TIENE DISTINTI NELLA MENTE GLI SI MESCOLANO. NE INFERISCE QUESTO: SE L'ESISTENZA IN TUTTI I SUOI MOMENTI È TUTTA SE STESSA, LA CITTÀ DI ZOE È IL LUOGO DELL'ESISTENZA INDIVISIBILE. MA PERCHÉ ALLORA LA CITTÀ? QUALE LINEA SEPARA IL DENTRO DAL FUORI, IL ROMBO DELLE RUOTE DALL'ULULO DEI LUPI?

/ Zoe, Italo Calvino

nel settore terziario, innesco una vera e propria rivoluzione dei modi di abitare, di intendere, .. di riconoscere lo spazio. Tra gli effetti più evidenti, abbiamo la produzione di luoghi a basso livello di identità funzionale; delle strutture che sembrano seguire la logica operativa dei computer, che non hanno una funzione precisa, ma tante funzioni quante sono le necessità degli operatori, diventando veri e propri funzionoidi urbani [03].

Zoe [04] può essere considerata come la metafora dell'odierna città, dove non vi è più località e comunità. Tutto è uguale a tutto; ovunque è possibile svolgere qualsiasi cosa.

Zoe è una città che sembra sempre mutare se stessa in base alla modifica del software che la regola. Una città diffusa, nella quale svaniscono le peculiarità locali dei singoli luoghi, a favore della polifunzionalità, della reticolarizzazione e dell'effimerezza dei suoi contenuti. Sul piano urbanistico-architettonico, *Zoe* rappresenta i fenomeni di quella che molti chiamano "diffusione urbana". Questi, registratisi in gran parte dei paesi sviluppati e non nel corso degli ultimi trent'anni, evidenziano la crisi dei modelli centro-centrici, e la nascita di forme di urbanità polifunzionali, diffuse, disperse, ambivalenti e spesso conflittuali.

La città diffusa che ne risulta si presenta come un "territorio ampio, a sviluppo estensivo (...) e a funzionalità

urbana"[05], con effetti di progressiva reticolarizzazione dello spazio e destrutturazione delle vecchie gerarchie territoriali.

La perdita di unitarietà della città è anche l'effetto della graduale erosione del legame gruppo sociale-spazio. Nella città diffusa non è più possibile identificare un'unica traiettoria spaziale di connessione tra le forme sociali che vivono il territorio e gli insediamenti produttivi, residenziali e funzionali ivi operanti.

A questo si aggiunge il rischio dell'atomizzazione sociale. Dunque, più possibilità, più dinamismo, più rischio di omologazione sociale.

Il territorio urbano-metropolitano non può essere più descritto, come un tutto formato da parti, nella quale ad ogni parte corrisponde una determinata comunità o tipologia di popolazione. Le problematiche alla base delle trasformazioni del concetto di spazio e delle relazioni sociali che in esso si attuano, in sostanza sono:

- la crisi della città come unità funzionale e sociale (basata sul modello organizzativo centro-periferia) e l'emergere prima e il diffondersi poi di forme diffuse, ambivalenti e conflittuali di urbanità (particolarmente importante in tal senso è la categoria del periurbano);
- il venir meno di un'identità speculare tra dimensione strutturale e dimensione sociale, cioè tra forma e composizione del territorio e comunità di soggetti che vi risiedono; per cui l'organizzazione dello spazio (il territorio) "è specchio di alcune relazioni sociali ma non di tutte";

03 cfr. Andrea Branzi, *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano, 2006

04 Ved. Nota 1.

05 Francesco Indovina, *La città diffusa*, in, AA.VV., *La città diffusa*, DAEST, Venezia, 2002, p.16

✓
ANTONI MUNTADAS/
THE LAST TEN MINUTES
2011

Si tratta di una installazione video realizzata per la "Documenta 6" (1977), mostra d'arte contemporanea di Kassel. Quest'opera mette a confronto tre schermi che mostrano gli ultimi dieci minuti di programmi televisivi in tre città di diversi paesi: Washington, Mosca e Kassel. Durante questo lasso temporale, vengono mostrate immagini restituite similmente sui dai media in qualsiasi luogo del mondo: attualità, emblemi nazionali o commerciali, etc. Poi, Muntadas mostra le immagini di queste città che riflettono sulla diversità umana e culturale, che contrasta con la produzione TV (che omologa tutto). I luoghi da lui scelti aggiungono un altro dato importante, nella misura in cui si mettono a confronto diverse realtà sociali che erano politicamente contrapposte durante la guerra fredda.

18

IMG007



- la caratterizzazione dell'agire sociale postmoderno come simbolico, polimorfico e rizomatico: al senso di appartenenza e di radicamento si sostituiscono le proprietà inclusive - ma anche esclusive - dei sistemi funzionali complessi;
- la prevaricazione dell'economico sul sociale che, per una certa parte della letteratura contemporanea, costituisce la ragione dello scollamento sempre più evidente tra territorio e soggetti sociali;
- il diffondersi di forme di esclusione socio-spaziale da una parte e l'emergere di situazioni di estesa vulnerabilità sociale sui territori dall'altra;
- l'emergere di nuove configurazioni del sociale che, producono nuove socialità e nuove relazioni all'interno di mondi e strutture di natura soprattutto comunicativa;
- infine, le crescenti difficoltà ma anche le sfide ri-aperte dai soggetti sociali a fare territorio, a produrre, entro nuove e multiformi condizioni sistemiche e soggettive, nuove forme di territorialità.

Dunque, nell'attuale Zoe l'individuo perde completamente il legame col suo spazio, acquisendo velocità, dinamismo e precarietà. In qualche modo i legami affettivi con i luoghi si dissolvono e l'idea di località viene a mancare. Riprendendo l'affermazione di Anna Detheridge, "se in passato le piazze, i monumenti, le chiese, i mercati, erano luoghi centrali di aggregazione e di scambio culturale (e quindi di affermazione di una località), oggi la nostra socialità extra-domestica si esaurisce in situazioni e luoghi che non hanno più le logiche di condivisione di un tempo, ma sono piuttosto di attraversamento distratto".

Cristina Bianchetti, che riflette sul rapporto tra l'uomo e il suo spazio, il recupero della dimensione del "locale" non sarebbe inteso come 'recupero di un'identità territoriale' (quest'ultima considerata categoria "poco utile"), bensì come "recupero di pratiche, esperienze, significati" [06]. Recuperare queste diverse dimensioni significa riformulare la nozione nei termini di un'arena nella quale pratiche, significati ed esperienze si intrecciano, l'emulazione, il 'fai da te' (ma anche il 'fai come hai visto fare'), trovano modo di esprimersi, così che 'ciò che è considerato locale altrove', ha qualche possibilità di essere riprodotto, di trovarsi a suo agio. Una tale riformulazione dell'idea di locale potrebbe essere utile a rimettere in gioco le preferenze, i soggetti, le loro ragioni, iniziando ad affrontare le somiglianze spaesanti dei nostri paesaggi insediativi.

Tenendo conto di tali considerazioni bisogna ricordare che negli ultimi decenni, una grande fetta dell'arte contemporanea e, in generale, della progettualità post-moderna, si stanno sviluppando proposte di 'riappropriazione dello spazio urbano'. Attraverso progetti di partecipazione condivisa, 'anomalie' architettoniche urbane, si cerca di ricostruire quei meccanismi di convivialità e socialità che stanno alla base del concetto di comunità e di luogo pubblico.. si sta cercando di riaffermare un'idea di sfera pubblica che sembrava allontanarsi sempre più dalla nostra visione dell'urbanità, segnata radicalmente da iperspazi e da "nonluoghi".

06 cfr. Cristina Bianchetti, *Abitare la città Contemporanea*, Skira, Milano, 2003, pp. 33-37



I VUOTI URBANI

I vuoti urbani possono intendersi come “spazi interni” alle città e quindi come “spazi concavi”, la cui comprensione consente di definire una sorta di campo qualitativo le cui proprietà sono definite sia dai propri limiti, sia dagli oggetti che in esso sono inseriti, con un approccio topologico del quale vengono a far parte tutte le più significative stratificazioni morfologiche, non solo nella misura in cui le rispettive tracce sono leggibili nelle moderne configurazioni o strutture. La tipologia offre infatti la possibilità di andare oltre la forma definita per giungere all'essenza spaziale, per cogliere le qualità primarie delle configurazioni [01].

Comunemente, per vuoti urbani s'intendono vaste aree rese disponibili per obsolescenza o cambio di destinazione d'uso, che vengono chiamati indistintamente aree strategiche, periferie interne, grandi vuoti, aree dismesse, derelict

land, .. Ma secondo un concetto più consono all'architettura, i vuoti sono le piazze, i parchi, le strade, gli interstizi non edificati o qualunque altro spazio aperto indipendentemente dalla loro scala. Ciò che li identifica è la ricchezza che hanno, in modo più o meno marcato, di valori simbolici, attività o funzioni. Il vuoto urbano può inoltre generare da una condizione di vuoto percettivo, che si verifica per esempio quando la distanza tra due edifici è eccessiva per mantenerli in rapporto diretto.

Dunque, oggi alcuni vuoti urbani spesso perdono completamente il loro significato primario.

Lo spazio urbano viene spesso concepito come puro spazio connettivo di funzioni, che annulla quasi completamente la complessità delle relazioni sociali, inducendo la distruzione delle forme locali dell'abitare nelle città.

La città contemporanea è in continua crescita e diviene sempre più difficile combattere l'ipertrofia metropolitana

01 cfr. André Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, 1998

che la caratterizza; così che spesso i tentativi di produrre luoghi di scambio e di relazione, hanno portato alla creazione di non luoghi, ovvero spazi privi di identità, relazioni e storia. I vuoti urbani sono diventati perimetri di zonizzazioni incontrollate, luoghi di attraversamento, con un'idea di spazio pubblico museificato che ha assunto valore unicamente in relazione al tessuto di cui è margine sterile e acritico. Oggi l'idea stessa di spazio pubblico è assente nelle conurbazioni periferiche diffuse, oppure è sostituito da concentrazioni specializzate del commercio. Conseguentemente, anche l'identificazione dell'abitante con il proprio spazio di vita si fa sempre più difficile. L'individuo non ha più bisogno di definire la propria identità attraverso lo scambio sociale, ma casualmente si trova parte integrante di flussi di attraversamento indefiniti.

Il vuoto deve essere ripensato e percepito come uno spazio pubblico multifunzionale, come luogo di vita personale in cui trascorrere il proprio tempo, come spazio aggregativo e di crescita della vita sociale collettiva. Ciò risulta possibile, da una parte, attraverso l'inserimento nel tessuto urbano di elementi del paesaggio, quali l'acqua e il verde, o dall'altra di una sorta di "dispositivi" architettonici e ambientali capaci di richiamare la dimensione dello stupore, del divertimento, della teatralità e della meraviglia, attraverso l'uso di architetture ludiche che utilizzano il gioco per creare nuove forme di relazione e nuove modalità di costruzione degli spazi complessi della contemporaneità.

L'UNDER- GROUND. IL NON LUOGO PER EC- CELLEN- ZA

In alcune prime riflessioni riguardanti l'underground [01], Marc Augé evidenzia che i percorsi sotterranei sono dotati di una carica esperienziale. Essi non sarebbero visti come realtà asettiche, per il semplice fatto che in questi luoghi le “occasioni” di incontro sono molto più alte che in altri, i ricordi del metrò o della stazione ferroviaria, sono ben numerosi nella nostra mente.

“È un privilegio parigino il poter usare la mappa del metrò come una tavola sinottica, un dispositivo per i ricordi, uno specchietto ove vengono a riflettersi e a stordirsi per un istante le allodole del passato. Una vocazione del genere.

01 In *Un Etnologo nel Metrò*. Augé studia la metropolitana parigina e i suoi 'indigeni'. Ne esce un originale studio di tutte quelle storie individuali (di individui che passano, a seconda del giorno e dell'ora, dalla vita familiare alla vita professionale, dal lavoro al tempo libero) e collettive (i richiami storici cui rinviano i nomi delle stazioni del metrò) che si sfiorano, si sovrappongono, si coniugano in modi e forme che normalmente sfuggono all'occhio reso pigro dalla consuetudine. Un'antropologia della vita quotidiana che ci propone insieme la soggettività di chi la descrive e l'oggettività del rapporto con l'«altro».

|>
SEAN GULLETTE /
FRAME DAL FILM
PI GRECO IL TEOREMA DEL DELIRIO,
DARREN ARONOFSKY

L'atmosfera alienante di una stazione metropolitana di New York viene enfatizzata dalla colonna sonora in cui figurano Orbital, GusGus, Clint Mansell, Aphex Twin, Massive Attack e Spacetime Continuum. Il film ha vinto il premio alla regia al Sundance Film Festival del 1998 ed ha ottenuto numerosi riconoscimenti a livello internazionale.

IMG009

Una convocazione del genere non è però sempre deliberata, un lusso da intellettuale che ha più tempo libero degli altri: basta, a volte, il caso di un itinerario (di un nome, di una sensazione) perché il viaggiatore distratto scopra all'improvviso che la sua geologia interiore e la geografia sotterranea della capitale hanno punti in contatto scoperta folgorante di una coincidenza in grado di provocare nelle nicchie sedimentarie della sua memoria piccoli sismi intimi"[02].

Al di là delle considerazioni di Augé, dalle quali possiamo soprattutto cogliere l'importanza del viaggiare sotterraneo, oggi spesso gli spazi sotterranei si rivelano come grandi vuoti urbani. Negli ultimi centrocinquant'anni il corso della storia ha in qualche modo evidenziato la sua natura ciclica, riproponendo l'antico modello dell'abitare sotterraneo - questa volta su scala globale - sotto una nuova chiave di lettura non più legata alle credenze e decisioni spirituali (come accadeva per le abitazioni ipogee della Cappadocia si rinunciava a costruire in un mondo terreno, destinato a una distruzione certa), ma alle nuove esigenze della saturata città contemporanea.

Vent'anni dopo dal saggio "Un etnologo nel Metrò" il filosofo francese, celebre per le sue analisi dei "non luoghi" è tornato a tuffarsi nel sottosuolo della capitale per capire che cosa è cambiato da allora e lo racconta in "Il metrò rivisitato"[03].

02 Marc Augé, *Un Etnologo nel Metrò*, Elèuthera, Milano, 1995, p. 20

03 Il metrò nel quale Augé torna in veste di antropologo a vent'anni dalla pubblicazione di *Un Etnologo Nel Metrò* è un

Il mutamento più significativo, a giudizio di Augé, è costituito dalla progressiva perdita di importanza del metrò come spazio di socializzazione. Se in passato, precisa, non era infrequente trovare passeggeri impegnati a conversare tra loro, oggi quasi nessuno parla: moltissimi ascoltano musica dalle cuffie, altri leggono. Si tratta di un effetto indiretto che si è prodotto, secondo Augé, a causa dell'organizzazione stessa del lavoro nel metrò.

Scrivo in proposito: "Con il passare degli anni, il passeggero del metrò ha perduto ogni possibilità di scambiare due parole con il venditore di biglietti, il controllore, il capotreno o il capostazione. Ci sono gli schermi che lo tengono informato. Messaggi registrati, poi, gli raccomandano di prestare attenzione alla sicurezza, di segnalare pacchi sospetti. Ciò che gli viene suggerito è che la sorte di tutti è nelle mani di ciascuno, ma nessuno parla con nessuno e questo messaggio resta anonimo. Il viaggiatore del metrò si sente sempre meno a casa propria" [04].

L'antropologo è inoltre colpito dalla diffusione della stampa gratuita e dall'utilizzo che ne viene fatto. Si raccontano "cattive" abitudini di un mondo consumistico. In questo luogo, l'usa-e-getta trova la sua massima espressione: i lettori che vanno di fretta prendono il quotidiano gratuito nel momento in cui salgono sul treno e se

luogo in cui milioni di individui sempre più isolati l'uno dall'altro condividono una porzione della giornata senza interagire tra loro, o facendolo solo in caso di necessità, è il regno del silenzio e dell'efficienza tecnologica.

04 Marc Augé, *Il Metrò Rivisitato*, Cortina Raffaello, Milano, 2009, p. 56





^
MARTIN KIPPENBERGER /
METRO NET
1997

Kippenberger, artista berlinese, ripropone una comune entrata di una stazione metropolitana in luoghi insoliti. Queste immagini evocano il concetto di non-luogo riferito agli spazi sotterranei.

IMG010

ne liberano alla discesa [05]. Per Augé si tratta del simbolo di una società di consumo che produce sempre più rifiuti e non riesce a garantire una vera informazione, visto che la stampa gratuita è povera di notizie e ricca in particolare di informazioni pubblicitarie.

Dal 1986 ad oggi, inoltre, sono sensibilmente aumentati a giudizio di Augé i segni della povertà causata dalla vita della metropoli che si possono osservare all'interno dei vagoni. "La povertà - afferma - era evidente anche allora ma la scena tipica dell'elemosina era quella dell'ingresso nelle vetture di cantanti e musicisti più o meno dotati e si riduceva a una rapida prestazione seguita da una questua. Oggi, invece, gli interventi sono quelli di individui che enunciano, a voce più alta possibile, la loro età e la loro situazione familiare prima di reclamare un po' di soldi o un buono pasto. Molto spesso la gente reagisce con fastidio a queste richieste. Sottoterra, nello spazio del vagone dove bisogna alzare la voce per farsi sentire, le crudeltà della vita sociale sono sotto gli occhi di tutti e proprio per questo gli sguardi si distolgono infastiditi, esasperati e magari un po' imbarazzati". Il metrò nel quale Augé torna in veste di antropologo a vent'anni di distanza dal primo viaggio (pur avendo continuato a utilizzarlo nei panni del semplice cittadino) è, dunque, un luogo in cui milioni di individui sempre più isolati l'uno dall'altro condividono una porzione della giornata senza interagire tra loro, o facendolo solo in caso di necessità, è il regno del silenzio e dell'efficienza tecnologica.

Insomma la sintesi perfetta della nostra

epoca in cui, osserva concludendo la sua indagine, il computer, le cuffie, il walkman e il telefono portatile sono gli strumenti, ogni giorno sempre più elaborati, di questa intima espulsione da sé che caratterizza l'individualità contemporanea.

Il tema proposto nell'ambito del Laboratorio di Sintesi Finale, durante l'anno accademico 2010/2011, al Politecnico di Milano, dai Professori Giampiero Bosoni, Gabriele Buratti, Ico Migliore induceva a fare una riflessione del genere: come è possibile riabilitare il senso intrinseco della parola "underground"? Come il sotterraneo oggi rivelarsi ancora come opzione alternativa rispetto ad un mondo che in sostanza non ci sta bene? Come possiamo trasformare questi grandi vuoti (temporali, spaziali, esistenziali) in luoghi alternativi, partecipati e sociali? Vi può essere una nuova vita sotterranea?

Nella misura in cui oggi non si tratta più di esigenze spirituali episodiche, ma di bisogni concreti globali, la vita nel sottosuolo è diventata una condizione d'essere, pertanto influenza la nostra esistenza come presenza mnemonica.

In generale si può dire che i luoghi della mobilità urbana sono gli spazi più colpiti dagli effetti della modernità; possiamo tranquillamente definirli "non-luoghi" per eccellenza. Ricordiamo infatti che per Augè un luogo per essere tale deve essere "identitario" (tale da contrassegnare l'identità di chi ci abita), "relazionale" (che individui cioè i rapporti reciproci tra i soggetti in funzione di una loro comune appartenenza), e "storico" (ovvero che possa ricordare all'individuo le proprie radici).

I luoghi della mobilità possono altresì essere considerati "iperspazi per eccellenza" nella misura in cui i bombardamenti commerciali e mediatici, in maniera indiretta ci riducono ad essere macchine consumatrici, operando su di noi comportamenti indotti, dal calibro spaventoso.

Se prendessimo il caso di Hertfordshire [06] - citato nei paragrafi precedenti - come modello e usassimo come luogo d'analisi le stazioni ferroviarie, le metropolitane e i luoghi del viaggiare in generale, i nostri tempi di percorrenza molto probabilmente sarebbero più che dimezzati.

Il progetto di tesi riguarda il Passante Ferroviario di Milano. Nelle stazioni ferroviarie i tempi d'attesa sono tendenzialmente più lunghi. Per questo motivo il progetto si propone di reinterpretare i momenti vuoti del viaggiare, in momenti partecipati, dove le occasioni di incontro non siano solo segnate dal ricordo transitorio ma che invece possano avere un maggiore valore pragmatico, ovvero utili a ricucire il rapporto tra l'uomo e il suo spazio.

06 Una ricerca dell'University of Hertfordshire evidenzia come siamo diventati più veloci L'Università di Hertfordshire ha accertato che per percorrere 18 metri a piedi oggi impieghiamo circa 12,49 secondi e che i cinesi addirittura percorrono tale distanza in ben 10,55 secondi.

Questi dati confermano che noi oggi viviamo un generale stress quotidiano che ci porta quasi aver paura di sprecare il tempo. Il tempo libero, per ascoltarsi, relazionarsi con se stessi e con gli altri, oggi sembra non trovar spazio nella nostra quotidianità, sempre più frammentata in intervalli temporali netti e ordinati.

IL POTE- RE DEI MEDIA

In una realtà fatta di una successione di iperspazi, di non luoghi.. in quella che Guy Debord chiama “società dello spettacolo”, i media dominano con i loro fini quasi sempre esclusivamente economici, lo spazio urbano, nei confronti del quale siamo ridotti ad essere “audience passiva” [01].

La convivenza con i media negli ultimi decenni è divenuta sempre più intensa. Benché rispetto al passato oggi possiamo riappropriarci degli stessi utilizzando liberamente come strumento per la diffusione di nostre idee o per il dialogo partecipato (si pensi ai social network), nei luoghi urbani i media sono spesso gestiti dai grandi player del mercato che, in maniera silente, operano una mercificazione dello spazio pubblico e, quindi, la stereotipizzazione delle masse attraverso una pubblicità

01 In contrapposizione al concetto di “audience attiva”, spiegato nell'omonimo libro di Saveria Capecchi. Per audience attiva s'intende la capacità delle persone di “resistere” alla forza dei media.

invadente e persuasiva.

Alcuni studiosi confidano nella "resistenza" [02] dell'individuo a respingere i messaggi, anche quelli troppo persuasivi, che i media offrono. L'audience viene considerata "attiva", in base all'idea che chiunque "può selezionare contenuti preferiti, integrare la fruizione dei media all'interno delle altre attività quotidiane, attivare i processi di interpretazione soggettiva e di creazione più o meno originale di nuovi significati (e dunque) effettuare letture 'di resistenza' dei messaggi ideologici" [03].

Saveria Capecchi, in particolare, crede che un'audience non può mai essere considerata passiva dato il confronto che ogni individuo compie tra i testi mediatici e le proprie esperienze e conoscenze precedenti. Ma fino a che livello noi possiamo 'resistere'?

È un dato di fatto, .. oggi possiamo scegliere i percorsi della navigazione in internet; possiamo far riferimento ad eterogenee e differenti fonti, disponendo di eterogenei e differenti punti di vista; possiamo confrontare il nostro punto di vista con quello di infiniti altri users; possiamo addirittura considerare il valore interattivo e partecipativo della nuova versione 2.0 del web su cui si basano i social network, condividendo idee e partecipando a dialoghi su piattaforme virtuali ad accessibilità illimitata.

Ma che dire della ridondanza mediatica? Dal momento che la città è un bene comune, perché la sua pelle è intrisa di

messaggi, rispetto ai quali (spesso) non ci riconosciamo?

I supporters della tesi della "resistenza", sembrano trascurare un punto fondamentale: la ridondanza dei messaggi mediatici.

Bauman [04], evidenzia un'altra caratteristica media, facendoci comprendere in che misura essi determinano le nostre scelte. Riprendendo le parole di Bauman: "è difficilissimo resistere alle pressioni, combatterle e respingerle quando tali pressioni non ricorrono a una coercizione esplicita e non minacciano violenza. Un comando 'Devi (o non devi) fare questa o quest'altra cosa..' induce risentimento e genera ribellione. In confronto, un suggerimento 'Tu vuoi questo, lo puoi ottenere e allora fatti da fare'" asseconda l'amour de soi costantemente affamato di complimenti, alimenta l'autostima e incoraggia a provarci, secondo il proprio volere e per il proprio piacere. Nella nostra società dei consumatori l'impulso a replicare lo stile di vita correntemente raccomandato dalle ultime offerte di mercato ed elogiato dai portavoce, stipendiati e volontari, dei mercati (e, implicitamente, la coazione a riesaminare perpetuamente la propria identità e il proprio personaggio pubblico) ha cessato di essere associato alla coercizione esterna (e quindi offensiva e irritante); l'impulso tende a essere

02 La tesi della "resistenza" viene argomentata ampiamente da Capecchi Saveria, sociologa e docente dell'Università di Bologna. cfr. Severia Capecchi, L'audience Attiva. Effetti e usi sociali dei media, Carocci Editore, Roma, 2004

03 Capecchi, Saveria, L'audience Attiva. Effetti e usi sociali dei media, Carocci Editore, Roma, 2004, p. 16

04 Il contenuto del libro L'Etica in un mondo di Consumatori di Bauman è ricco di citazioni e riferimenti di opere dei più celebri studiosi della filosofia europea illuminista, moderna, e contemporanea. Le argomentazioni permettono di approfondire le problematiche relative agli aspetti economici, politici, sociali e culturali della modernità, alla natura del potere e del consenso e all'intreccio di culture facilitato dalla globalizzazione. cfr. Zygmunt Bauman, L'etica in un mondo di consumatori, tr. it. di F. Galimberti, Laterza, Roma, 2010



percepito, al contrario, come un'altra prova e manifestazione di libertà personale. Solo se cerchi di tirarti fuori, di sottrarti alla caccia di un'identità sfuggente, perennemente inconclusa o se vieni bandito e allontanato dalla caccia (uno scenario realmente raccapricciante) o ti vedi rifiutare l'ammissione a priori capisci quanto siano potenti le forze che gestiscono la corsa, sorvegliano gli ingressi e continuano a far correre i corridori, e solo a quel punto scopri quanto siano severe le punizioni comminate agli sventurati e agli insubordinati." [05] .

La visione di Bauman trova un dialogo diretto con quella di Guy Debord, il quale nella sua critica sulla "società dello spettacolo", afferma che l'obiettivo principale dello "spettacolo" è quello di legittimare se stesso oltre che i rapporti sociali di produzione dei quali è guardiano, e di conseguenza si presenta in continuazione, e senza possibilità effettive di contestazioni, come un elemento intrinsecamente positivo. Per Debord, la spettacolarizzazione della realtà prende, in un certo senso, il posto della religione, realizzando "l'esilio dei poteri umani in un al di là" e fungendo da "guardiano del sonno dalla società moderna incatenata", di cui è il "cattivo sogno". Mentre la religione si è imposta, come fonte di divieti per l'uomo, lo spettacolo mostra all'uomo ciò che egli può fare, ma, "il permesso si oppone assolutamente al possibile" [06]. Anche il momento del non-lavoro è completamente consacrato allo spet-

tacolo e, quindi, funzionale ai rapporti sociali di produzione, di cui lo spettacolo garantisce la conservazione.

In base a queste considerazioni, la tesi dell'audience attiva, è dunque una tesi poco affidabile e deve dunque essere soggetta ad una revisione, nella misura in cui (sostanzialmente) oggi i media ci seducono.

Il mercato spesso detta gusti e tendenze secondo processi indolore con effetti anche a lunga durata. L'influenza delle comunicazioni di massa sul pubblico passa spesso attraverso l'influenza personale dei leader d'opinione.

Bombardati da informazioni, della quale credibilità restiamo totalmente indifferenti, oggi noi siamo assoggettati ai media e ai loro frequenti obiettivi subliminali.

In questo modo, perdura un'idea di "popolo", disegnato da singole volontà centralizzate e mai realmente plurale. I media continuerebbero ad inibire quei processi che porterebbe "al rischio" di una società plurale in cui ogni individuo è autonomo di operare proprie scelte personali.

"I media nell'insieme sono responsabili diretti dell'organizzazione delle nostre società in qualsiasi loro caratteristica fondamentale: idee, svago, fobie, costumi, abitudini di consumo, scelte di vita. E continuano ad esserlo, continuano a correggere, a favore o contro il sistema sociale di base, le tendenze e le aspettative della collettività" [07] .

Nel libro "Il potere diluito. Chi Governa la società di massa", Jesus Timoteo

05 Zygmunt Bauman, *L'etica in un mondo di consumatori*, tr. it. di F. Galimberti, Laterza, Roma, 2010, pp. 106-107

06 cfr. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2008

07 J. Timoteo Alvarez, *Il potere diluito. Chi governa la società di massa*, Rubbattino, Reggio Calabria, 2007, p. 171

Alvarez, docente di giornalismo presso l'Università Complutense di Madrid, propone una lettura sociale dell'assetto della realtà odierna andando a tracciare il profilo del mondo occidentale e sottolineando quanto e come i media pervadano la società e trasformino i rapporti di potere che si creano all'interno di essa. I media per Alvarez svolgono forse il ruolo principale nella nostra realtà. Sul piano più strettamente politico, per esempio, essi sanno di essere i responsabili della partecipazione politica della gente, sanno che esiste un mercato di elettori che bisogna ascoltare e che le società avanzate sono obbligate per sopravvivere a interessarsi e a rispondere all'attività dei politici professionisti.

In generale, Alvarez evidenzia come i diversi media, soprattutto quelli più locali, cartografino la società, attraverso una sorta di "fidelizzazione". Assistiamo alla stereotipizzazione della società, attraverso la definizione di gruppi definibili di consumatori.

Concludendo possiamo dire che oggi i media stabiliscono delle tendenze nella nostra società; tendenze d'uso di prodotti e servizi; tendenze di svago, di attivismo, di cultura, spesso dettate da grandi centralità. Essi definiscono la struttura della società occidentale.

> IMMAGINI

IMG001 TAKASHI MURAKAMI / INOCHI, 2006
p.3

IMG002 GEORGE SEGAL / STREET CROSSING,
BRONZO, 1992
p.4

Questa scultura presenta una scena congelata: un gruppo di figure nell'atto di muoversi attraverso un ipotetico incrocio urbano. La scena, sembra esser stata scattata in un ambiguo terreno psicologico. Le sette figure s'ignorano e dimenticano ciò che le circonda. Segal ha avuto una particolare capacità di elevare le comuni attività quotidiane secondo in una visione lirica, elegiaca, metafisica.

IMG003 EBOY / TOKYO, 2007
p.6

IMG004 ANDREAS GURSKY / 99 CENT II DIPTYCHON, 1999
pp.8-9

99 Cent II Diptychon è un fotografia del tedesco Andreas Gursky pubblicata nel 2001. L'opera è un dittico di dimensioni 207 x 337 cm stampata e montata su plexiglas e rappresenta gli interni di due supermercati con file di scaffali piene di merci. Il lavoro è modificato digitalmente per ridurre la prospettiva. Probabilmente è stata scattata nel 1999, dato che talvolta viene chiamata "99 cent.1999". Ne esistono sei copie.

IMG006 ANDREAS GURSKY / UNTITLED, 2010
p.12

IMG007 ANTONI MUNTADAS / THE LAST TEN MINUTES, 2011
p.18

Si tratta di una installazione video realizzato per la "Documenta 6" (1977), mostra d'arte contemporanea di Kassel. Quest'opera mette a confronto tre schermi

che mostrano gli ultimi dieci minuti di programmi televisivi in tre città di diversi paesi: Washington, Mosca e Kassel. Durante questo lasso temporale, vengono mostrate immagini restituite similmente sui dai media in qualsiasi luogo del mondo: attualità, emblemi nazionali o commerciali, etc. Poi, Muntadas mostra le immagini di queste città che riflettono sulla diversità umana e culturale, che contrasta con la produzione TV (che omologa tutto). I luoghi da lui scelti aggiungono un altro dato importante, nella misura in cui si mettono a confronto diverse realtà sociali che erano politicamente contrapposte durante la guerra fredda.

IMG008 GABRIELE BASILICO / VALENCIA, 1998
p.20

IMG009 SEAN GULLETTE / FRAME DAL FILM PI GRECO IL TEOREMA DEL DELIRIO DI DARREN ARONOFSKY
p.25
L'atmosfera alienante di una stazione metropolitana di New York viene enfatizzata dalla colonna sonora in cui figurano Orbital, GusGus, Clint Mansell, Aphex Twin, Massive Attack e Spacetime Continuum. Il film ha vinto il premio alla regia al Sundance Film Festival del 1998 ed ha ottenuto numerosi riconoscimenti a livello internazionale.

IMG010 MARTIN KIPPENBERGER / METRO NET, 1997
p.26

Kippenberger, artista berlinese, ripropone una comune entrata di una stazione metropolitana in luoghi insoliti. Queste immagini evocano il concetto di non-luogo riferito agli spazi sotterranei.

IMG011 ABSTRACT PERSONALE / HUMAN CONTROLLERS, 2012
p.31

~

.01 IL LUOGO NON COMUNE
/01 DALL'ARTE AGLI SPAZI PUBBLICI
/02 CASI STUDIO

.02 INTRUSI: LA DENUNCIA PARASSITARIA

.03 RIPROGETTARE GLI SPAZI PER LA MOBILITÀ
/01 CASI STUDIO

.04 NEW GENRE OF URBAN SCREENS
/01 CASI STUDIO

.05 LO SPAZIO SENSIBILE. VERSO UNA CITTÀ OPEN SOURCE

.06 SPAZIO COME ARENA PLURALE. UNO SGUARDO SULLA NET ART

B



**LA
RIAPPROPRIAZIONE
DEL TERRITORIO
URBANO**





«PUBLIC ART EXCLUDES
NO MEDIA, MATERIALS, OR
PROCESS. IT CAN REQUIRE
YEARS OF PLANNING, CON-
SULTATION AND APPROVAL
TO DEVELOP, OR IT CAN OC-
CUR SPONTANEOUSLY AND
UNSANCTIONED. IT CAN BE
MOMENTARY OR LASTING.
IT CAN AT ONCE EXCAVATE

IL LUOGO NON CO- MUNE

La città è un patrimonio collettivo ma la sua immagine viene spesso gestita da poche élitarie mediatiche, economiche e commerciali. I problemi invisibili vengono celati sotto il manto ipercolorato delle pubblicità che con studiate strategie ci distraggono, inducendoci ad essere massa. L'ipersaturazione ci distrae e ipnotizza, proponendoci un modello di città "spettacolare" ma che spesso presenta numerosi punti deficitari.

Dal canto suo, la terza rivoluzione industriale ha in qualche modo aggravato la condizione della città. Da una parte si è progressivamente alimentato il problema dei vuoti urbani, dall'altra lo spazio urbano è stato trasformato in un patchwork di estesi non-luoghi. Inabitabilità e alienazione segnano la nostra esperienza della città.

L'arte ha da sempre avuto un ruolo di denuncia importante. La funzione sociale della Public Art, quando si slegò dalla politica (ricordiamo l'arte

THE PAST AND ENVISION
THE FUTURE. WITH A BRO-
ADENING OF THE CONCEP-
TION OF PUBLIC, IT CAN
HAPPEN AT ALMOST ANY
TIME, WITH ANYONE, AND
VIRTUALLY ANYWHERE?
EVEN IN GALLERIES AND
MUSEUMS AND OTHER PRI-
VATE SETTINGS. PUBLIC
ART IS ALWAYS ART?"

/ Patricia C. Phillips

pubblica dittatoriale italiana, promossa da Mussolini e da Nicola Bottai), tentò di riportare l'attenzione sulla città già negli anni Sessanta, attraverso eventi effimeri improntati sulla partecipazione pubblica. Si pensi a "Sculture in Città" (Spoleto, Volterra, anni '60-'70) e "Campo Urbano" (Como, anni '60), manifestazioni che rappresentarono gli esordi di questi nuovi propositi artistici.

Oggi le nuove forme d'arte pubblica (se ancora di arte si può parlare), che hanno assorbito tutti i principi e i suggerimenti di quella che Nicolas Bourriaud chiama "estetica relazionale"^[01], acquisisce un valore maggiormente pragmatico e sociale, impegnandosi per proporre antidoti contro l'alienazione dei nostri giorni.

Nel momento in cui l'arte passa progressivamente da una sfera privata alla sfera più estesa del sociale, i confini tra la figura dell'artista e del progettista si assottigliano. L'utilitarietà diretta del design e dell'architettura, oggi viene completamente assorbita dall'arte, nella misura in cui quest'ultima comincia ad essere una realtà produttrice di forme, momenti... idee in generale, non autoreferenziali, ma dotati di una vera funzione sociale.

Si tratta di un nuovo realismo artisti-

01 L'Arte Relazionale, a tal proposito, è una forma d'arte contemporanea che si sviluppa attorno alla metà degli anni novanta e prevede la partecipazione del pubblico fruitore alla costruzione o alla definizione dell'opera di cui fruisce. Si tratta di un'arte delle spiccate caratteristiche politiche e sociali al cui centro gravita la visione dell'uomo come animale anzitutto creativo. L'artista relazionale, abbandonando la produzione di oggetti tipicamente estetici, si adopera per creare dispositivi in grado di attivare la creatività del fruitore trasformando l'oggetto d'arte in un luogo di dialogo, confronto e, appunto, di relazione in cui perde importanza l'opera finale e assume centralità il processo, la scoperta dell'altro, l'incontro.

co, intento a rilevare realtà quotidiane celate sotto l'immensa coltre della comunicazione commerciale. Le finalità relative alla sfera pubblica, di quella che oggi chiamiamo 'arte relazionale' non sono propriamente politiche ma più semplicemente demofone e cioè mirate a fornire un terreno neutro d'incontro e dar voce e visibilità a chi ne è sprovvisto.

Possiamo includere in queste nuove forme d'arte pubblica qualsiasi intervento o idea, che rilegge in un'ottica relazionale l'ambiente urbano. Possiamo considerare altresì tutte quelle proposte che possono catalizzare momenti di socialità. Possiamo, forse, considerare "operazioni artistiche" anche tutte quelle associazioni (no profit; si pensi al caso milanese di "Isola Art Center"^[02]) che s'impegnano, attraverso la collaborazione partecipata, a migliorare la strada, i luoghi laminati, e quelli interessati da fenomeni di degrado socio-culturale.

Per Habermas, maggiore esponente della "Scuola di Francoforte"^[03], la socialità sembra risolversi proprio attraverso la discussione e la partecipa-

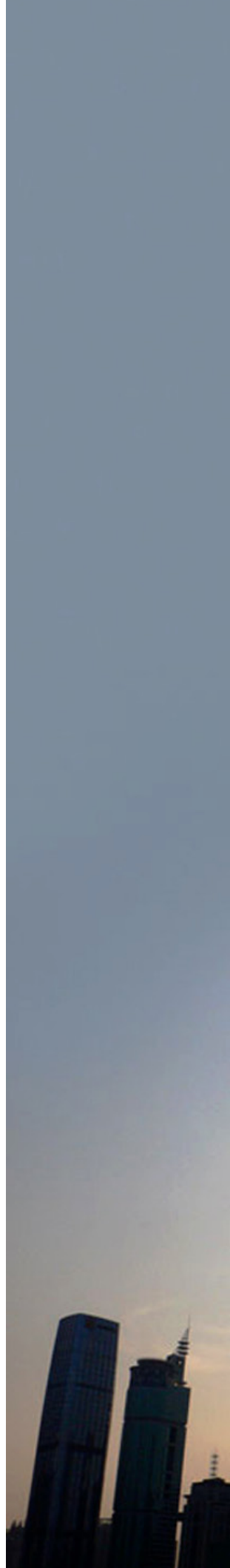
02 "Sin dall'inizio la sfida per Isola Art Center è stata quella di creare una piattaforma di sperimentazione aperta e dinamica, che combinasse l'arte contemporanea di livello internazionale, l'arte giovane emergente, la ricerca teorica, i bisogni e desideri degli abitanti di un quartiere (Isola, Milano), popolare e misto, e incidesse sulla trasformazione di questo quartiere (...) il lavoro si sviluppa a partire dal tessuto sociale (...) le associazioni di quartiere e la nascita del Forum Isola hanno portato alla creazione di un nuovo pubblico per l'arte contemporanea nel quartiere". cfr. www.isolaartcenter.org/index.

03 La scuola raccolse studiosi di diverse discipline e ambiti culturali, ma la linea di pensiero che ha accomunato tutti gli esponenti risiede nella critica della società presente, tendente a smascherare le contraddizioni del contemporaneo vivere collettivo. L'ideale di società e di uomo a cui fa riferimento questa critica è quella rivoluzionaria, sebbene in chiave utopistica, del marxismo

v | >
DIDIER F. FAUSTINO /
SWING SEATS
2009

Swing Seats, installazione di Didier Faustino presentata alla Shenzhen & Hong Kong bi-city Biennale of Urbanism/Architecture, è intesa come "dispositivo di rianimazione urbana". La sua leggerezza è una risposta critica alla società del materialismo, dove i desideri individuali sembrano prevalere su tutto. Questo pezzo di arredo urbano, essendo nomade, consente la riattivazione di diversi spazi pubblici. Esso consente abitanti di riappropriarsi frammenti della loro città: si può, allo stesso tempo fuggire e dominare lo spazio pubblico attraverso un gioco di equilibrio e disequilibrio, u'esperienza "rischiosa" in cui due persone possono vivere insieme una nuova percezione dello spazio, recuperando la consapevolezza del mondo fisico.

IMG001
IMG002





zione pubblica. Per il filosofo tedesco, sono la discussione e la partecipazione, la dinamica e la dialettica dello scambio tra le persone private ciò che costituisce il cuore di una società e il destino degli individui.

Le considerazioni di Habermas, risalgono ad alcuni decenni fa, ma acquisiscono oggi una maggiore rilevanza se le relazioniamo allo stato attuale dei luoghi pubblici, dove la sfera sociale sembra esser stata disertata da una pubblicità narcisista e invadente. Gli spazi urbani sono stati depurati da ogni "dispositivo" che possa stimolare il confronto e l'incontro pubblico. L'utopia odierna riguarda il sogno di una nuova agorà; un mondo in cui ognuno di noi possa avere voce in capitolo.

Zygmunt Bauman individua un nesso tra il concetto di spazio pubblico e quello di conoscenza. Per Bauman il concetto di "empowerment"^[04] con il quale si vuole indicare il processo di maturazione spirituale, politico, sociale di un individuo o una comunità (mediante soprattutto lo sviluppo di una fiducia nelle proprie capacità) si realizzerebbe proprio ricostruendo lo spazio pubblico. Riportando le parole del sociologo, .. "una delle poste in palio decisive alla formazione continua mirata dell'empowerment è ricostruire quello spazio pubblico ormai sempre più disertato, dove gli uomini e le donne possono impegnarsi in una traduzione continua tra interessi, diritti e doveri individuali e comuni, privati e

04 Il concetto di "empowerment" fa riferimento all'accrescimento spirituale, politico, sociale o della forza economica di un individuo o una comunità. cfr. Zygmunt Bauman, L'etica in un mondo di consumatori, Laterza, Roma, 2010, p. 156-161

collettivi"^[05].

Dal canto suo, Cristina Bianchetti^[06] sembra darci dei suggerimenti, su come ricostruire questa dimensione umana. Per la Bianchetti, oggi più che mai, "è importante tornare a leggere il territorio (...) per contrastare anche se in piccola misura, il deperimento della sfera pubblica, la riduzione dell'interpretazione a messaggio schematico o pubblicitario, a interpretazione usa e getta, strumentale e ridotta"^[07].

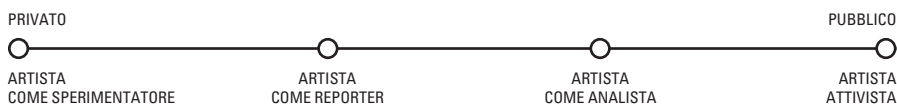
Queste riflessioni giustificano la nuova natura "pragmatica" e "aperta", non solo della recente Public Art, ma anche della progettualità in generale. Qui, la natura sempre più olistica e multidisciplinare dell'agire urbano, spesso traduce idee in forme di 'situazioni' che non sono più da intendere come eventi estetici ma come operazioni etiche che tentano di svegliare lo spirito della città attraverso l'innesto di nuove forme di relazionalità.

L'arte pubblica oggi non risiede più nel singolo monumento. Si è persa la funzione simbolica (e anche estetica). In qualche modo, benché in maniera radicalmente differente, si assiste ad una nuova forma di "produttivismo" sociale che, se per Tatlin e compagni significava produrre beni di pubblica utilità, oggi, secondo una prospettiva smaterializzata, esso significa produrre, in senso lato, nuove forme di abitabilità

05 Zygmunt Bauman, L'etica in un mondo di consumatori, Laterza, Roma, 2010, p. 158

06 Cristina Bianchetti in Abitare la città contemporanea, propone una riflessione sulla città odierna, sulle sue continue trasformazioni, sulla progettazione e la costruzione di spazi pubblici in relazione all'ambiente.

07 Cristina Bianchetti, Abitare la città Contemporanea, Skira, Milano, 2003, pp. 12-13



dello spazio. In questo modo si vuole ricreare la sfera pubblica.

Il “problem solving” è stato così definitivamente accantonato. Questo significherebbe infatti proporre modelli, “forti e concentrati” (Andrea Branzi). Piuttosto, l’artista riconsidera il suo ruolo attraverso un programma mirato (spesso “site-specific”) dove il coinvolgimento della popolazione intesa come voce organica “richiedente” e il contributo di un team interdisciplinare per dare una più ampia lettura alle richieste contribuiscono allo smantellamento della centralità della figura dell’artista stesso. In quest’ottica, l’intervento, più che essere una scontata operazione di decoro urbano, o anche di denuncia, (come ad esempio è avvenuto negli ultimi due decenni in alcune importanti città del mondo; ricordiamo, tra gli altri, gli interventi di Eduardo Chillida e di Beverly Pepper per Barcellona, o i casi italiani del passante di Torino, l’ago di Oldenburg a Milano, oppure il progetto “Metropolitana nell’Arte” che ha interessato la “Linea 1” della Metropolitana di Napoli), viene originato da un “progettista” più ampio; i cittadini,... l’opinione pubblica. Questo secondo un nuovo approccio “bottom-up”. Il luogo diventa così democratico e partecipato. Verso lo stesso ognuno può sviluppare un senso di appartenenza e riconoscersi. Forse è proprio questa la

via per ricucire il rapporto tra l’individuo e il suo spazio.

Dunque, come molti critici ed esperti di Public Art sostengono, il processo è quello di considerare l’intervento non come una soluzione chiusa, bensì “aperta” [08] sia in termini di fruizione (sviluppo di dibattiti critici, dialogo, partecipazione pubblica, etc.) sia in termini progettuali, nella misura in cui spesso è la voce dello stesso cittadino a influenzare l’idea di progetto.

« MAYBE THIS GENERATION IS UNLOADING THE MYTH OF THE ARTIST, THE MYTH OF IMMEDIATE GRATIFICATION, OF GENIUS AND SUPERIORITY AND ENTERING THE MORE REAL SPACE OF DISAPPOINTMENTS, OF SLOW

08 In riferimento al concetto di “opera aperta” di Umberto Eco.

PROCESSES THAT NEED TO BE UNDERTAKEN BEFORE SOMETHING CAN BE CHANGED »

/ Allan Kaprow

Nel libro "Mapping The Terrain" [09], Suzanne Lacy raccoglie differenti e variegate considerazioni di personalità impegnate nel dibattito sul ruolo dell'arte contemporanea nell'attuale scenario urbano. In particolare Lucy Lippard da' una vera e propria lettura sulle "tipologie" di intervento tramite le quali negli ultimi due decenni gli artisti agiscono per operare la ricostruzione della sfera sociale. Le considerazioni risalgono agli anni '90 quando Internet stava per diffondersi a livello globale, dunque sono soggette a ulteriori revisioni, sebbene il valore delle stesse sia ancora attuale.

Di seguito si riporta un estratto, tradotto in italiano, delle considerazioni della critica americana.

«Non tutte le varie (ma ancora non varie abbastanza!) forme che di solito chiamiamo "arte pubblica" meritano

09 Il libro *Mapping The Terrain* è un'antologia di dodici saggi, edita da Suzanne Lacy e undici eminenti artisti, curatori, critici per creare un quadro critico che consente di comprendere ed interpretare il nuovo genere di Public Art, che è emerso nel corso degli ultimi due decenni. *Mapping the Terrain* allontana dalle definizioni tradizionali di arte pubblica ed esplora come la nuova arte pubblica raggiunge un pubblico eterogeneo per affrontare le questioni di razza, sesso, senza fissa dimora, ecologia, e l'urbanizzazione. Questa pubblicazione è un utile raccolta illustrato che racconta il lavoro di oltre 90 artisti di pionieri di un nuovo modo d'interpretare l'arte pubblica offrendo un contributo prezioso per capire come l'arte può significativamente agire nel nostro tessuto sociale.

tale nome. Definirei "arte pubblica" un'opera accessibile, di qualsiasi tipo, che tiene conto delle sfide, che coinvolge e si confronta col pubblico per o con la quale è fatto, nel rispetto della comunità e dell'ambiente. Le altre forme sono ancora arte 'privata'. Non importa quanto grande, esposto, invadente o pubblicizzata l'arte pubblica può essere.

Al fine di risolvere questo argomento, ho fatto un elenco necessariamente provvisorio dei generi esistenti di arte 'outlooking'. Questi gruppi non devono essere intesi come categorie fisse; molti esempi, ovviamente, possono sovrapporsi:

1. Opere preparate per esposizioni convenzionali in gallerie (installazioni, fotografie, arte concettuale, e proposte progettuali) che si relazionano alle comunità locali, alla storia, o ai problemi ambientali. Ne sono un esempio chiaro: di Deborah Bright e Nancy Gonchar, "Chicago Stories"; di Newton e Helen Mayer Harrison, il "Boulder Creek Project"; di Richard Misrach "Bravo 20: The Bombing of the American West".

2. L'arte pubblica tradizionale open-air (non la 'plunk art', dove l'opera ha un semplice valore decorativo e s'impone sul luogo per le sue dimensioni) che tiene conto delle caratteristiche specifiche o delle funzioni dei luoghi in cui si interviene. Tali luoghi sono in genere parchi, piazze, giardini museali e campus universitari (ad esempio si ricordano: di Andrew Leicester "Mining memorial in Frostburg", Maryland; di Athena Tacha il "Memory Path in Sarasota", Florida; di Barbara Jo Revelle "People's History of Colorado",

Denver), o in posti inattesi e talvolta inaccessibili, come strade, vetrine dei negozi, ..in una cabina tra le erbacce, in una lavanderia, in un campo da golf, in un ufficio, un supermercato, .. in un cratere nel deserto, in una zona residenziale (come: di Charles Simonds i paesaggi e le civiltà immaginarie per "Little People", la "House of Future" di David Hammons nel South Carolina). Questo gruppo comprende inoltre arte pubblica innovativa e pubblicamente finanziata in quanto dotata di significati culturali e storici, e riferiti ad un determinato luogo, come il "Vietnam Memorial" di Maya Lin e il murales di Barbara Kruger "Little Tokyo" presso il Museo d'Arte Contemporanea di Los Angeles.

3. Opere "site-specific" open-air, spesso collaborative e collettive, che coinvolgono significativamente la comunità presa in oggetto, il background culturale, o la funzione in corso.

Esempi sono: graffiti fatti su muri condonati; "Green Chair Project in Minneapolis" di Joel Sisson; il "Pulman Project" di Olivia Gude e Jon Pounds a Chicago; "The Border Art Workshop" in San Diego and Tijuana; l'"African American Heritage Museum in Aurora", Illinois, di Charles Smith; e lavori di altri muralisti progressisti.

4. Installazioni permanenti pubbliche al chiuso, spesso con qualche funzione concernente la storia della comunità, come il murales degli uffici postali di tutto il paese e il progetto "The rivers" di Houston Conwill, Estella Conwill Majozo, e Joseph De Pace, presso lo Schomburg Centre for Research in Black Culture di New York City. Questo

gruppo comprende specifici progetti sulle comunità che focalizzano su attuali e contemporanei processi di formazione, come ad esempio il "Chinatown History Project" a New York City e il Lowell, Massachusetts, parco nazionale industriale.

5. Performance o 'rituali' al di fuori di spazi artistici tradizionali che chiedono attenzione verso i luoghi, la loro storia e i loro significati, .. o in altri casi attenzione per una più grande comunità in termini di identità ed esperienza. Come manifesti di strada, stencil o adesivi; si tratta di "wake-up art", arte con la funzione di catalizzatore per contrattazione collettiva.

Tra i maggiori esempi si riportano: di Suzanne Lacy "Three Weeks in May" a Los Angeles, e Guillermo Gomez-Pena e Coco Fusco "The Ofthe" realizzato in diversi siti negli Stati Uniti e in Europa.

6. L'arte che funzioni per stimolare la 'consapevolezza ambientale', il miglioramento, la bonifica dei luoghi, la trasformazione dei terreni incolti, e che focalizzi anche su temi di come l'inquinamento. Un esempio è il paesaggio "Time of New York City" di Alan Sonfist.

7. La ben più diretta arte politico-didattica, che interviene pubblicamente su questioni locali o nazionali, in particolare sotto forma di segnaletica sui mezzi di trasporto, in parchi, sugli edifici, o con la strada... che evidenzia siti, eventi e storie invisibili.

Esempi sono: il progetto "REPOhistory" nel Lower Manhattan; il progetto per le fermate degli autobus di San Diego, sviluppato da David Avalos,

«WE DO NOT SEE ART SIM-
PLY AS A REFLECTION OF
SOCIETY. WE SEE ART AS A
TOOL OF A MAKING SOCIE-
TY, OF CREATING THE FUTU-
RE, OF ACTIVATING PEOPLE»

/ David Avalos

|>
UGO LA PIETRA /
SISTEMA DISEQUILIBRANTE
IL COMMUTATORE
1967-70

IMG003



Louis Hock, ed Elizabeth Sisco; e infine “Hachivi Edgar Heap of Birds’s Host Projects”, un progetto di accoglienza per bambini.

8. Arte sviluppata tramite dispositivi tecnologici ad accesso pubblico, come radio, televisione, stampa, come ad esempio audio e videocassette, cartoline, fumetti, guide, manuali, libri di artisti, e manifesti. Tra gli esempi abbiamo progetti di Carole Condé e Karl Beveridge.

9. Le azioni a catena che come flussi viaggiano e permeano intere città, o che in altri casi appaiono contemporaneamente in un vasto contesto geografico per dare maggiore evidenza e collegare temi di attualità. Tra gli esempi: gli stencil di John Fekner nel Bronx, lo “Shadow Project”, etc.» [10]

Le riflessioni della Lippard sono interessanti perché in qualche modo individuano campi d’azioni tramite i quali si potrebbe intervenire per il miglioramento della città. È inutile dire che a questi gruppi elencati, ve ne si potrebbe aggiungere un altro; quello dell’infinito campo di possibilità che oggi è Internet.

10 Lucy Lippard, *Looking Around: Where we are, where we could be*, in Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1995, pp.121-123

/01 DALL'ARTE AGLI SPAZI PUBBLICI

Il tentativo di allargare il campo di azione dell'arte, e di tutte le pratiche culturali, creative e progettuali, inserendole nell'ambito di specifiche comunità, solleva molte questioni: la figura creativa acquisisce un ruolo di educatore, di attivista o di collaboratore? Può l'artista essere coinvolto in un'attività di collaborazione? Possono i membri di una comunità, o in generale gli abitanti, trarre beneficio da certe attività o la loro partecipazione deve essere richiesta una tantum? Queste attività creative diventano parassitarie e la loro funzione nel contesto sociale genera una perdita d'indipendenza? Gli esperimenti sviluppati in contesti specifici sono trasferibili in altri luoghi. Ramon Parramon, in un saggio intitolato "Dall'arte agli spazi pubblici"[11], evidenzia che a monte dell'intervento urbano, è necessario avere una chiara lettura sulle indeterminate e innumerevoli sfaccettature della società urbana (e spesso di una singola comunità), considerando la diversità e cercando di estrapolare un punto in comune che possa non solo sviluppare un interesse nei confronti dei cittadini ma che permetta un dialogo (possibilmente fisicamente ottenibile) nell'ambiente. L'idea progettuale, per migliorare una certa condizione del "sistema", deve nascere da una sensibilità analitica che si pone l'obiettivo di individuare delle lacune e quindi stimolare capacità di

dialogo urbano, in un'ottica condivisa. A tal proposito è possibile individuare in alcune considerazioni dell'artista Estrella Conwill Majozo l'obiettivo dell'azione creativa. Majozo afferma: "(...) to search for the good and make it matter: this is the real challenge for the artist. not simply to transform ideas or revelations into matter, but to make those revelations actually matter."[12]. Si sottolinea che l'intervento urbano deve essere partorito da un'attenta ricerca a inseguire il meglio e di rendere le ambizioni concrete.

Le righe di Estrella Majozo trovano riscontro in ulteriori riflessioni di Ramon Parramon [13].

I due sembrano convenire sul fatto che quando esiste una carenza, quando un interesse comune a un gruppo di persone non ha spazio per rendersi visibile, ciò significa che esiste una richiesta basilare che i programmi culturali non hanno soddisfatto. Questa aspettativa non verrà mai attesa se non nascono delle iniziative che possano mediare e dar forma a ciò che inizialmente non è altro che un'idea comune. Da qui prende corpo il programma, che ha motivo di esistere solo se emerge una chiara necessità rispetto ad un'iniziativa specifica.

Un'altra considerazione da fare riguarda il tema della diversità. In che modo uno spazio pubblico può rappresentare le differenze? È la domanda che si pone Patricia C. Phillips, professore della Cornell University.

La Phillips precisa che l'intervento nello spazio pubblico non deve essere

11 cfr. Ramon Parramon, *Dall'arte agli spazi pubblici*, in Bartolomeo Pietromarchi (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte ed estetica urbana in Europa*, Actar, Barcellona, 2005, p. 67

12 Estrella Conwill Majozo, *To search for the Good and make it Matter*, in Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1995, p. 88

13 cfr. Ramon Parramon, op. cit., pp-67-68

>
ODA PROJESI /
COURSE, ODA MEETINGS
CORTILE DELL'ARTISTA
2003

Il gruppo Oda Projesi lavora a Galata un quartiere di Istanbul situato nel centro della città.
Il loro progetto può essere inquadrato nell'ambito di una riflessione sulla nozione di arte pubblica.
Oda Projesi ha affittato un appartamento in cui vengono organizzate esposizioni artistiche e diverse attività, come discussioni, laboratori, workshop.
Secondo Oda Projesi, le attività che avvengono in uno spazio specifico sono ciò che fa esistere e che gli dà forma.

IMG004





|>
MARIA PAPADIMITRIOU /
TRANS-BONANZA (LUV CAR)
2003

Un Luv Car contro l'intrattenimento. Dopo i Giochi Olimpici, la città di Atene ha assorbito le proprie tensioni dietro la facciata dell'intrattenimento, reprimendo il dibattito politico. Luv Car è un furgone, il cui cassone aperto è stato trasformato in una piattaforma che può essere usata come palco per concerti dal vivo. Il furgone travalica i limiti prescritti della città, trasgredendone i confini urbani e ideologici. Un mezzo che consente di creare istantaneamente una forma "altra" di città.

IMG005

inteso come processo di analitica coperta di un denominatore comune sociale, che assolutamente tutti capiscano approvino, in modo passivo. Non si tratta di elaborare una pura analisi e dare una risposta. Questo bypasserebbe il concetto di "opera aperta", rivelandosi problem solving. Diversamente, l'azione nello spazio pubblico deve stimolare dialogo, per creare così maggiore coesione sociale nella diversità.

« THE RESPONSABILITY OF PUBLIC ARTISTS IS NOT TO CREATE PERMANENT OBJECTS FOR PRESENTATION IN TRADITIONALLY ACCEPTED PUBLIC PLACES BUT, TO ASSIST IN THE CONSTRUCTION OF A PUBLIC – TO ENCOURAGE, THROUGH ACTIONS, IDEAS, AND INTERVENTIONS, A PARTICIPATORY AUDIENCE WHERE NONE SEEMED TO EXIST ». / Patricia C. Phillips

Avendo considerato lo scenario della Public Art come fonte di riferimento per il vasto scenario della progettualità contemporanea, di seguito si riportano alcuni casi studio che riguardano il lavoro di gruppi multidisciplinari. In qualche modo questi gruppi realizzano in concreto ciò che spesso nell'arte rischia di essere una forma concettuale. Le operazioni di attivismi urbani di seguito riportate spesso operano traducendo la vuotezza dello spazio in eventi partecipati, azioni collettivo-creative, manifestazioni pluridisciplinari, .. vere e proprie architetture che catalizzano nuove forme di socialità.



/.02 CASI STUDIO

B

.01

57

CAMPEMENT URBAIN

Campement Urbain è un collettivo francese fondato da Sylvie Blocher e Francois Daune nel 1997. Questo gruppo organizza interventi interdisciplinari e non specialistici nel quale la pratica professionale e le diverse conoscenze si fondono con la partecipazione degli abitanti di un determinato luogo. Lo scopo di Campement Urbain è di rielaborare il concetto di spazio pubblico, inteso come “ (...) luogo a disposizione di tutti, e sotto la protezione di tutti. Un luogo che non ha uso fragile e non produttivo. Un luogo aperto a tutti, dove si entra da soli. Un luogo dove provare attrazione per la solitudine. Un luogo in cui allontanarsi dalla comunità, protetto dalla comunità stessa. Un luogo di assenza dove restare soli con se stessi. Un luogo di spiritualità senza religione.” [01]. Il collettivo opera in particolare nella città francese di Sevrans che, dopo un grande processo di crescita urbana, è arrivata sul finire degli anni Novanta a contare più di cinquantamila abitanti con relativi problemi di impoverimento e frammentazione.

Nell'ambito degli interventi di Campement Urbain, va ricordato il progetto *Je & Nous* del 2002, concepito per il quartiere Beaudottes di Sevrans. Per tale quartiere il gruppo richiedeva un nuovo spazio pubblico dove simultaneamente l'individuo poteva affermarsi al di fuori della comunità e allo stesso tempo trovare dialogo con essa. In tale misura Campement Urbain con *Je & Nous*, considera gli abitanti del luogo

non solo come progettisti di un nuovo territorio, ma come responsabili del territorio stesso. In altre parole, gli abitanti devono assumersi la gestione quotidiana del luogo. Non si tratta dunque di semplice partecipazione, ma di “condivisione di responsabilità” del/sul luogo. Oltre alla discussione verbale, e alle pratiche relazionali, in *Je & Nous*, che si è protratto fino al 2005, ci sono stati dei concreti output progettuali. Oltre ad interventi grafici ed installazioni, infatti, si sviluppavano maquette di ideali cellule spaziali, concepite come spazi “personalistici” dedicati alla cura di sé. Questi sviluppi progettuali, conditi di un tono utopico, si relazionavano all'obiettivo di affermare se stessi al di fuori della comunità.

01 Bartolomeo Pietromarchi, *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Actar, Barcellona, 2005, p. 205



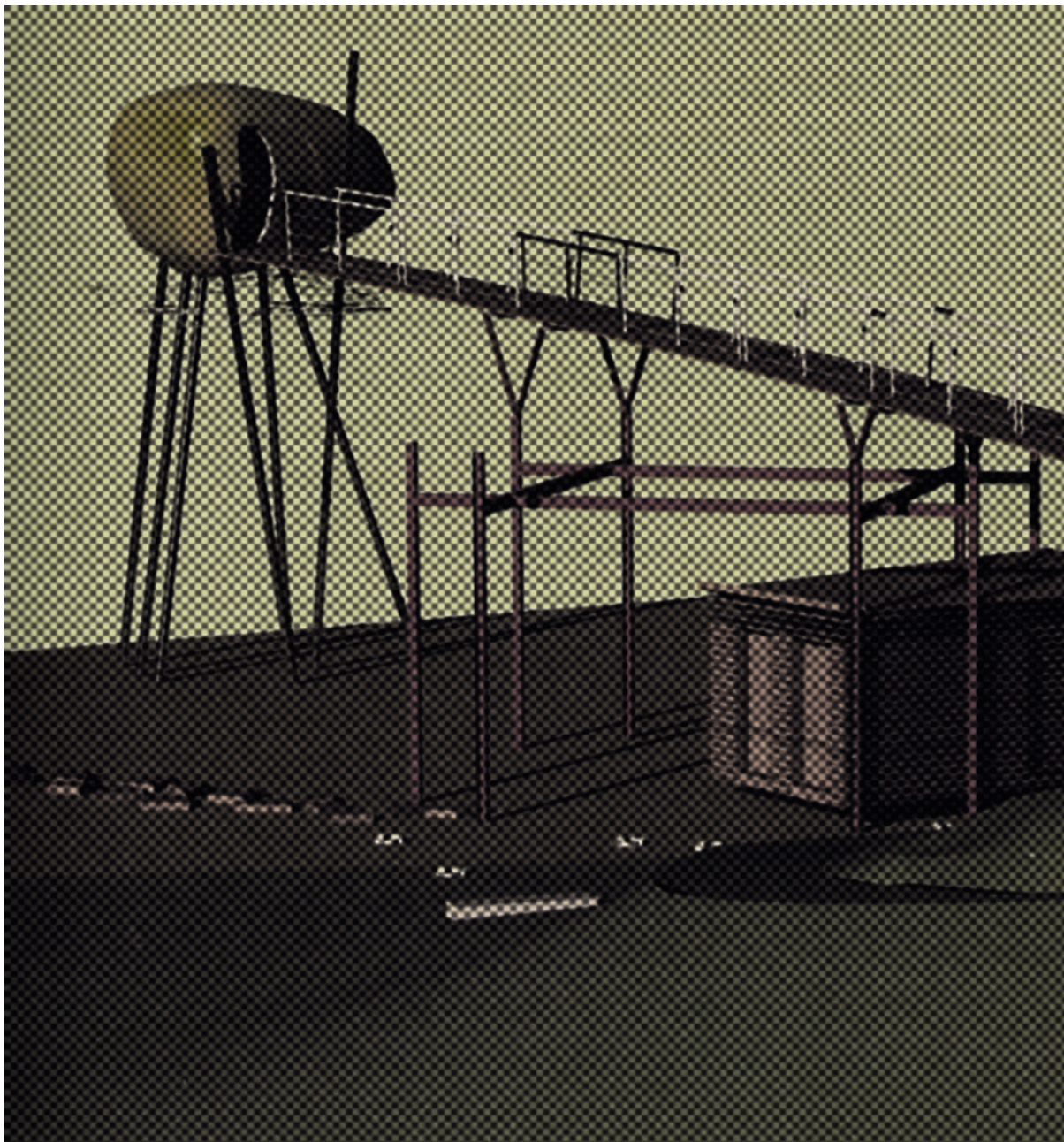
>
CAMPEMENT URBAIN
SPAZIO PRIVATO
VISUALIZZAZIONE E MODELLO
2005

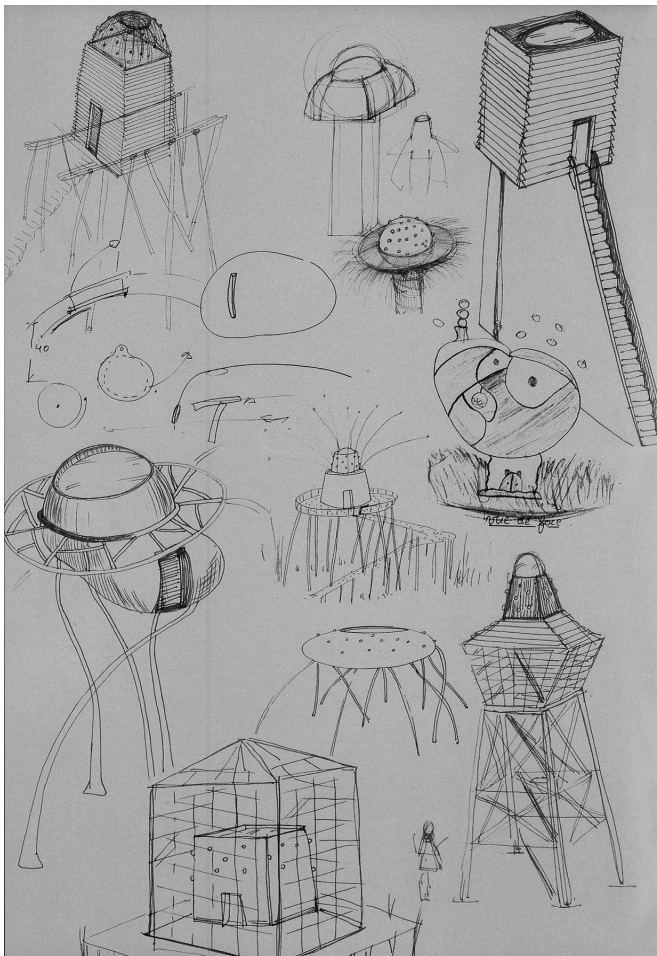
Lo spazio è stato disegnato tenendo conto dei parametri risultati dagli incontri, in collettività.

IMG008

|>
CAMPEMENT URBAIN
MODELLI DI SPAZI IDEALI
BIRO SU CARTA
2005

IMG009





D.U.B. NYC, JOHN LOCKE

D.U.B. sta per “Department of Urban Betterment”. È un collettivo aperto pensato dall’architetto americano John Locke. L’idea è quella di favorire, anche grazie ad Internet, lo sviluppo di progetti urbani che potremmo definire “virali”, nella misura in cui gli stessi si innestano sull’urbano-dato come strumenti di rivalutazione dell’ambiente urbano, e pragmatici dal momento che si predilige la concretezza. Dato la recente nascita di questo collettivo, i progetti sino ad ora sviluppati sono pochi ma di recente si sono istituiti diversi blog collegati al sito con l’obiettivo di favorire questa particolare forma di attivismo urbano.

Di seguito si riportano alcune dichiarazioni estratte dal manifesto [02] .

“Le nostre alternative esistono come una sorta di gioco, negli spazi liminali instabili urbani - dei terrain vague dove si sovrappongono paesaggi burocratici che rendono lo spazio dimenticato, e dove sono spesso forti i segni della speculazione edilizia. I progetti D.U.B. inizieranno a definire un nuovo tipo di spazio urbano..”

“D.U.B. è il luogo in cui i nostri progetti futuri (interventi, eventi, o qualsiasi cosa si voglia proporre) saranno sviluppati, proprio sotto il logo del ‘piccione volante’, (..) è forse l’ora di iniziare a vedere la città in un nuovo modo; è l’ora di unirci.. (..) La domanda, tutt’altro che inevitabile, che potreste farvi è la seguente: che tipo di progetti saranno sviluppati/pensati/postati in

D.U.B.? Questa domanda dovrebbe essere seguita da una seconda serie di preoccupazioni che non sono meno valide e che riguardano il processo: Cosa mi si chiede di fare? Perché partecipare? Perché D.U.B.?.. Purtroppo, l’unica risposta che si può offrire al momento è che in realtà non si hanno risposte specifiche per chiarire questa eccellente serie di domande. Stiamo in fase di formulazione delle risposte. Ma state sicuri che i progetti che si svilupperanno, attraverso un mix di modesto e personale umorismo, autoguida e creatività, esploreranno le possibilità di un impiego alternativo del nostro ambiente urbano che si muove al di là dell’architettura, dimensione che si è rivelata culturalmente irresponsabile e che sembra aver disatteso le nostre esigenze, in relazione agli eccessi della nostra cultura del consumo. (..) Dobbiamo al più presto riabilitare l’urbano, la ‘U’ che si pone al centro. Per avere un’idea di dove vogliamo partire, considerate l’ambiente urbano in cui la linea di demarcazione tra arte e pubblicità è ormai crollata.. dove i graffiti ‘vomitati’ sui muri sono spesso un segno di un atteggiamento narcisistico.. e i display di arte interattiva che vedete mentre percorrete quotidianamente il marciapiede quando andate al lavoro, solo un gioco elaborato per vendere scarpe. Parole d’ordine che nella città vanno e vengono, ma tutti esistono per il solo scopo di sperare ti consumare qualcosa.

L’esperienza del passeggiare attraverso un qualsiasi spazio pubblico oggi diventa un esercizio di trasformazione selettiva tra messaggi che inducono a comprare qualcosa e ciò che viene offerto gratuitamente. Questo ambien-

te spregevole non solo rappresenta il nostro habitat naturale, ma anche la possibilità di un territorio esteso di pratica critica. (...) possiamo solo provare a migliorare lo stato di fatto.

Il meccanismo 'top-down' per della tradizionale strategia di pianificazione urbana non è più accettabile.

Attraverso uno strumento (DUB) di progetti, indefiniti, che lodano il disordine, il caso e l'ambiguità, possiamo trovare programmi che intervengono e trasformare i pregiudizi fissi di pianificazione urbana e scoprire nuove opportunità per l'architettura di fornire un senso 'non-architettonico' di sollievo (...). Si possono ottenere obiettivi modesti anche solo interpellando alcuni dei nostri vicini e considerando essi come osservatori critici. Dopo tutto, considerare i cittadini come coinvolti attivamente e non solo come spettatori, ci permette di avere un senso reale di ciò che significa 'cittadinanza'." (John Locke).



>|>
JOHN LOCKE /
DUB 002 BOOK SHARING
PHONE BOOT LIBRARY
2012

DUB 002 è parte degli interventi urbani di D.U.B. Locke con una presa di posizione "parassitaria" pone degli scaffali all'interno della struttura di una comune cabina telefonica, riempiendola di libri. I residenti o i passanti possono liberamente prenderli o scambiarli a loro piacimento. Questo progetto vuole essere una critica all'ubiquità degli smartphone. Locke sembra essere interessato per le reliquie urbane, per la riconquista di uno spazio pubblico condiviso. DUB 002 è inteso come luogo di opportunità... qualcosa da riprogrammare.

IMG011
IMG012

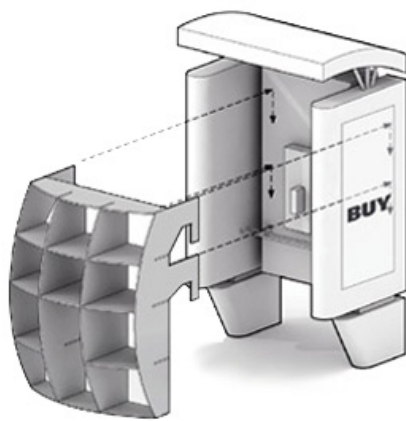
64

|<
JOHN LOCKE /
DUB 002 BOOK SHARING
PHONE BOOT LIBRARY
2012

Modello concettuale che mostra la relazione parassitaria di DUB 002.

IMG013





OSSERVATORIO NOMADE

Osservatorio Nomade (2002) è un'idea del collettivo Stalker [03]. Una rete di ricerca creativa di personalità eterogenee, provenienti da tutto il mondo. Alla base degli interventi che si propongono vi sono sempre ricerche sul luogo, volte alla realizzazione di progetti "site-specific", con grande valenza sociale e partecipativa. Questo collettivo multidisciplinare adotta approcci sperimentali basati sulla progettazione, sull'ascolto e sulle pratiche attivate dall'interazione creativa con il territorio, con gli abitanti e con la memoria collettiva.

Così è possibile sviluppare processi di auto-organizzazione, nei contesti in cui se ne avverte una mancanza, determinata dal senso di abbandono e di difficoltà, attraverso la struttura delle relazioni sociali.

La modalità di O.N. oltre ad essere un inedito strumento di conoscenza, contribuisce a promuovere la diffusione di una maggiore consapevolezza della popolazione nei confronti del proprio territorio e quindi ottenere più efficaci feedback di partecipazione creativa nella gestione delle problematiche territoriali e urbanistiche.

In questi ultimi dieci anni il lavoro di ON ha interessato diverse città [04]. Uno degli interventi italiani riguarda Corviale, vicino Roma.

Il progetto su Corviale ha interessato diverse personalità appartenenti all'ambito artistico. Tra gli altri si ricorda Cesare Pietroiusti, considerato uno dei massimi esponenti dell'arte relazionale. Si tratta di un progetto che intende offrire a chi vive a Corviale opportunità concrete di integrazione socio-culturale. Il progetto 'Immaginare Corviale', nel cui ambito vi è anche 'Corviale Network', costituisce una occasione utile per far comunicare le persone fra loro e con le istituzioni. [05]

Gli abitanti sono stati coinvolti attraverso la televisione di quartiere Corviale Network. In particolare grazie a reportage, inchieste, focus, programmi di intrattenimento focalizzati sul quartiere e i suoi abitanti. Da 'Un piatto', un ritratto in cui gli abitanti di Corviale aprono le loro case e si rendono protagonisti raccontando la preparazione del piatto della domenica a Lontano da Corviale inchiesta su come viene percepito Corviale dagli abitanti del Centro Storico, dei Parioli, di S.Giovanni o di altri quartieri di Roma passando per Casa Fraternal talk show salottiero condotto dagli artisti Matteo Fraternal e Cesare Pietroiusti che dalla casa della Signora Loredana, al 9° piano del 3° lotto, intervistano architetti, intellettuali e pubblici amministratori mettendoli a confronto con gli abitanti di Corviale.

Il progetto su Corviale si sviluppa secondo tre dimensioni: ON/Field, ON/UniverCITY, ON/Network.

Il tutto è coadiuvato dal supporto dell'Università Nomade, un organismo di ricerca creativa, aperta e dinamica.

03 Il collettivo Stalker da dieci anni compie ricerche e azioni sul territorio con particolare attenzione per le aree residuali, emarginate, in via di trasformazione. I progetti di Stalker hanno come prerogativa il coinvolgimento collettivo, la partecipazione del pubblico all'interno dell'intero processo creativo.

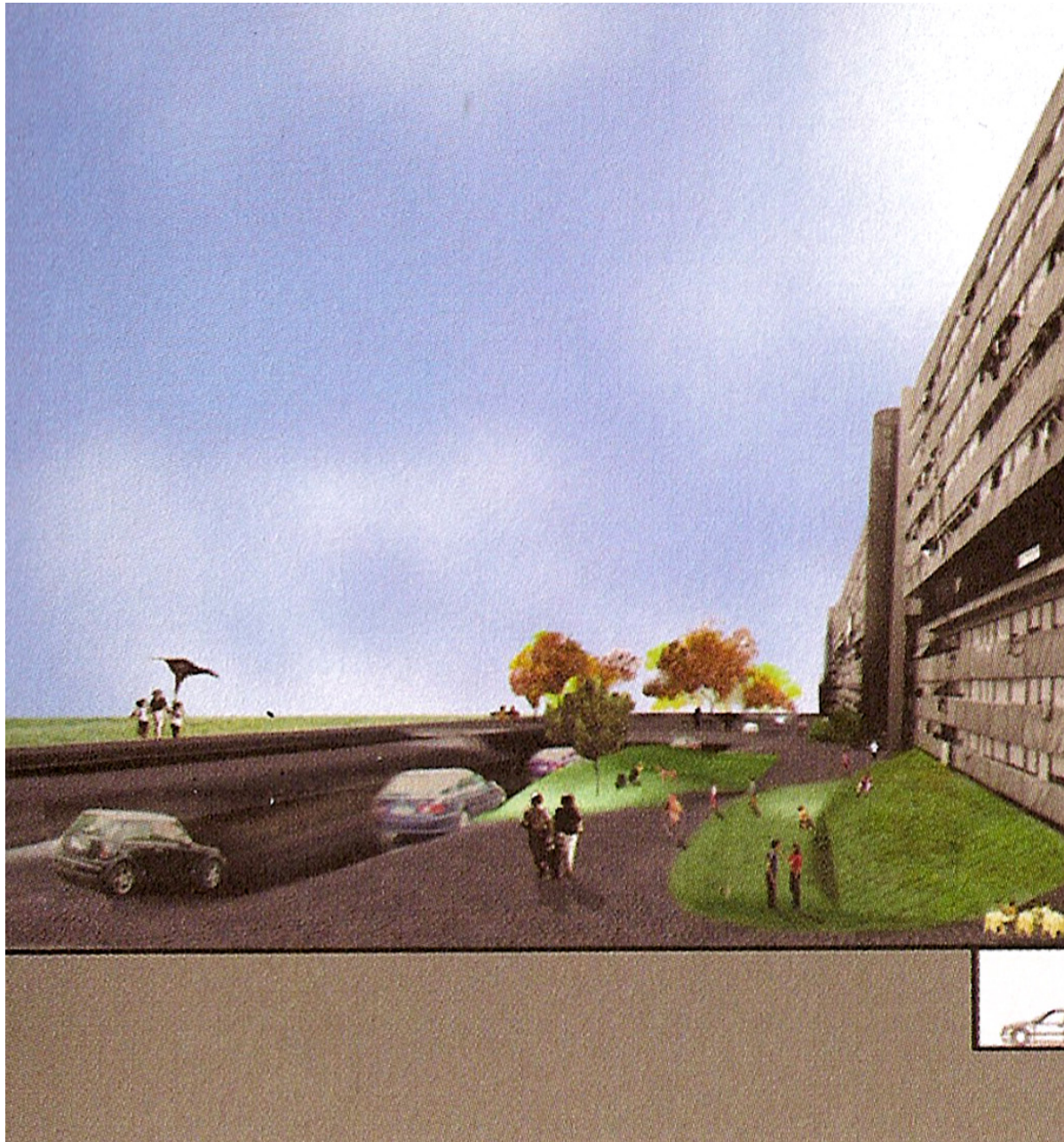
04 cfr. www.osservatorionomade.net

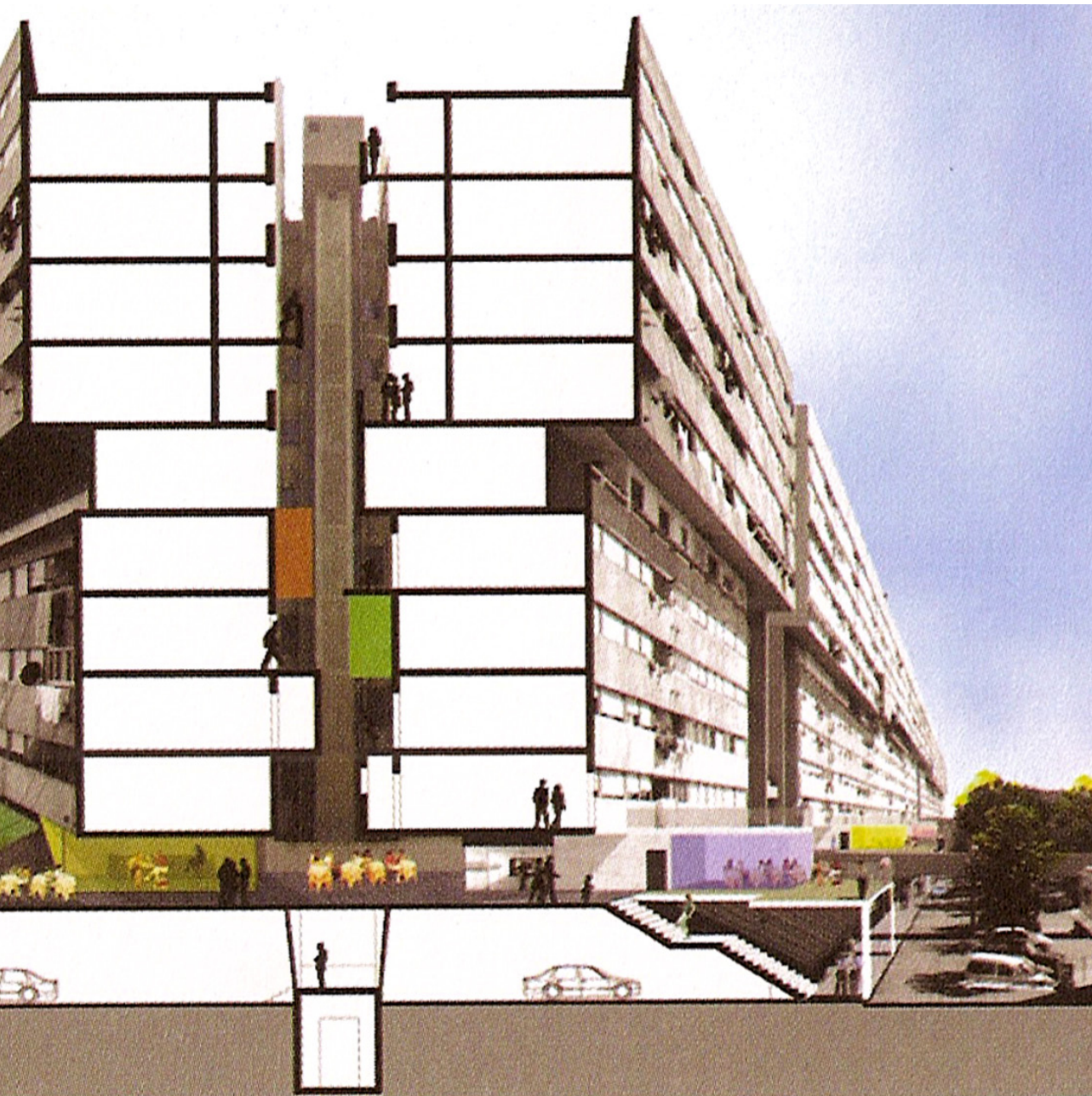
05 cfr. www.fondazioneadrianolivetti.it/attivita



>
ON /
STILE LIBERO PER CORVALE
COSTELLAZIONE
SEZIONE ARCHITETTONICA
2005

IMG015





√
ON /
CORVIALE. ORGANIGRAMMA
2005

IMG016

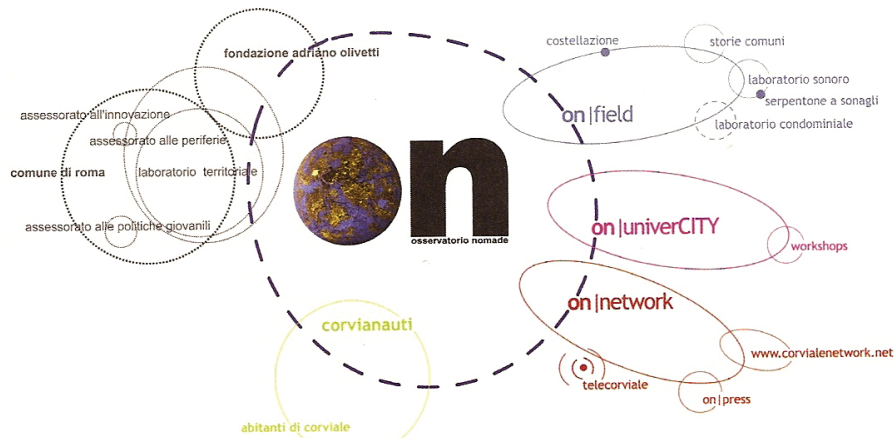
|>
ON /
CORVIALE. STORIE COMUNI
2005

IMG017
IMG018

L'Università nomade crea una dinamica d'insegnamento ed apprendimento in cui la sperimentazione, il lavoro sul campo e la pianificazione architettonica sono sempre compresenti. Le sfere d'intervento di U.N. sono gli ambiti incerti, marginali e contesi. Improntata ad una prospettiva principalmente interdisciplinare, quest'organismo abita, interiorizza e descrive sia criticamente che dinamicamente questi luoghi con lo scopo di contribuire ad una loro evoluzione creativa.

Per Corviale l'Università Nomade ha individuato quattro temi che consentono di relazionarsi con l'intera estensione longitudinale del grande edificio: il sistema di gallerie e gli spazi per il tempo libero, il quarto piano (occupato da ellelab e Stalkerlab), il piano terra e le chiostre, la striscia degli orti urbani che corre parallelamente all'edificio.

L'obiettivo è di conoscere l'attuale stato dell'edificio, attraverso una sorta di mappatura dei diversi spazi che ne mostri i molteplici usi e le microtrasformazioni operate dai residenti per adattarsi al contesto. Sulla base di questi dati, alcune idee sono state prodotte sotto forma di piani, visioni e immagini, capaci di suggerire ed indurre nuovi processi e trasformazioni, nonché possibili forme di gestione per questo enorme edificio.





RAUMLABOR BERLIN

Una cucina-monumento gonfiabile, un hotel prefabbricato temporaneo, un teatro dell'opera sull'autostrada e così via, da oltre dieci anni il team interdisciplinare berlinese di Raumlabor forgia con insoliti interventi e azioni eccezionali una nuova immagine di architettura, declinando in maniera "altra" il concetto di spazio pubblico. Raumlabor non si considera espressamente un ufficio di architettura, poiché uno dei principi fondamentali è l'interdisciplinarietà. Si collabora con specialisti di vari ambiti, come esperti di cinema e teatro, artisti, musicisti, etnologi o sociologi.

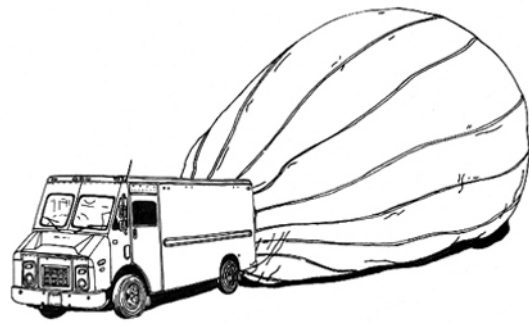
I "raumlaboranten", i tecnici di Raumlabor, ad ogni progetto si organizzano secondo modalità nuove. Questo modo di lavorare, flessibile e orientato al processo, rispecchia anche la loro nozione di città: molteplice, complessa, in continuo mutamento. "La città non è un'entità astratta, al contrario viene portata e creata continuamente di nuovo dalle persone che ci vivono", dice Markus Bader del Raumlabor [06].

Negli spazi dell'atelier del gruppo nella Kunstfabrik am Flutgraben di Berlino si telefona, si discute, si disegna, si sperimenta e si lavora sulle costruzioni prototipo. Il gruppo ha più volte partecipato alla Biennale di Venezia con progetti concreti. Il team ha inizialmente attirato l'attenzione dei curatori della Biennale grazie al "Küchenmonument", un padiglione gonfiabile. Per alcuni critici Raumlabor ha anche creato il prototipo per un edificio temporaneo.

Il monumento mobile è stato già gonfiato in molti luoghi inospitali: sotto ponti di autostrade, in zone industriali e nei parcheggi di Duisburg, Amburgo, Berlino, Varsavia, Liverpool, New York e altre città. Ogni volta circa 100 persone si incontrano nella bolla trasparente per cucinare, mangiare, ballare e festeggiare insieme: una guerriglia urbanistica che ama sperimentare e che trasforma paesaggi problematici in vivaci luoghi di incontro. Un nuovo concetto di "Instant City".

Mobile e flessibile, la bolla, è anche la piattaforma di manifestazioni, come "The Knot" per l'arte e la cultura in tra Varsavia e Bucarest nel 2010. The Knot è un laboratorio di ricerca trasformabile. È al tempo stesso luogo di produzione e di manifestazioni e adempie diverse funzioni, può essere laboratorio, cucina, palco, discoteca, bar, teatro, archivio o museo. Il programma viene progettato sempre in considerazione dei rispettivi luoghi di rappresentazione. Il progetto "The Knot" fa parte di "The Promised City", un'iniziativa dell'Istituto polacco di Berlino e del Goethe-Institut: artisti e scienziati si occupano con un approccio interdisciplinare dei sogni, delle illusioni e delle promesse di moderne metropoli come Varsavia, Mumbai e Berlino.

Il metodo di lavoro di Raumlabor di Berlino va al di là della solita burocrazia di pianificazione, e questo dipende anche dalle esperienze degli anni novanta a Berlino. Si attuano pratiche di riappropriazione dello spazio urbano. Pratiche che non si basano su istanze, permesse e formulari, ma su idee, scenari, persone e cooperazione. Fino ad oggi la trasformazione di spazi



v
RAUMLABOR /
ROSY THE BALLARINA
2011

La bolla è più di un lavoro di arte pubblica o architettura. È stata concepita come un padiglione per ospitare eventi pubblici gratuiti: workshop di progetto, spettacoli di danza, proiezioni di film, giochi urbani, e discussioni di design. È uno spazio libero e aperto al pubblico.
Veduta aerea, Londra.

IMG021

] >
RAUMLABOR /
ROSY THE BALLARINA
2011

Discussioni di design, Londra.

IMG022



urbani difficili è stata uno dei punti fondamentali del team di Raumlabor. Spesso il gruppo di Berlino entra in gioco quando gli strumenti tradizionali di controllo della pianificazione non funzionano più. Come ad esempio a Halle-Neustadt, dove considerevoli diminuzioni di popolazione hanno svuotato edifici e comportato demolizioni. Nel 2003 Raumlabor ha promosso insieme con il Thalia Theater Halle il progetto "Hotel Neustadt". Dei giovani hanno aperto un Hotel con 92 camere in un prefabbricato di 18 piani che fino ad allora era stato vuoto. Lì tra gli altri hanno pernottato artisti che hanno organizzato un festival nell'albergo, attirando così nell'edificio altri cittadini. Markus Bader di Raumlabor dichiara che può esserci sviluppo solo quando tutte le parti discutono insieme. Si tratta di mettere allo scoperto le risorse e trovare spazi di azione. [07]

07 cfr. Julia Maier, Raumlaborberlin: Acting in Public, Jovis, Berlino, 2008



>
RAUMLABOR /
DAS KUCHENMONUMENT
BERLINO
2009

IMG023





N55, COPENHAGEN

Il lavoro di N55, collettivo artistico scandinavo di Copenhagen, si sviluppa su due binari interdipendenti. Il gruppo comprendeva inizialmente Ion Sorvin, Ingvil Aarbakke, Rikke Luther, Cecilia Wendt.

Nel lavoro di N55, la pratica non è soggetta alla teoria. La componente concettuale e quella spazio-oggettuale sono flussi simultanei e distinti. Come afferma Bang Larsen: "Da un lato esiste un testo, un'asserzione unificante di logica e razionalità, dall'altro esistono gli oggetti e le funzioni della vita quotidiana nella versione proposta dal gruppo. In questo modo l'astratto incontra il concreto, ciò che è costante incontra ciò che è improvvisato, l'identico incontra il contingente" [08].

Il potenziale umoristico e utopistico di N55 viene reso credibile dal fatto che il gruppo agisce nelle situazioni concrete. È possibile leggere dal lavoro di N55 la volontà di sostituire un vecchio sistema di abitudini con uno nuovo. Lo scopo principale che si pone N55 sembra essere la rigenerazione del sociale. Lo spazio sociale per N55 richiede una grande varietà di conoscenze. Per questo molti dei progetti del collettivo, che spesso si traduce in nuove forme abitabili per la città, vengono "ingegnerizzati" con l'aiuto di personale tecnico esperto. Si tratta di un nuovo produttivismo [09], riletto in un'ottica contemporanea.

Gli ambienti creati da N55 sono

prodotti per essere vissuti e non solo contemplati. Essi sono riformulazioni delle funzioni elementari e degli spazio della vita quotidiana.

L'ambizione di N55 si traduce in un sistema di oggetti, spazi e relazioni in cui i singoli elementi sono strettamente connessi tra loro.

Il lavoro del collettivo scandinavo, non oscilla tra arte, occupando intermitentemente l'una o l'altra posizione. Si sancisce, a pieno, la distruzione della barriera tra la dimensione delle opere d'arte e quella dei prodotti d'uso.

Sorvin afferma: "Diventa d'importanza decisiva trovare modi di vivere e di agire che corrispondano alla nostra conoscenza delle persone, dei diritti degli individui eccetera. È ovvio che anche gli artisti devono essere consapevoli di ciò che le persone sono, dei loro diritti e dell'influenza delle concentrazioni di potere, perciò devono occuparsi di politica. È ovvio che anche gli artisti devono primariamente interessarsi alla creazione consapevole di ciò che sappiamo, al tentativo di vivere e di agire in corrispondenza di ciò che sappiamo e a cercare di organizzarsi in concentrazioni di potere che siano il più limitate possibile. In questo modo avremmo un caso in cui le fondamentali norme morali, e quindi l'etica, diventano decisive per l'estetica (..) in un modo che lasci spazio alle persone e che abbia una rilevanza per gli individui nella loro vita quotidiana" [10]. Queste affermazioni spiegano la forma, la funzione e la struttura dell'implementazione dei progetti di N55 al livello della pratica, dello scambio e dello spazio sociali.

08 Gabi Scardi, *Less. Strategie Alternative dell'Abitare*, 5Continents Editions, Milano, 2006, p.170

09 In relazione alla tendenza produttivista nell'ambito del Costruttivismo Russo.

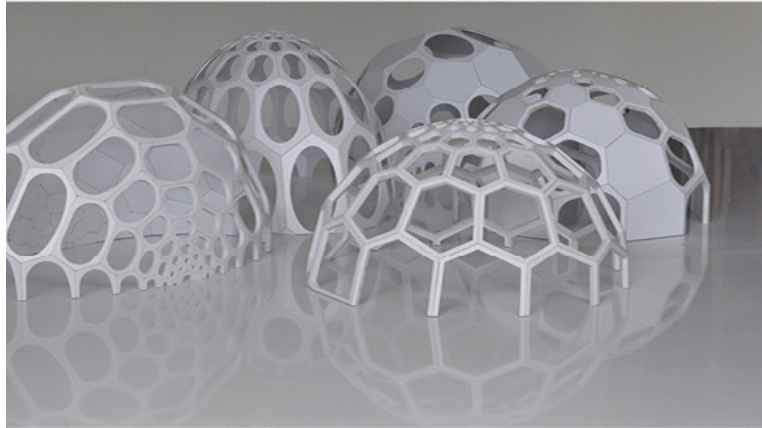
10 Gabi Scardi, *Less. Strategie Alternative dell'Abitare*, 5Continents Editions, Milano, 2006, p.170

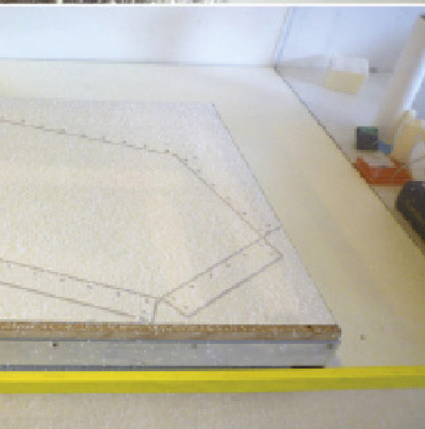


>
N55, ANNE ROMME /
SPACEPLATES BUILDING SYSTEM
2012

L'ambizione di Spaceplates Building System è quella di consentire alle persone di auto-costruirsi abitazioni. Essendo una struttura di pura lamiera, non ci sono altri elementi strutturali. La struttura è realizzabile attraverso semplici operazioni di piegatura dei bordi dei singoli elementi modulari. Mentre la progettazione e la produzione richiede tecnologia digitale, la stessa struttura può essere assemblata utilizzando le sole mani. Il progetto è stato sviluppato in collaborazione con Anne Romme, architetto di Copenhagen.

IMG027





>
CARLOS GARAICOA /
THE DREAMS OF SOME CITIES TO
BECOME ANOTHER
STAMPA A COLORI DURAFLEX
80 X 60 CM
2001

Garaicoa, artista cubano, opera principalmente a Cuba. La concezione della storia come elemento fittizio e la sua ricostruzione tenendo conto delle implicazioni che essa ha in relazione allo spazio urbano, sono i presupposti su cui viene elaborata la sua opera. Come artista-architetto, Garaicoa raccoglie frammenti di rovine, rielaborandoli sotto forma di disegni e installazioni che elaborano una reinvenzione utopica del territorio urbano. Garaicoa è anche interessato a proiettare la sua immaginazione e l'assurdo all'interno della trama urbana e linguistica della città.

IMG028



INTRUSI. LA DE- NUNCIA PARAS- SITARIA

L'emanazione in diversi Paesi europei di norme che limitano le nuove edificazioni e incentivano la trasformazione dell'esistente ha innescato nel dibattito architettonico del XXI secolo la ricerca di strategie di riciclaggio degli spazi dati. Si assiste alla riproposizione di una pratica 'progettuale', in realtà antica, definita parassitaria, che vede l'immissione di corpi architettonici nuovi in edifici e strutture urbane preesistenti.

Il termine 'parassita' viene utilizzato in una serie di ricerche culturali, progettuali e artistiche dagli anni '80 a oggi. Il testo *Le parasite* di Serres, edito nel 1980, è all'origine, per esempio, dell'opera omonima di Diller e Scofidio esposta al Museum of Modern Art di New York nel 1989. L'installazione, alterando le tradizionali regole di fruizione e di visione dello spazio, critica la propria 'reclusione' all'interno del museo. L'architettura parassita rianima cadaveri architettonici, ... territori aridi, o talvolta corpi vivi che necessitano di un

>
GIANCARLO NORESE /
PRECARIUS HOME
FOTOGRAFIA DIGITALE
STAMPA LAMBDA
30 X 40 CM
2007-2010

IMG029





>
CARMODY GROARKE /
STUDIO EAST
STRATFORD, LONDRA
2010

Costruito su un cantiere a 47 metri d'altezza su di un edificio preesistente (immobiliare Westfield), il padiglione è uno spazio effimero che ospita un ristorante ed eventi. Permette di avere uno spettacolare orientamento verso la città.

La forma ne accentua giocosamente e con intelligenza la posizione, grazie a una serie di vedute spettacolari. In questo modo si rende intensa l'esperienza delle pause pranzo e del cantiere, tutelando la vitalità dello spazio.

IMG030





>v
WEAK /
BUG DOME
BIENNALE SHENZHEN
2010

IMG031
IMG032



nuovo ruolo, di nuove funzionalità, di un nuovo significato o di nuovi spazi. Oggi, dunque, l'intrusione di nuove architetture nell'esistente e in particolar modo nei territori di scarto, si prospetta come azione volta a ricucire il rapporto tra l'uomo e il suo spazio, inteso come "luogo". A tal proposito la strategia parassitaria su territori di scarto opera attraverso la costruzione di nuovi sistemi. Si assiste all'emergere di pratiche che traducono lo spazio in maniera informale [01]. La maggiore disponibilità alla trasformazione di tessuti ed oggetti architettonici in disuso pone il concetto di parassita in una condizione di attualità e di necessità che si affianca all'immanenza dello scarto e delle sue molteplici significazioni.

Le sperimentazioni che adottano la relazione parassitaria, si immettono nel disegno urbano come commento al disegno trovato, come critica alla mancanza di aree e servizi pubblici nel susseguirsi di confini che sanciscono la privatizzazione dei suoli, nelle aree di più recente espansione, e rappresentano un invito a ripensare alle 'capacità' del progetto e ai rapporti che questo intrattiene con le arti e le scienze.

Sono numerosi gli esempi di architetture che si propongono di rivalutare lo scenario urbano in termini di riappropriazione del suolo della città e, dunque, della sfera pubblica. Spesso si focalizza su un'idea di spazio disegnato per le relazioni interpersonali, troppo spesso oggi dimenticate.

01 Il termine "informale" è qui usato per dire che l'approccio parassitario si contrappone e reagisce ad un sistema dato, sia esso architettonico, sociale, culturale.

Dal punto di vista morfologico, non è possibile inquadrare dei parametri fermi che ci permettono di definire il parassitismo. Tuttavia, come ci enunciano alcune fonti teoriche, è possibile tracciare dei concetti base. Per "architetture parassite" s'intendono tutte quelle costruzioni che si relazionano alle preesistenze in maniera "altra" rispetto a semplici operazioni di riuso o di restauro. Queste s'innestano in luoghi, stabilendo con essi un rapporto di dipendenza spaziale e/o strutturale. [02] In particolare riprendendo le parole di Sara Marini - "le sperimentazioni e le realizzazioni che adottano la strategia del parassita sviluppano una doppia riflessione rispetto all'esistente: si immettono nel disegno urbano come commento al disegno trovato, come critica alla mancanza di spazi e servizi pubblici nel susseguirsi di confini che sanciscono la privatizzazione dei suoli nelle aree di più recente espansione e rappresentano l'emersione di scenari di trasformazione costruiti su aree marginali, su un presente o un passato prossimo" [03].

Queste nuove forme di abitare e reinterpretare lo spazio, in generale hanno, per definizione, la capacità di evidenziare la componente temporale, ancorandosi alle preesistenze senza mediazioni linguistiche, sottolineando la distanza cronologica tra la sua dimensione e quella della realtà data. Para stabilisce una differenza" [04].

02 cfr. Sara Marini, *Architetture Parassite. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Ascoli Piceno, 2009

03 Sara Marini, *Architetture Parassite. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Ascoli Piceno, 2009, pg. 19

04 *ivi.*, p. 42

|>v
VALLO SADOVSKY ARCHITECTS /
BA_LIK PAVILION
BRATISLAVA
2012

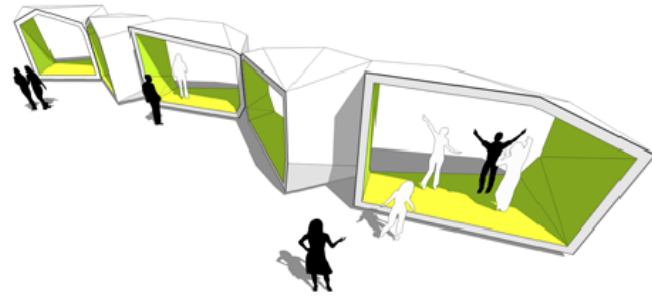
Il padiglione è composto da cinque
elementi su ruote che possono essere
configurati come esposizione o spazi
di performance.

È stato introdotto in un contesto urba-
no difficile di Bratislava per rivalutarlo
e creare effetti di cambiamento.

IMG033
IMG034



IL PARASSITA È UN OPERA-
TORE DIFFERENZIALE DEL
CAMBIAMENTO. EGLI ECCI-
TA LO STATO DI UN SISTE-
MA: IL SUO STATO DI EQUI-
LIBRIO (OMEOSTATICO), LO
STATO PRESENTE DEI SUOI
SCAMBI E DELLE SUE CIRCO-
LAZIONI, L'EQUILIBRIO DEL-
LA SUA EVOLUZIONE, IL SUO



STATO TERMICO, IL SUO
STATO INFORMATIVO.
LO SCARTO PRODOTTO È AS
SAI DEBOLE. E NON LASCIA
PREVEDERE. IN GENERALE,
UNA TRASFORMAZIONE, NÉ
QUALE TRASFORMAZIONE.
L'ECCITAZIONE FLUTTUA E
COSÌ LA DETERMINAZIONE.

/ Michel Serres

92

>
ATELIER VAN LIESHOUT /
MAXI CAPSULE LUXUS
ACQUERELLO SU CARTA
100 X 70
2002

Maxi Capsule Luxus è una unità completamente autosufficiente. Include un letto, un minibar, un sistema di riscaldamento e di ventilazione con impianti di stoccaggio per i bagagli e vestiti. Tutto è disegnato in rosso per creare un ambiente intimo. Il cubo è una macchina per la concentrazione e il rifugio urbano.

IMG035



Attraverso studi etimologici, il filosofo francese Michel Serres, individua nell'ambito della produzione architettonica, tre modi di declinare il termine "parassita": "come metafora del mondo biologico; come traslato sociale, inseguendone il significato letterale; come vero e proprio concetto, dal ruolo che assume nella lingua e nella sua struttura" [05].

L'introduzione di nuovi corpi architettonici nel tessuto urbano nasce dalla necessità di riciclare spazi in maniera diversa rispetto ai processi di museificazione. Si assiste all'innesto di organismi in edifici e strutture urbane preesistenti, distinti spazialmente e morfologicamente dall'ospite, ma legati ad esso per necessità (di suolo, di impianti, di concetto, ..).

Come sottolinea Franco Purini [06] il parassitismo è legato al fattore della contaminazione, con il quale si vuole intendere un processo "infettivo" volto a superare la scrittura di base che delinea l'organismo ospitante e a conferire vitalità all'integrità organica finale. La contaminazione va al di là di una semplice operazione d'innesto di un organismo su di un altro. Purini evidenzia come la contaminazione sia dotata di un valore superiore anche all'ibridazione [07], una pratica operativa che mette in crisi la base identitaria del vivente, limitandosi tuttavia ad aumentare le capacità biologiche mediante l'inserimento di potenzialità evolutive superiori.

05 Ibidem

06 cfr. Franco Purini, "Architettura Virale. Infezioni nella scrittura architettonica", Lotus, 133, p.82-87

07 Ibidem

L'azione parassitaria è paragonabile ad un processo di "stratificazione". Svincolando l'azione progettuale dalla necessità di interpretazione e di aggiornamento della preesistenza, questa strategia libera la ricerca di una traduzione spaziale dei temi del contemporaneo e ristabilisce un rapporto tra azione progettuale e crescita della città" [08].

Lorenzo Imbesi evidenzia che "la forma parassitaria crea un'interferenza, un rumore nella funzionalità di un sistema, un'eccezione deviante in grado di evolvere la complessità dell'organismo, ma che nel suo posizionamento favorisce una sorta di spazializzazione dell'identità, immunologica di sicurezza. Riconoscimento del sé nel disconoscimento dell'altro" [09].

Alcuni studiosi, affrontano il tema del parassitismo focalizzando sulla tipologia di relazione tra corpo ospitante e ospite. Si delinea una classificazione dei parassiti in base alle modalità di articolazione della relazione che questi istituiscono con il corpo architettonico ospitante. La prima categoria raggruppa quei corpi che riconfigurano il sistema architettonico o urbano; la seconda raggruppa quei corpi che vanno a sovvertire (quasi a voler negare) il corpo ospite; nella terza si collocano i progetti che alterano il corpo ospite e infine la quarta interessa progetti concepiti per relazionarsi indifferentemente a qualsiasi preesistenza.

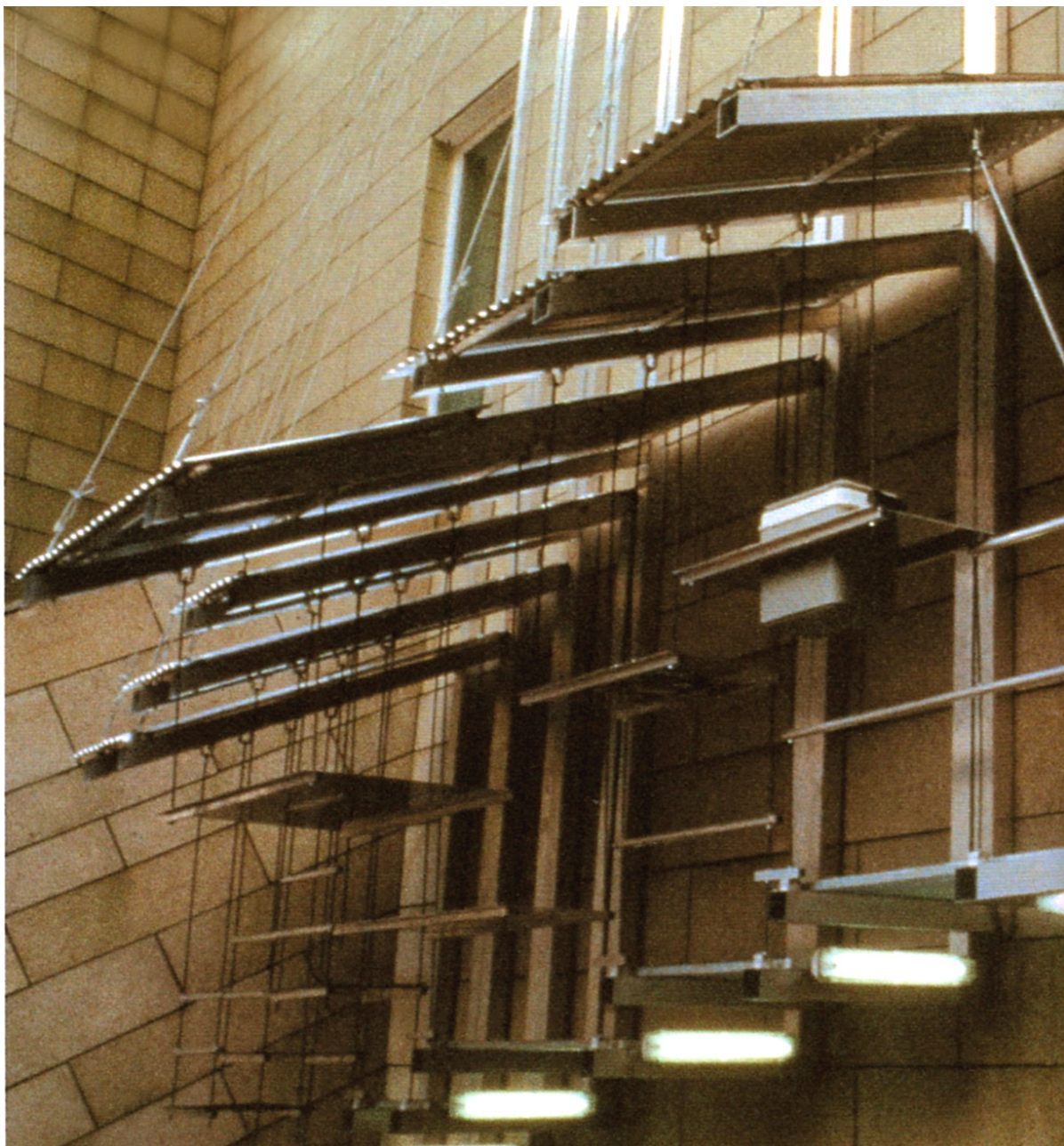
08 Sara Marini, op. cit., p.20

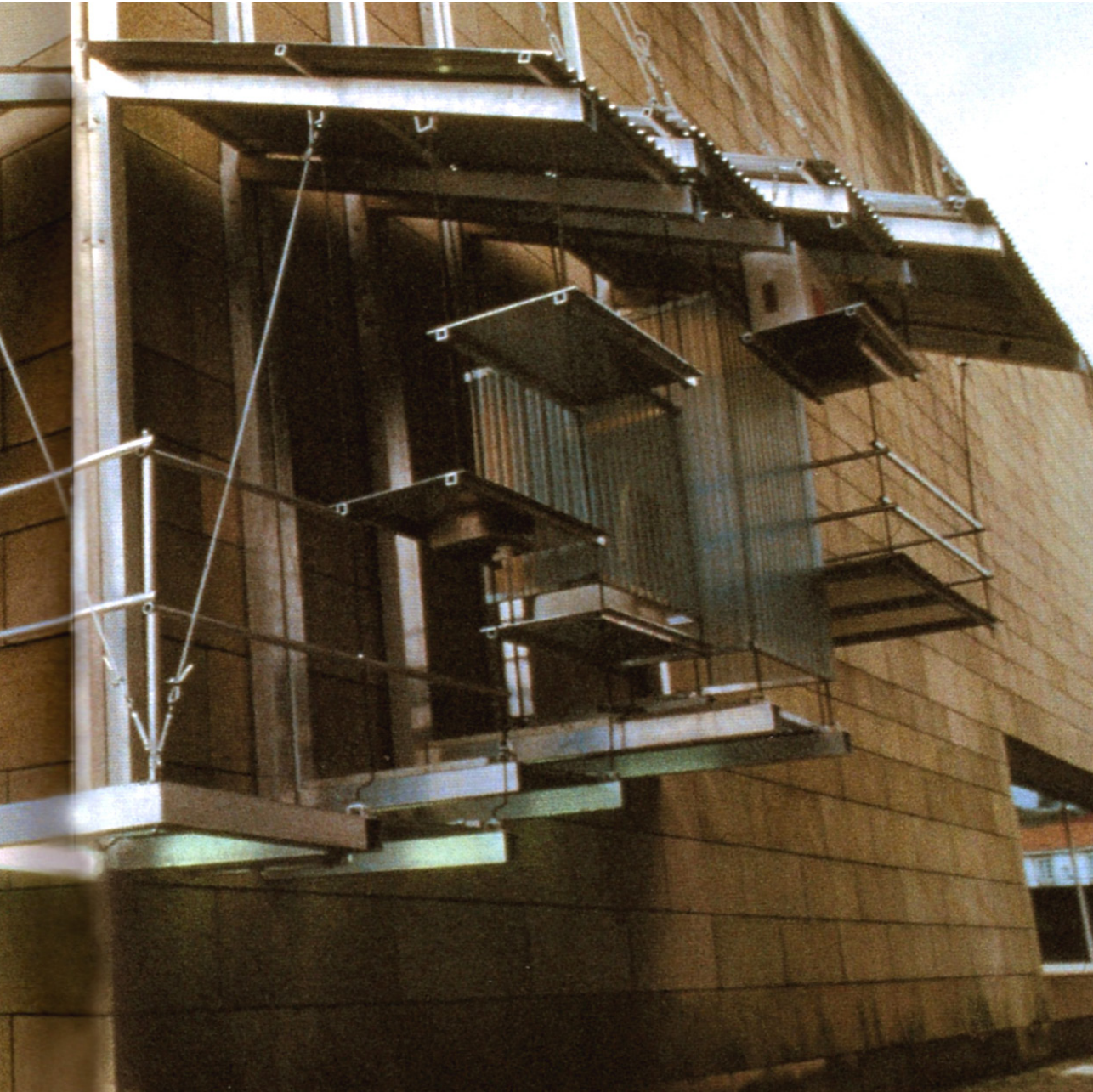
09 Lorenzo Imbesi, *Corpi parassiti: prassi di contaminazione e produzione spaziale*, in AA.VV., *Avatar: dislocazioni tra antropologia e comunicazione*, Vol. 5, Meltemi editore, 2005, Roma

>
ACCONCI STUDIO /
HOUSE UP OF A BUILDING
SANTIAGO DE COMPOSTELA
1996

Nei progetti utopici e provocatori di Vito Acconci è possibile individuare una forte attitudine parassitaria. In quest'opera, installata originariamente su un muro esterno del Centro Gallego de Arte Contemporanea di Alvaro Siza, a Santiago de Compostel, il dispositivo fu concepito per fornire un rifugio per coloro che non avrebbero gradito l'accesso all'interno del museo.

IMG036





>
RAUMLABOR /
SPACEBUSTER
2009

IMG037

96

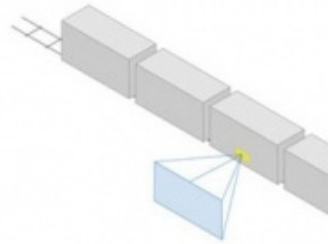




>|>
FRÉDÉRIC EYL /
SUBWAY PARASITE
BERLINO
2005

Si tratta di sistema indipendente di proiezione che può essere collegato alla metropolitana e altri treni attraverso ventose. Quest'oggetto consente la proiezione di immagini all'interno di un tunnel. In questo modo il viaggio acquista una carica esperienziale "altra": si aggiunge qualcosa di mistico. L'artista berlinese consente uno sguardo in un mondo diverso, pieno di immagini surreali.

IMG038
IMG039
IMG040



Il Professor Giampiero Bosoni nel suo paragrafo in Lotus 133 (2008) propone un inquadramento teorico del parassitismo architettonico attraverso riflessioni sulla relazione tra corpo ospitante e parassita, proponendo differenti livelli di lettura della strategia parassitaria. Più precisamente, Bosoni individua nelle caratteristiche di queste tipologie architettoniche che ci permettono di "classificare" secondo parametri concettuali e morfologici, i corpi parassitari. Ad una prima categoria "letterale" [10] appartengono quei corpi che s'innestano su una preesistenza sottraendone energia vitale ma "funzionando con una relazione passiva e/o autonoma rispetto all'organo ospitante" [11]. Ad una seconda categoria appartengono quei corpi che s'innestano su preesistenza, senza stabilire scambi energetici ma ponendo

dosi in forte contrasto morfologico-identitario. La terza categoria raccoglie casi di "parassitismo latente", ovvero corpi mobili che vanno a "conquistare" spazi interni o esterni.

Affrontando il tema delle matrici teoriche dell'architettura parassita, l'elaborazione di categorizzazioni circa i casi di parassitismo, in ogni caso non possono essere prese per assunto. Le differenti interpretazioni di relazione tra parassita e corpo ospitante, non sono assolute, tassative e si analizza quella più simile al progetto in discussione.

Il caso del parassitismo, rappresenta una sorta di sfogo,... un'escrezione,... un processo fisiologico.. un'azione anarchica di reazione al sistema-città, dove spesso si ha una carenza di spazi "abitabili" e dove l'architettura "tradizionale" non è in grado di costruire luoghi, habitat e nuovi scenari.

10 Giampiero Bosoni, "Architetture parassite. Modi e luoghi di un nuovo bricolage genetico del metabolismo urbano", Lotus, 133, 2008, p.118

11 Ibidem



RIPRO- GETTARE GLI SPA- ZI PER LA MOBI- LITÁ

Gli spazi dei transiti, quali stazioni, aeroporti, centri commerciali sono stati descritti da Marc Augé come non luoghi per antonomasia. Per Augé [01] in questi spazi regna il vuoto urbano. L'uomo non è in grado di stabilirvi un legame affettivo. Sempre più frequentemente, qui, regna l'isolamento.

Marc Augé nelle riflessioni sulla metropolitana di Parigi, evidenzia come il mutamento più significativo venga costituito dalla progressiva perdita di importanza del metrò come spazio di socializzazione. Se in passato, non era infrequente trovare passeggeri impegnati a conversare tra loro, oggi quasi nessuno parla: moltissimi ascoltano musica dalle cuffie, altri leggono. Si tratta di un effetto indiretto che si è prodotto, secondo Augé, a causa dell'organizzazione stessa del lavoro nel metrò.

Scrivo in proposito: "Con il passare degli anni, il passeggero del metrò ha

01 cfr. Marc Augé, *Il metrò rivisitato*

perduto ogni possibilità di scambiare due parole con il venditore di biglietti, il controllore, il capotreno o il capostazione. Ci sono gli schermi che lo tengono informato. Messaggi registrati, poi, gli raccomandano di prestare attenzione alla sicurezza, di segnalare pacchi sospetti. Ciò che gli viene suggerito è che la sorte di tutti è nelle mani di ciascuno, ma nessuno parla con nessuno e questo messaggio resta anonimo. Il viaggiatore del metrò si sente sempre meno a casa propria".
Dunque i nuovi mezzi tecnologici hanno trasformato definitivamente questi luoghi in luoghi di transito in cui domina il vuoto urbano.

Oggi è necessario reinterpretare queste no-man's land, soprattutto perché la domanda per la mobilità è sempre più crescente.

Lo scenario odierno prospetta una nuova trasformazione dei luoghi di transito. Da territorio "chiuso", frontiera tra rete e città dove ogni forma di sedentarietà viene negata, lo spazio di trasporto si trasforma in spazio pubblico, oggetto di rappresentazioni e di attribuzione di significati culturali e sociali che interferiscono con le modalità di organizzazione e con le pratiche di vita degli utenti. Secondo quanto sostenuto da A. Bailly e J.M. Huriot [02] l'iscrizione delle pratiche nello spazio non è senza conseguenze sulle modalità con cui si organizzano le rappresentazioni che, a loro volta, modificherebbero le nostre pratiche.

Il processo che porta a ritenere il nodo infrastrutturale uno spazio pubblico,

02 cfr. A. Bailly, J.M. Huriot, *Villes et Croissance*, Anthropos, Parigi, 2000

aperto sulla città e sulla rete, si caratterizza di una duplice evoluzione concettuale che riguarda non solo il superamento di un'idea di rete di trasporto come un sistema chiuso, connotato solo in termini quantitativi e qualitativi di flussi veicolati, ma anche le trasformazioni riscontrabili nella nozione di spazio pubblico.

Il concetto di spazio pubblico, non più riferibile alle categorie tradizionali fisse e fisiche del passato, ma "luogo flessibile" in cui le aggettivazioni di "pubblico" e di "spazio" diventano nozioni continuamente ridefinibili nella realtà come "prova della non scomparsa dello spazio pubblico e dell'emergere di un nuovo dominio pubblico ancora non del tutto compreso" [03], rendono complesso il suo carattere, non più solo "aperto" ed "esterno" ma anche "chiuso" e "interno", che ne moltiplica e ne diversifica le possibilità.

Ciò che in questo scenario sembra modificarsi sono le modalità relazionali tra i diversi soggetti sociali coinvolti.

L'interazione, infatti, non avviene più solo secondo una via fisica, bensì anche grazie all'immaterialità delle reti comunicative che si dipanano e concretizzano in un nodo visibile, "punto di convergenze multiple tenute assieme dalle infinite combinazioni di reti sociali e circuiti che costituiscono l'urbano di oggi" [04]. Lo spazio di oggi è uno spazio ibrido, polifunzionale, *sensibile* [05].

03 M. Cenzatti, M. Crawford, "Spazi pubblici e mondi paralleli", Casabella, 597, p.34

04 Ibidem

05 Domenico di Siena, "Open Source Urbanism", Studio, Issue01, 2011, p. 156

Reinterpretare i nodi urbani, oggi significa ripensarli come luoghi nei quali è possibile ristabilire un confronto con la città. È necessario dunque un confronto con l'identità del luogo. Se il nodo diviene spazio pubblico, i suoi spazi interni serviranno per articolare la circolazione e i collegamenti tra le diverse funzioni, tra i diversi ambiti relazionati nel territorio che diventano punti nodali che danno un senso di luogo e una gerarchia al sistema.

Un possibile processo di reinterpretazione dello spazio dei trasporti può essere quello legato alle azioni progettuali che lo rivalutano non necessariamente in termini funzionali. In questo caso la qualità del progetto si espleta attraverso una sensibile attenzione alle qualità "abitative" di tali spazi. L'attenzione si sposta verso la capacità di esprimere elementi di qualità dell'immagine complessiva e di assumere il ruolo di luogo relazionale di eccellenza nel territorio-città.

Concludendo si può dire che l'obiettivo di migliorare la vita urbana, non può tralasciare il progetto dei luoghi di transito. Anzi questi spazi, che oggi hanno tutte le potenzialità di divenire neoluoghi relazionali, potrebbero essere il punto di partenza della riqualificazione dell'urbano. La realizzazione di una stazione ferroviaria, di una metropolitana e, in generale, tutti i punti nodali d'interscambio e quelli che riguardano la mobilità, sono aspetti che concorrono ad ottenere sia obiettivi funzionali (legati alla mobilità), sia obiettivi qualitativi in termini di abitabilità ed "esperienza della città".

In questo paragrafo sono riportati alcuni casi studio in cui gli spazi di transito sono stati reinterpretati secondo un'ottica esperienziale e non funzionale, traendo spesso spunti dal *genius loci*. In tali progetti si legge una forte tensione nel conferire qualità al tessuto urbano e abitabilità per le persone che la vivono e la attraversano.

/01 CASI STUDIO

B

.03

105

.....

**DILLER SCOFIDIO + RENFRO /
HIGH LINE II, NEW YORK
2011**

Gli architetti Diller Scofidio + Renfro e Piet Oudolf hanno completato nel 2011 la "sezione 2" della High Line di New York. Di 1,5 km di lunghezza il parco sopraelevato si sviluppa su una ferrovia abbandonata. Si estende dal Meatpacking District per i cantieri ferroviari Hudson a Manhattan.

Il progetto si estende su 22 blocchi attraverso il lato ovest di Manhattan ed è suddiviso in tre fasi uguali. A differenza della Section 1, che è stata completata nel 2009, questa seconda fase comprende un tratto di verde. Una nuova piattaforma eleva a 2,5 metri sopra la linea principale si affaccia su un alto baldacchino di alberi e piante.

In questa struttura, ispirata dalla malinconica bellezza ribelle di questa rovina postindustriale preesistente, la natura sembra recuperarne un pezzo di questa antica vitale infrastruttura urbana: il nuovo parco interpreta la sua eredità, traducendo la biodiversità che si è radicata, dopo la sua caduta in rovina. Vengono creati una serie di microclimi urbani, site-specific, lungo il tratto di ferroviario. Gli spazi si diversificano in: spazi scoperti, ombreggiati, umidi, secchi, ventosi, e riparati.

Attraverso una strategia di agri-tettura- parte agricoltura, parte architettura, la parte di superficie High Line è digitalizzata in unità discrete di pavimentazione e le piantine che vengono assemblate lungo le 1,5 miglia in una

varietà di gradienti dal 100% pavimentato al 100% di sofficienza data dalla vegetazione.

Il sistema di pavimentazione composto da singole tavole prefabbricate in calcestruzzo con giunti aperti che permettono la crescita "incontrollata"; l'erba selvatica fuoriesce dalle crepe del marciapiede.

Le unità di pavimentazione sono lunghe con le estremità rastremate; una sorta di pettine che crea una texture di un paesaggio "inesplorato", dove il pubblico potrà girovagare in modi non prescritti.

Il parco ospita il selvatico, il coltivato, l'intimo e il sociale, nel bel mezzo del grigiore del cemento armato.

I punti di accesso sono esperienze durevoli progettate per prolungare la transizione dal ritmo frenetico delle strade della città ad un paesaggio lento ed "ultraterreno". [01]



ANISH KAPOOR, AMANDA LEVETE /
STAZIONE MONTE SANT'ANGELO,
NAPOLI

L'"idea di progetto" per la stazione della metropolitana di Monte Sant'Angelo nella zona di Rione Traiano di Napoli pensata dallo studio Future Systems, oggi conosciuto come Amanda Levete Architects Studio, prevede una collaborazione con il grande artista contemporaneo indo-americano Anish Kapoor. L'idea, in perfetta continuità con le altre stazioni della metropolitana partenopea, è una sintesi di utilità e bellezza, un progetto che prevede un sito perfettamente funzionante ma che sia anche una vera opera d'arte. L'esterno della stazione è l'elemento centrale del progetto che si propone in primis la rigenerazione urbana e culturale del quartiere Traiano che ha subito, negli ultimi decenni, processi di degrado e di totale abbandono, nonostante la presenza del noto polo universitario scientifico.

Segno distintivo del progetto è il binomio tra i concept visionari, che da sempre caratterizzano le architetture di Future Systems, e la sensibilità plastica che contraddistingue le opere d'arte di Anish Kapoor. I due ingressi della stazione, realizzati in Corten una particolare lega di acciaio, evocano, non senza una buona dose di ironia, la discesa negli inferi (che la mitologia raccontava essere presso la zona peraltro limitrofa alla stazione, ovvero i Campi Flegrei), il tutto caratterizzato da forme sinuose.

Il brief del Comune di Napoli stabiliva l'obiettivo di creare un organo architett-

tonico che avesse le capacità di rinvigorire il contesto urbano, nonché quello di creare una stazione efficiente, che potesse essere considerata a prescindere una grande opera. Il Comune ha chiesto una sintesi di funzionalità e di bellezza. Un secondo fattore fondamentale di ispirazione è stato il sito. Alla superficie la stazione sarà l'elemento centrale nella riqualificazione urbana e culturale del quartiere Traiano influenzato dall'isolamento infrastrutturale e da fenomeni di abbandono.

Kapoor afferma: "Abbiamo iniziato il processo progettuale con lo stretching e lo stampaggio di forme di plastilina, sintetizzando i principali requisiti di accesso all'interno e intorno ai volumi esistenti negativi. (...) la perenne tensione tra forma e funzione è stata elaborata attraverso lo scopo di preservare l'integrità delle forme."^[02] I due ingressi alla metropolitana sono una risposta alla loro particolare condizione urbana. Con lo sfondo di una montagna, l'ingresso dell'Università (in acciaio Corten) sembra essere stato estratto dal sottosuolo per creare una forma drammatica, potente e primaria.

L'ingresso Traiano è una tipica condizione urbana fiancheggiata da edifici residenziali di media altezza."

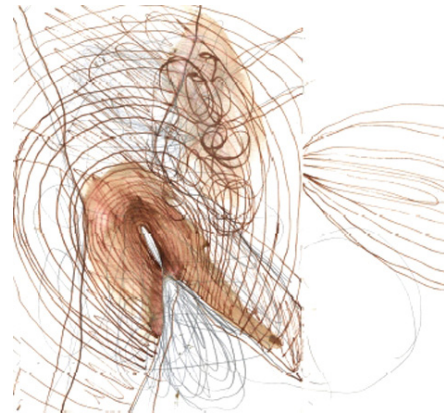
| ^
STAZIONE TRAIANO, NAPOLI
SCHIZZO
2002

IMG042

| >
STAZIONE TRAIANO, NAPOLI
VISUALIZZAZIONE
2002

IMG043

⁰² cfr. Monte S. Angelo Subway Station by Amanda Levete Architects and Anish Kapoor. www.dezeen.com



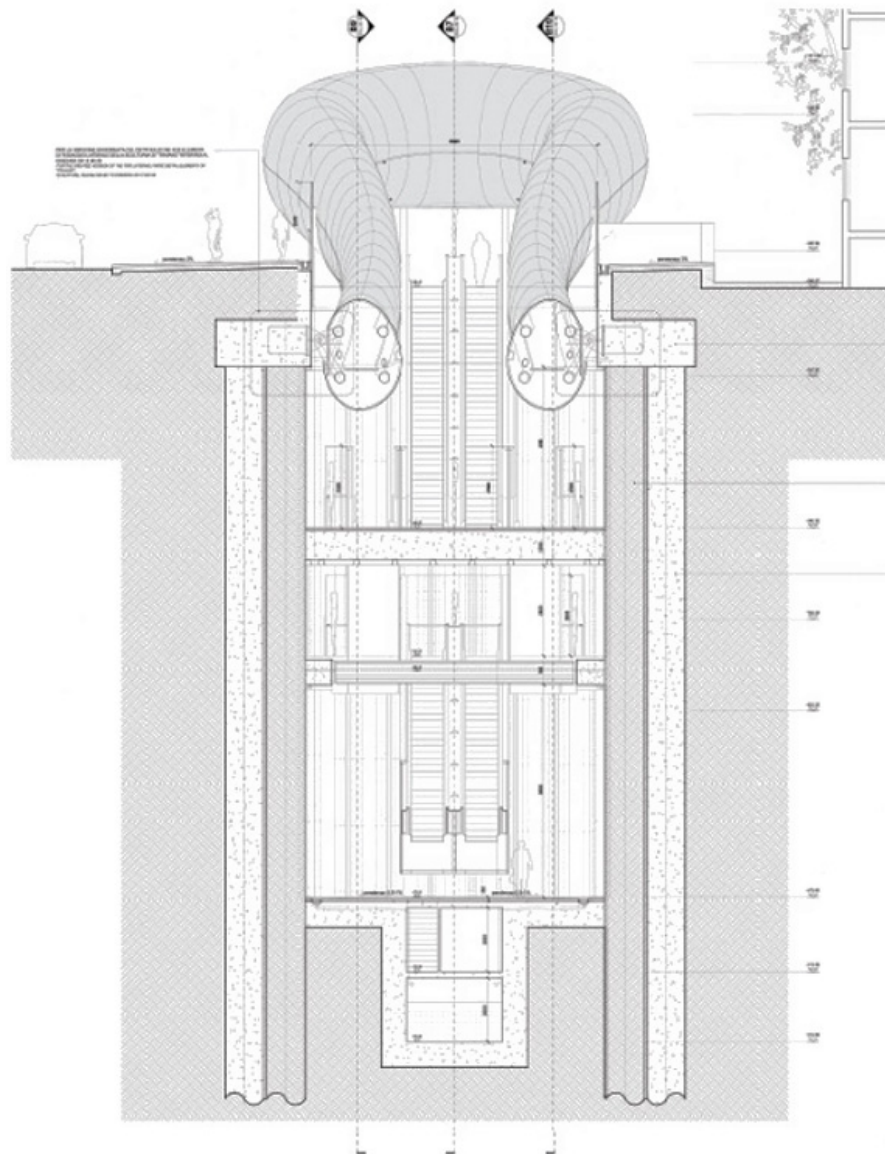
>
SEZIONE TECNICA
2004

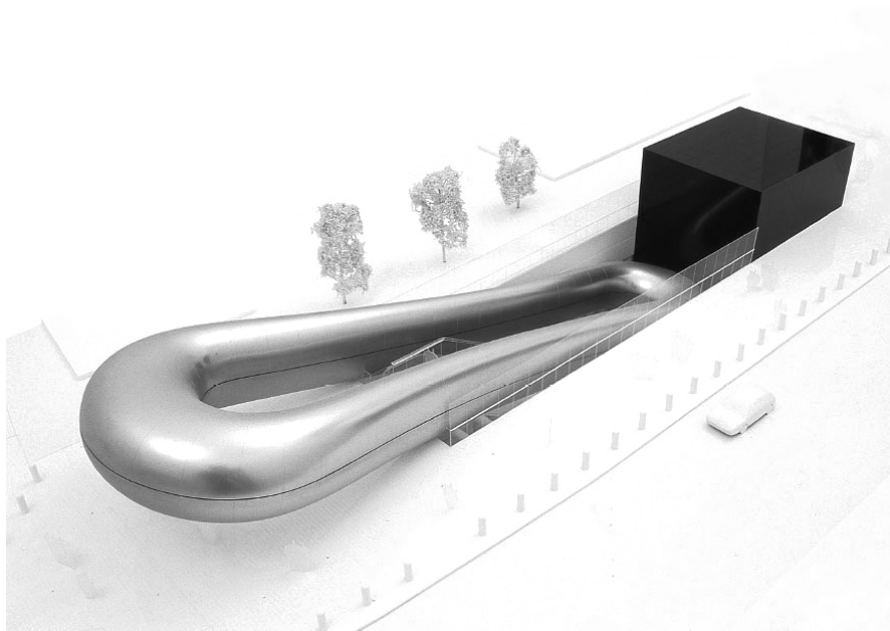
La sezione mostra la relazione tra
interno ed esterno.

IMG044

|>
MODELLO CONCETTUALE
2004

IMG045





.....

**JAMES RAMSEY, DAN BARASCH /
DELANCEY UNDERGROUND PROJECT
(LOW LINE)**

Ispirato dal successo straordinario della High Line, i progettisti James Ramsey e Dan Barasch propongono il progetto Delancey, al fine di convertire il Williamsburg Bridge Trolley Terminal sotto Delancey Street (appena sotto il Mercato Essex Street) in un parco pubblico sotterraneo, soprannominato "Lowline".

Le imprese locali, i residenti, i leader politici hanno espresso unanimamente un notevole entusiasmo per l'idea. I politici si stanno impegnando seriamente per rendere questa visione una realtà. Ma la metropolitana Delancey è più di una possibilità di rilancio economico; rappresenta anche design all'avanguardia e la nuova generazione di tecnologie verdi. Per questo è al centro di una più ampia discussione globale sul potenziale delle infrastrutture urbane abbandonate o residuali. La low line rappresenta la necessità per la città di re-inventare il senso della terra nel suo spessore.

Il progetto prevede anche un nuovo approccio alla tecnologia solare che utilizza fibre ottiche innovative per convogliare la luce nel sottosuolo. Queste tecnologie permettono il risparmio di energia elettrica e la riduzione delle emissioni di carbonio. Inoltre esse consentono di innestare all'interno dell'ambiente ipogeo piante, alberi ed erbe.

La Lowline è essenzialmente parte di una nuova progettualità urbana, in cui la ricerca della dimensione umana da una parte e la riduzione delle risorse si

traduce in un uso creativo ed ecosostenibile degli spazi pubblici.

Come sarà questo spazio verde della metropolitana? Come la High Line ha dimostrato ai newyorkesi, essa avrà le caratteristiche di essere uno stupendo parco pubblico in grado di fornire grandi opportunità di espressione creativa, creando un luogo in cui i pendolari possano interagire. Il progetto Delancey prevede infatti una programmazione: da mostre d'arte, all'allestimento di mercati per agricoltori, a programmi educativi. In questo modo si genera comunità, e si potranno costruire ambienti nuovi. [03]



.....

DOMINIQUE PERRAULT/ STAZIONE GARIBALDI NAPOLI

L'architetto Dominique Perrault si è posto l'obiettivo di riqualificare Napoli riportando agli antichi fasti una città dai numerosi problemi sociali. La zona d'intervento è la difficile e degradata Piazza Garibaldi. Si vuole trasformare questa zona, sede della Stazione Centrale, principale nodo della mobilità del capoluogo campano in un nuovo e rinvigorito centro urbano, reimpostando l'assetto della Piazza che sino a prima dell'inizio dei lavori non era altro che un grande incrocio del traffico urbano.

L'importanza di Garibaldi è comunque rilevante. Nell'area, uno spazio di 400 metri per 160, si concentrano cinque stazioni: quella ferroviaria, due linee della metropolitana, la circumvesuviana e la futura stazione dell'Alta Velocità. A Perrault, a cui è stata affidata anche la riqualifica di una stazione della metropolitana di Napoli e il restauro di uno dei più importanti ospedali cittadini, il "Cardarelli", non interessa la costruzione fine a se stessa ma gli effetti che può provocare.

L'architetto è convinto che si possono realizzare grandissimi complessi senza turbare le città. E in una città come Napoli, già ampiamente violentata da fenomeni di disagi culturali e mafie, è importante costruire un qualcosa che abbia le potenzialità di rigenerare il tessuto urbano. Per l'architetto, esiste una relazione intima tra l'uomo e l'edificio, che non passa attraverso la mediazione del cervello. E' proprio lì nell'emozione che suscita una struttura, che l'architettura diventa di tutti.

Il restyling che doveva essere ultimato entro 2009, ma che si protrae ancora oggi, si basa sulla costruzione di una sorta di nuovo salotto alle porte della città.

Perrault intende conservare e valorizzare l'identità connaturata al luogo cercando di risolverne gli aspetti più problematici legati alla congestione dei flussi di traffico veicolare e alla estrema frammentarietà dell'uso degli spazi da parte dei pedoni. Da una parte si genera una sorta di circuito attorno all'intera zona del Quartiere delle "5 Stazioni" che intensifica la dialettica tra i due versanti e può indurre un processo positivo di riattivazione e riqualificazione di alcune fasce limitrofe attualmente stagnanti. Dall'altra, si prevede l'introduzione di una galleria ipogea, immaginata come un volume ripartito in una parte aperta e una parte protetta: nella parte Nord si pone uno spazio aperto costituito dai giardini, dalle aree di gioco e di riposo, dalla Piazza della Stazione Centrale; nella parte Sud uno spazio protetto da una grande copertura che ripara una piazza ipogea dove il traffico pedonale mescola utenze di varia provenienza e destinazione.

Nella sua operazione Perrault preserva l'architettura esistente che presenta una copertura. Viene mantenuto anche uno stesso orientamento concettuale, evidenziando temi quali il riparo e il rifugio, leggibili nell'assetto architettonico della vecchia Stazione Centrale. Perrault afferma: "Per me non esiste differenza tra natura vegetale e artificiale - dice - la vegetazione metallica ha la funzione di proteggere e stupire". [04]

04 Denna, S., "Dominique Perrault: trasformerò Napoli in un salotto", www.luxury24.ilsole24ore.com, (Retrieved: 25 Giugno 2012)

|^
STAZIONE GARIBALDI NAPOLI
INTERNO DELLA GALLERIA

IMG048

|>
STAZIONE GARIBALDI NAPOLI
VEDUTA AEREA

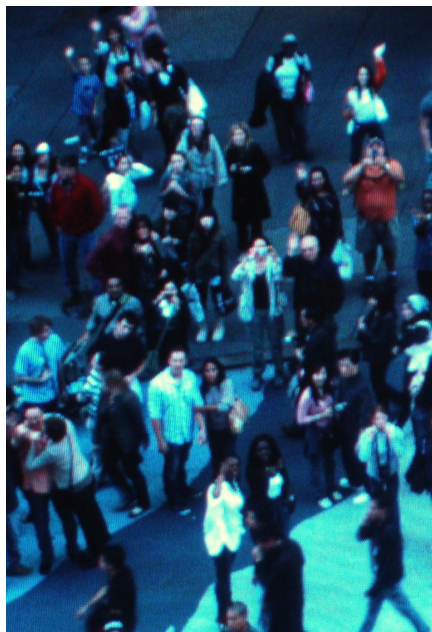
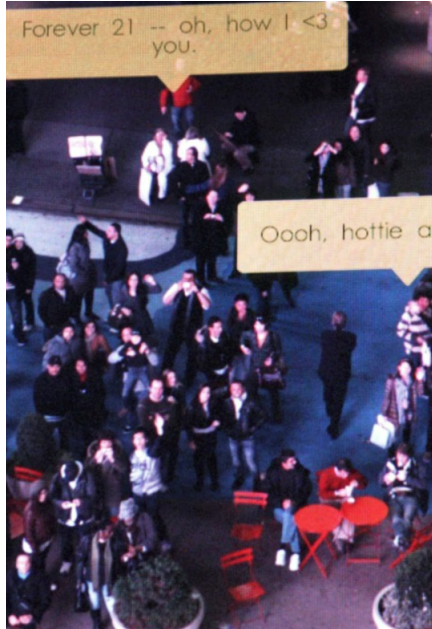
IMG049



|>
SPACE150 /
CARTELLONE PUBBLICITARIO
INTERATTIVO FOREVER21
2012

Questo genere di "schermo-facciata" può essere considerato come una versione contemporanea della vecchia utopia del cinema: quella di fare vivere lo spettatore sullo schermo, creando un nuovo luogo che, in realtà, è un non-luogo, un "utopia" nel senso letterale del termine. Se il cinema ha dovuto mettere in atto l'utopia attraverso la proiezione, il cartellone mostra spettatori reali le cui immagini dal vivo entrano nello schermo. Sebbene abbia fini economici, concettualmente tale cartellone rappresenta la sfida della riappropriazione della dimensione viviva della città contemporanea.

IMG050
IMG051
IMG052



NEW GEN- RE OF URBAN SCREENS

Negli ultimi anni, Times Square è divenuto il modello di una nuova tipologia di spazio pubblico dove il pretesto per la manutenzione e la sicurezza hanno spianato la strada ad una forma di governo dello spazio, gestita da un'azienda privata nata nel 1992 e denominata "Time Square Alliance"[01].

Quest'ultima ha dato vita ad un megaspazio pubblico connotato da superfici multiple di urban-screens, usati per massimizzare i consumi attraverso pure strategie di marketing. In altre parole, si sfrutta il linguaggio artistico e "contenuti" sociali per "fidelizzare" i passanti e i tanti turisti che permeano questa icona mondiale dell'entertainment. In questo modo si cerca di rendere Time Square interessante non solo dal punto di vista economico.

In generale, l'architettura oggi sembra ancora disinteressarsi dalle nuove "vere" possibilità di dialogo del web 2.0. Essa si limita ad essere un sup-

porto dell'informazione, per non dire un supporto pubblicitario in senso lato, rispetto alla quale siamo ridotti ad essere audience passiva. In altre parole, il cittadino è cioè impossibilitato a interagire né sulla colonizzazione mediatica dello spazio pubblico, né con la tecnologia applicata.

Nel tempio o nella cattedrale, la dimensione della comunicazione di massa era legata, nella sua trasposizione liturgica, ad atti che riguardavano il popolo intero, cioè una presenza concreta della gente.

Oggi, in sostanza la maggior parte dei cosiddetti "mediabuilding" hanno una funzione pubblicitaria. Il ricavo economico delle aziende è direttamente proporzionale al grado di spettacolo che tali edifici sono in grado di restituire, nel territorio urbano.

Gli "urban screen", su cui i mediabuilding si fondano, rappresentano oggi una nuova categoria di elementi del paesaggio urbano. Questa terminologia, in particolare, si riferisce ad una vasta varietà di superfici dinamiche, la maggior parte basate su tecnologia led, plasma o lcd.

Gli urban screen, comunque, aprono il campo a riflessioni inedite su usi, opportunità e rischi legati alla diffusione di simili tecnologie, alimentando una discussione interdisciplinare all'incrocio, sempre più evidente, tra il campo dell'architettura, dei media, del business management urbano e della sociologia.

A tal proposito, ancora una volta l'arte ha saputo dare delle risposte al fenomeno dilagante dei mediabuilding. Nel recente passato ci sono state alcune conferenze, denominate per l'appunto

"Urban Screen" (Urban Screen 05, Amsterdam; Urban Screen 07 Manchester; Urban Screen 08, Melbourne) che hanno affrontato il tema del ruolo dei media-building nello spazio urbano, attraverso il contributo di esperti di vari settori. Queste conferenze si propongono di dare una risposta al paradigma di Time Square; esse sono state il risultato di un interesse crescente da parte di aziende, architetti, media designer e ricercatori per la dinamica trasformazione mediatica degli spazi urbani.

Nell'anteprima di "Urban Screen 07", tenutasi a Berlino, sono stati affrontati due temi specifici: quello del progetto delle superfici multimediali e quello della trasmissione dei contenuti. Al di là delle tante idee multimediali 'estetivamente' innovative proposte, il panel si è rivelato interessante soprattutto per questo secondo punto: i contenuti. [02] In particolare, alla conferenza è intervenuto Mike Gibbons, responsabile della BBC di un programma lanciato nel 2006, riguardante l'installazione di megaschermi in molte città inglesi. Il programma finanziato dalla tv nazionale ha avuto una rilevanza di servizio pubblico e non espliciti obiettivi commerciali. La BBC ha quindi avviato una fase di sperimentazione coinvolgendo artisti, produttori, ma anche il più vasto pubblico, nell'immaginare contenuti e nuovi formati adatti a sfruttare la nuova piattaforma come media sociale.

02 cfr. Mike Gibbons, Scott Mc Quire, *Public Space Broadcastings*, in AA.VV., *Urban Screen Reader*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2009, pp. 136-143

.01 CASI STUDIO

B

.04

.....

GISELLE BEIGUELMAN.
GRAFFITISMO EFFIMERO

In occasione dei diversi panel di Urban Screen si sono distinti artisti come Giselle Beiguelman che hanno presentato idee per la rivalutazione dei display urbani in un'ottica partecipata. I display della città diventano una sorta di graffiti effimeri ove chiunque voglia può pubblicare una propria opera secondo variabili intervalli temporali. Così facendo si riabilita il concetto di sfera urbana, comunemente intesa come luogo della pubblicità dei grandi player del mercato.

Un'altra opera della Beiguelman, si propone di riabilitare lo spazio urbano da un punto di vista poetico. *Poétrica* è un'operazione che prevede l'utilizzazione di grandi display urbani come luogo di espressione libera. Al posto di inserzioni pubblicitarie i display urbani diventano sede di libera espressione letteraria.

Poétrica prevedeva alla base un sistema invisibile (la rete) per attuare una comunicazione visibile nel contesto fisico della città. *Poétrica*, tenutasi nel 2004 a Sao Paulo e Berlino, è un'operazione di poesia in spazi pubblici che, invece di rendersi chiara e inintelligibile, sceglie di esprimersi con font simbolici, e quindi non fonetici.

Poétrica è un'operazione di riappropriazione del sistema pubblicità, inteso come spazio pubblico.

L'installazione funziona tramite una semplice operazione: i messaggi vengono inviati via web, wap o sms, resi graficamente attraverso il succitato background grafico e visualizzati simul-

taneamente attraverso diversi cartelloni pubblicitari luminosi (nel caso di Sao Paulo furono installati tre cartelloni, dislocati nel centro, intorno alla Galeria Vermelha, fra i viali Paulista, Consolação e Rebouças). Il cerchio dell'operazione si chiude con la visione remota dello stesso utente che poteva osservare ciò che sta avvenendo nella città carioca attraverso altrettante webcam, dopo essere avvisati della tempistica di trasmissione per email.

Il progetto è stato riproposto in alcune ultime manifestazioni, tra cui la mostra *PoesIs* al Kulturforum di Berlino.



|>
K. LANCEL, H. MAAT /
STALKSHOW
DIAGRAMMA CONCETTUALE PER
L'INTERAZIONE
2007

IMG055

|v
K. LANCEL, H. MAAT /
STALKSHOW
CARTELLONE INDOSSABILE
SEOUL
2007

IMG056

KAREN LANCEL E HERMEN MAAT. IL PROGETTO DELLA RELAZIONE

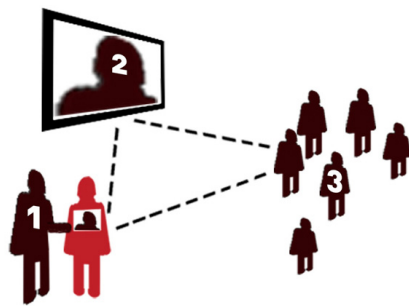
La Beiguelman è solo una dei tanti artisti che hanno partecipato ai diversi panels di Urban Screen. Ve ne sono molti altri come Karen Lancel e Hermen Maat che hanno dato vita ad altre differenti proposte progettuali (concettuali) fondate sul tema della riappropriazione dello spazio visivo urbano. Questi sembrano voler reinterpretare il "senso" di quotidianità negli spazi vuoti della città. Questi ultimi due nomi citati, infatti, mettono in atto operazioni da un forte valore concettuale che, più che pensare ad una reinterpretazione, potremmo dire visiva, dell'urbanità, si propongono di creare vere e proprie situazioni urbane. In quest'ottica possiamo definire tali personalità come una nuova generazione di situazionisti, dove la situazione è intesa come elemento capace di costruire nuovi e alternativi ambienti momentanei della vita, prediligendo l'effimero e le libere energie vitali.

Stalkshow, una delle opere di Lancel e Maat, ad esempio, aveva un solo scopo: trasformare i passaggi distratti e vuoti in momenti di contatto fisico e quindi di scambio. Per questo l'opera prevedeva l'utilizzo di display indossabili che mostravano frasi come "toccami!". *Stalkshow* non aveva solo l'obiettivo di richiamare l'attenzione dei passanti. Si voleva ricreare una vera e propria situazione urbana, inducendo le persone a mettersi in relazione reciproca. Tecnicamente *Stalkshow*, prevedeva l'utilizzo di schermi di grande formato che, "alla Holzer", mostravano frasi dal forte valore concettuale.

In particolare il progetto si realizza partendo da un performer che indossa uno zaino contenente un computer portatile con un touch screen, un cartellone da indossare, al quale è attaccata una webcam. Le persone sono chiamate a toccare lo schermo e navigare attraverso un archivio di dichiarazioni sul tema della "sicurezza". Quando i partecipanti toccano lo schermo, la webcam registra i loro volti, che poi appaiono immediatamente sullo schermo come ritratti. Le affermazioni che si mostrano sui display vengono tratte da *agora-fobia-digitalis.org*, [01] un progetto web in cui si invitano le persone socialmente isolate, come carcerati, suore, e così via a contribuire con le loro riflessioni sulle strategie individuali per la negoziazione di socialità. Navigando attraverso queste affermazioni, il partecipante innesca un montaggio di strategie sociali e li rende visibile sullo schermo urbano. Nel loro formato visuale, le dichiarazioni assomigliano a jingles pubblicitari. Tuttavia, amplificando e rendendo queste espressioni di insicurezza, ci si propone di rendere pubbliche e di coinvolgere la sfera pubblica." [02] Questo avviene grazie alla proiezione dei volti (via webcam) dei partecipanti sui grandi schermi nello stesso spazio pubblico.

01 cfr. www.agora-phobia.org

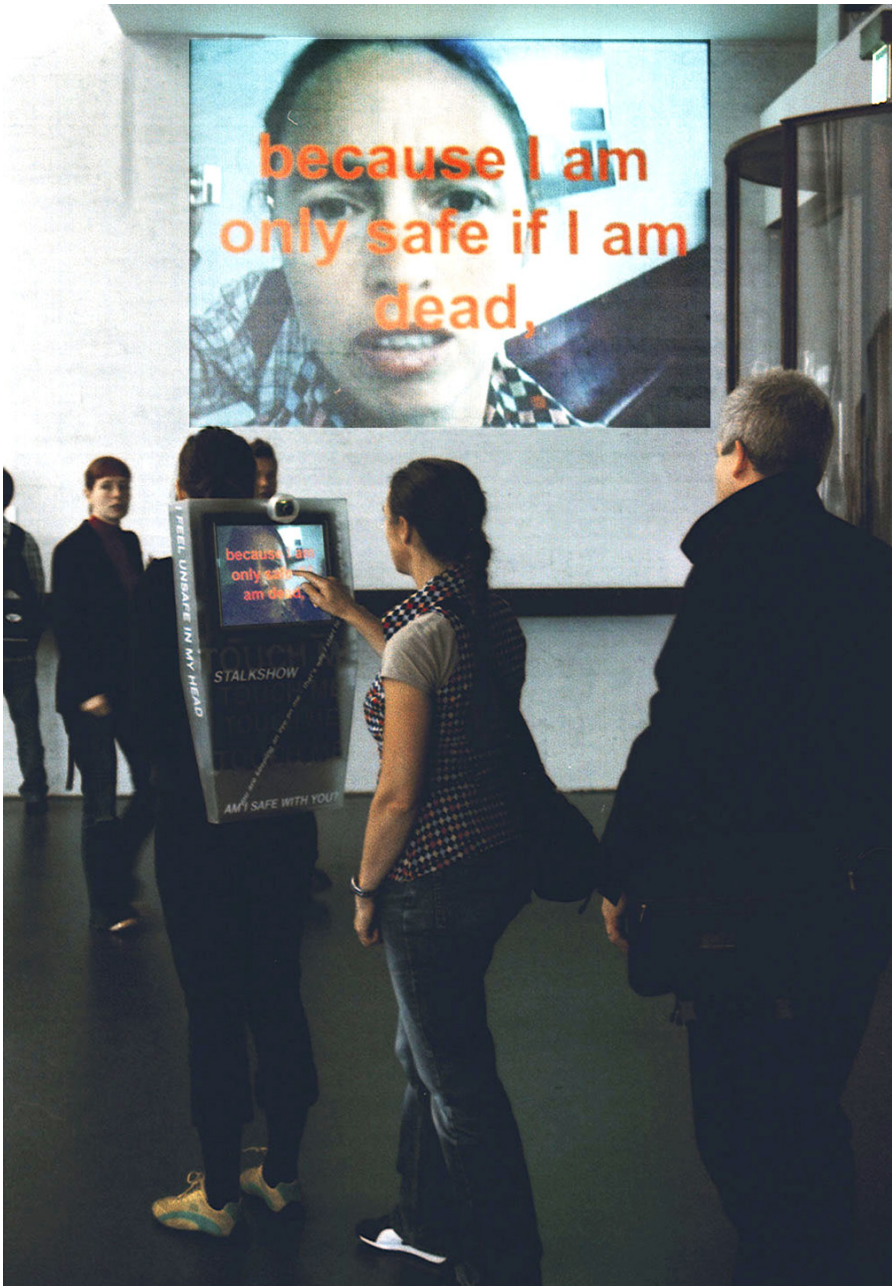
02 AA.VV., *Urban Screen Reader*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2009, p. 192





^|>
K. LANCEL, H. MAAT /
STALKSHOW
PERFORMANCE
SEOUL
2007

IMG057
IMG058



LO SPA- ZIO SEN- SIBILE. VERSO UNA CITTÀ OPEN SOURCE

Il nostro attuale stile di vita si sviluppa tra due dimensioni obbligandoci ad agire anche su quella che comunemente chiamiamo “virtuale” o “digitale”, oltre che quella “presenziale”. Tutto ciò che facciamo, da quando cominciamo la giornata a quando termina, lo facciamo con internet.. la connessione tra il virtuale ed il fisico la scegliamo noi. Non ci sono due società, ci sono solo due forme di relazione ed attività sociale di noi stessi. Siamo noi che dobbiamo cercare la forma migliore di adattare e incastrarle”.

Come sottolinea Domenico di Siena [01], nella città lo spazio omogeneo e stabile non è altro che un caso limite all'interno di uno spazio globale di molteplicità locali connesse; al posto di vicinati si sviluppano reti locali ed il dibattito pubblico si realizza in uno spazio virtuale, con le strade e le piazze

01 cfr. Domenico di Siena, "Spazi Pubblici, Spazi Sensibili", Studio, Issue 01, pp. 127-128

che hanno smesso di essere il principale luogo d'incontro e rappresentazione. Dunque Internet sembra oggi offrire un luogo per le relazioni sociali alternativo ai luoghi "tradizionali". Questo fatto è sicuramente da intendere come un problema che genera degli estesi luoghi urbani. Si ha un effettivo svuotamento dello spazio pubblico. Tuttavia, al contrario, Internet può essere considerato come una straordinaria opportunità per rafforzare le relazioni sociali locali, creando i presupposti necessari ad accrescere la vitalità degli spazi pubblici, soprattutto di quelli in cui i transiti sono di intensità elevate. Internet è oggi il luogo in cui con maggiore successo si stanno sperimentando modelli di gestione collettiva del territorio urbano.

È importante tornare a considerare la città come il risultato della costruzione di tutti, in un'ottica situazionista.. dove le persone sono la città stessa e dove l'architettura è solo un involucro per le situazioni. E lo spazio pubblico deve essere considerato come il luogo in cui questo processo possa avvenire.

Oggi disponiamo di strumenti capaci di catalizzare dinamiche partecipative che prima era impossibile coordinare. Per esempio, sono sempre più i casi di processi di "creazione" di cittadinanza legati all'uso di nuove tecnologie. In quest'ottica Internet, può rappresentare uno dei principali fattori di cambiamento della società.

Detto ciò credo sia evidente che non possiamo pensare lo spazio pubblico senza tener conto delle potenzialità di questa tecnologia, di come si usa e di come possono apportare valore aggiunto.

Come spiega Domenico di Siena [02], "dovremmo incominciare a parlare di un nuovo tipo di spazio ibrido, in cui la tecnologia possa riuscire a catalizzare dinamiche di commistione tra attività che tradizionalmente non sono connesse o ospitate in altri spazi (privati)". [03] Juan Freire [04], dal canto suo, spiega che "la distinzione tra spazi, comunità fisiche e comunità virtuali è superata". Si assiste cioè ad un processo di ibridazione che modifica le nostre identità individuali, comunitarie e territoriali. Internet ha facilitato lo sviluppo di reti globali, ma paradossalmente ne è stata meno riconosciuta l'influenza negli ambiti locali. Ovviamente le tecnologie digitali modificano il modo in cui ci organizziamo e relazioniamo con il nostro ambiente, tanto che viviamo già in territori in cui il digitale è rilevante quanto il fisico. Le reti hiper-locali e gli spazi pubblici ibridi sono le nuove realtà che ci troviamo di fronte con l'arrivo di internet e la cultura digitale nell'ambito locale.

Per Juan Freire la crisi dello spazio pubblico urbano è dovuta anche alla mancanza di un piano aperto che risvegli nelle persone un vero interesse per ciò che vivono e usano. Lo "spazio ibrido", di cui parla Freire non è da intendere come dato negativo ma come opportunità di avere una città in cui il digitale sia assorbito dal fisico al servizio delle persone.

Dato per assunto l'esistenza di una pelle digitale che caratterizza gli spazi

02 Ibidem

03 Ivi., p. 127

04 cfr. Freire, J., (28 Maggio 2008) "From the Analogue Commons to the New Hybrid Public Spaces", www.we-make-money-not-art.com/archives/2008/05/juanfreire (Retrieved: 25 Maggio 2012)

pubblici possiamo dedicarci a definire le loro qualità e caratteristiche. Il concetto di “spazio sensibile”, si riferisce proprio all’idea di uno spazio “vivo”, capace di realizzare relazioni bidirezionali con i suoi utenti.. sviluppare nuove forme di urbanità in cui le persone possano sentirsi partecipi e quindi sviluppare un maggiore interesse e senso di appartenenza.

Lo spazio sensibile, rimanda quindi al binomio fisico digitale. Per molti esperti, oggi stiamo assistendo ad un graduale assorbimento del digitale nel fisico. Questo significa, in altre parole, che la nostra identità virtuale sarà sempre più assimilata ad un luogo fisico. Un esempio per tutti: il servizio Foursauqre che permette di pubblicare nei propri network il luogo in cui ci si trova in ogni momento.

Lo “ spazio sensibile” realizzerebbe una città “open source”; continuamente riproplasmabile da noi che la viviamo e mai uguale a se stessa.

In tale misura, la città sensibile si realizzerebbe attraverso un nuovo tipo di architettura. Un'architettura intesa come interfaccia.

Il flusso digitale dei media crea nello scenario urbano, delle architetture liquide che attraversano quelle di cemento, creando un ambiente fluido e indeterminato. Un'interfaccia tra il pubblico e il privato, il collettivo e il soggettivo, il provinciale e il globale. Gli ambienti sensibili che si vanno a delineare grazie a sensori che rendono lo spazio reale direttamente interfacciabile con quello virtuale , hanno tutte le peculiarità di poter essere definiti come nuovi spazi di relazione, non solo in grado di fornire informazioni, ma

anche di offrire interattività e dunque dialogo.

L'interfaccia è la connessione, l'adattamento fra due sistemi che funzionano con modalità diverse. Progettare interfacce significa ideare sistemi in grado di trasferire informazioni da un codice a un altro e, in particolare, da quello analogico a quello digitale.

L'architettura può essere considerata come una delle possibili interfacce, in quanto comunica una serie di modalità di uso degli spazi connettendo utente e spazio.

Concludendo possiamo dire che in questo scenario “sensibile”, i problemi della città (vuoti urbani, ipersaturazione mediatica , etc.) sono risolvibili. Basta solo utilizzare gli strumenti che abbiamo a disposizione (internet, etc.) secondo una visione partecipata e aperta.

Nel successivo paragrafo si faranno alcuni esempi di esperienze di “net-art”, dove gli strumenti digitali sono utilizzati per la creazione di arene pubbliche (non solo virtuali), intese come punti di dialogo sociale. Vedremo che in questi casi la rete viene utilizzata come strumento di ricreazione della sfera pubblica.

>v
ANDREJA KULUNCIC /
GIUSTIZIA DISTRIBUTIVA
M.A.D.R.E.
NAPOLI
2011

IMG059
IMG060

130



SPAZIO COME ARENA PLURALE. ~~UNO SGUARDO~~ ~~SULLA NET ART~~

Le riflessioni sullo spazio sensibile, uno spazio che unisce virtualità a fisicità ci permette di immaginare un futuro dove la rete si pone come elemento indispensabile per le questioni sociali. Alcuni net-artisti recentemente hanno sviluppato proposte che sembrano valorizzare il concetto di spazio sensibile, rileggendolo in un'ottica culturale, tralasciando il fine estetico.

In altre parole, questi artisti non si propongono di elaborare nuovi paradigmi estetici. La loro missione si sviluppa assorbendo le matrici teoriche dell'arte relazionale [01], anche se declinata sotto una "e" form, dal momento che si utilizza spesso la rete come elemento base delle opere. Come nelle diverse proposte di arte relazionale anche in queste proposte il fruitore è posto al centro del sistema-opera. Questa volta però la "relazionalità" viene cercata grazie alla rete. La rete permette di dar

01 cfr. Nicolas Borriaud, Estetica Relazionale, Postmedia Books, Milano, 2010

voce ad una platea più ampia, stimolando dibattiti elettronici che inseguono il concetto di una più sensata democrazia. Tuttavia spesso gli esperimenti di "net art" si sviluppano in sedi precise, come musei e siti di esposizioni. Il valore dell'incontro acquisisce una valenza rilevante in quanto si attua uno scambio diretto e integrale.

Questi esperimenti possono essere presi come casi studio per noi giovani designer che, in quanto produttori di forme e servizi, dettiamo anche le regole del gioco.

Partendo da un presupposto inquietante, quello di una città governata da pochi e vissuta da nessuno, potremmo utilizzare come punto di partenza le idee di questi net-artisti per la creazione di luoghi in cui ogni singola persona possa svilupparvi interesse e partecipazione. Tutto questo grazie al supporto democratico delle nuove tecnologie.

In tali termini il "fruitore" dello spazio, non solo sarebbe inteso come attore capace di intervenire nella definizione della forma di un'opera. Egli, proprio tramite l'interazione potrebbe determinare anche risvolti più concreti in termini socio-culturali. Immaginare un design "relazionale" di questo tipo è un'utopia giovane ma ci permetterebbe di cambiare la realtà che abitiamo.

Per questo motivo, in questo paragrafo, voglio tracciare un parallelo tra design e net-art, riferendomi ad alcune proposte artistiche che lavorano sul binomio fisico-digitale per realizzare un'idea collettiva, per creare un alternativo luogo di dialogo o per costruire un "contenitore di fatti" che nella realtà non trovano posto. Questi non sono soltanto denunce, ma casi che vanno a colmare una lacuna sociale.

Credo che queste proposte artistiche siano una traduzione particolare del concetto "e-democracy" [02].

Rispetto ai primi computer artists e net-artists, che utilizzavano internet come strumento partecipativo, solo in un'accezione estetica (ricordiamo tra gli altri gli "hackisti" come Jodi, Vuk Ćosić ed Heat Bunting che utilizzavano internet come "media tattico", ovvero per fornire piattaforme di protesta) oggi una nuova "tipologia" di net-artists, come la serba Andreja Kuluncic e lo spagnolo Antoni Muntadas, utilizzano la rete considerando il feedback degli users (fruitori) come elemento essenziale sia per lo sviluppo di riflessioni condivise (rispetto alla società) sia come piattaforma alternativa alla realtà stessa, .. come catalizzatore di nuove riflessioni sociali, di dialoghi collettivi, di nuove possibili alternative alla realtà, ...

Antoni Muntadas che tra gli anni '80 e '90 realizza diverse opere che si rendono spesso fruibili in rete e che si propongono come contenitori di "cose" che non trovano spazio nella fisicità del reale. Ad esempio, negli anni '90 Muntadas realizza *The File Room* [03], una piattaforma web in cui postare i vari casi di censura storica. L'opera si propone come piattaforma sociale alternativa, nonché come reale segno, traducendosi in uno spazio concreto. Muntadas in un'intervista di Joseline Bosma [04] sottolinea che oggi la gente

02 Per "e-democracy" s'intende democrazia digitale. Generalmente il termine si usa per inquadrare la forma di democrazia diretta in cui vengono utilizzate le moderne tecnologie dell'informazione e della comunicazione nelle consultazioni popolari.

03 www.thefileroom.org

04 cfr. Bosma, J., (02 Maggio 2011), "Interview with Antoni Muntadas", www.josephinebosma.com/web/node/62 (Retrieved 11 Marzo 2012)

«PEOPLE START TO HAVE
EXPECTATIONS ABOUT
HOW THE MEDIUM -COULD-
CHANGE THINGS SOCIALLY
AND POLITICALLY. THIS IS
WHY I MENTION MAXIMALI-
SM. A REALISTIC POSITION
IS NEITHER UTOPIAN NOR
CATASTROPHIC.»

/ Antoni Muntadas

✓
ANDREJA KULUNCIC /
INDEX.DONNE
MANIFESTO
NAPOLI
2011

Si tratta di un progetto site-specific per la città di Napoli. Un lavoro partecipativo nel quale l'artista ricorre a strategie virali utilizzando mezzi popolari di mainstream per raggiungere il pubblico desiderato, ed è in definitiva un invito alle donne a prendere coscienza, a definire la propria posizione all'interno del contesto familiare e sociale.

IMG061



si aspetta che i nuovi media, come internet, possano avere la capacità di cambiare le cose socialmente, politicamente e dunque culturalmente. Questo raramente avviene. Muntadas sottolinea che l'arte deve avere un ruolo pragmatico ai fini di migliorare uno scenario dove la politica dei media sembra disertare il significato di "sfera pubblica". L'opera di Muntadas, non può essere considerata una semplice operazione artistica, nella misura in cui l'arte si assume un ruolo sociale e pragmatico. Tra i vari net-artisti che utilizzano la nuova versione interattiva del web (web 2.0) sempre in un'ottica "sociale" e partecipata ma si vuole evidenziare la già citata serba Andreja Kuluncic. In questo caso l'operazione artistica di net-art incontra meglio il territorio. Kuluncic, che col suo lavoro sembra non voler soltanto applicare gli intenti concettuali ed estetici dell'arte relazionale ma soprattutto riconsiderare il ruolo dell'arte che non viene più inteso come forma estetica, bensì come forma sociale.

Partendo dal suo network multidisciplinare, e concependo l'opera d'arte come una ricerca, un processo di cooperazione e di auto-organizzazione, l'artista prevede una partecipazione attiva del pubblico per completare il lavoro. Attraverso metodologie semplici, "trappole" discrete che emulano, e sornionamente, si inseriscono nella quotidianità dei media, l'artista mira a riesaminare il nostro rapporto con gli altri, ed in definitiva ad attivare un sentimento di responsabilità.

Giustizia Distributiva [05] è un progetto multidisciplinare, volto a stimolare ri-

flessioni di natura sociale. Tale progetto è una divulgazione mirata delle teorie sulla giustizia distributiva, mediante una serie di risorse informative e, alcuni giochi interattivi sul web. L'opera non si realizza prettamente nell'immaterialità del web, infatti si prevedono anche piattaforme fisiche di confronto (che vengono allestite in mostre dedicate).

"Giustizia Distributiva", si compone di due parti: la prima è composta da un gioco virtuale destinato ai visitatori, cui si chiede di svolgere la distribuzione dei beni materiali e non-materiali creando una 'società' in dinamico cambiamento, mentre i risultati del gioco sulla distribuzione si pongono in relazione con particolari 'modelli' di società. La seconda parte è costituita dall'installazione in mostra, una "postazione di lavoro" che serve da punto di raccordo dove le diverse attività si integrano (lezioni, discorsi, discussioni) con la presentazione del materiale già svolto e in procinto di svolgersi, quale risultato delle parti virtuali, pratiche e teoriche del progetto. Il materiale cresce e cambia la sua fisionomia mostra dopo mostra. Vari paesi sono inclusi nel progetto, ognuno lascia la propria 'traccia' che diventa parte integrante della mostra. In questo modo si crea uno spazio attivo entro il quale i visitatori che partecipano al progetto leggono i materiali, ascoltano le lezioni, parlano, discutono, rispondono a questionari, 'surfano', stampano i relativi risultati personalizzati dal database, registrano le dichiarazioni dal web o dal video." [06]

05 cfr. www.distributive-justice.com/

06 Janovic, T., *Giustizia Distributiva*, www.museomadre.it (Retrieved: 13 Marzo 2012)

> IMMAGINI

IMG001
IMG002 DIDIER F. FAUSTINO / SWING SEATS, 2009
pp.42-43

Swing Seats, installazione di Didier Faustino presentata alla Shenzhen & Hong Kong bi-city Biennale of Urbanism/Architecture, è intesa come "dispositivo di rianimazione urbana". La sua leggerezza è una risposta critica alla società del materialismo, dove i desideri individuali sembrano prevalere su tutto. Questo pezzo di arredo urbano, essendo nomade, consente la riattivazione di diversi spazi pubblici. Esso consente abitanti di riappropriarsi frammenti della loro città: si può, allo stesso tempo fuggire e dominare lo spazio pubblico attraverso un gioco di equilibrio e disequilibrio, un'esperienza "rischiosa" in cui due persone possono vivere insieme una nuova percezione dello spazio, recuperando la consapevolezza del mondo fisico.

IMG003 UGO LA PIETRA / SISTEMA DISEQUILIBRANTE: IL COMMUTATORE, 1967-70
p.49

IMG004 ODA PROJESI / COURSE. ODA MEETINGS (CORTILE DELL'ARTISTA), 2003
p.52

Il gruppo Oda Projesi lavora a Galata un quartiere di Istanbul situato nel centro della città. Il loro progetto può essere inquadrato nell'ambito di una riflessione sulla nozione di arte pubblica. Oda Projesi ha affittato un appartamento in cui vengono organizzate esposizioni artistiche e diverse attività, come discussioni, laboratori, workshop. Secondo Oda Projesi, le attività che avvengono in uno spazio specifico sono ciò che fa esistere e che gli dà forma.

IMG005 MARIA PAPADIMITRIOU / TRANS-BONANZA (LUV CAR), 2003
p.55

Un Luv Car contro l'intrattenimento. Dopo i Giochi Olimpici, la città di Atene

ha assorbito le proprie tensioni dietro la facciata dell'intrattenimento, reprimendo il dibattito politico. Luv Car è un furgone, il cui cassone aperto è stato trasformato in una piattaforma che può essere usata come palco per concerti dal vivo. Il furgone travalica i limiti prescritti della città, trasgredendone i confini urbani e ideologici.

IMG006
IMG007 CAMPEMENT URBAIN / JE&NOUS.
RITRATTI CONCETTUALI, 2005
p.59

IMG008 CAMPEMENT URBAIN / SPAZIO PRIVATO.
VISUALIZZAZIONE E MODELLO, 2005
Lo spazio è stato disegnato tenendo conto dei parametri risultanti dagli incontri, in collettività.
p. 60

IMG009 CAMPEMENT URBAIN / MODELLI DI SPAZI IDEALI, BIRO SU CARTA, 2005
p.61

IMG010 JOHN LOCKE / LOGO DUB, 2005
p.63

IMG011
IMG012 JOHN LOCKE / DUB 002 BOOK SHARING.
PHONE BOOT LIBRARY, 2012
pp.64-65

DUB 002 è parte degli interventi urbani di D.U.B. Locke con una presa di posizione "parassitaria" pone degli scaffali all'interno della struttura di una comune cabina telefonica, riempiendola di libri. I residenti o i passanti possono liberamente prenderli o scambiarli a loro piacimento. Locke sembra essere interessato per le reliquie urbane, per la riconquista di uno spazio pubblico condiviso. DUB 002 è inteso come luogo di opportunità, qualcosa da riprogrammare.

IMG013 JOHN LOCKE / DUB 002 BOOK SHARING
PHONE BOOT LIBRARY, 2012
p.65

Modello concettuale che mostra la relazione parassitaria di DUB 002.

- IMG014 OSSERVATORIO NOMADE / PASSEGGIATE A CORVIALE, 2005
p.67
- IMG015 OSSERVATORIO NOMADE / STILE LIBERO PER CORVIALE. COSTELLAZIONE. SEZIONE, 2005
pp.68-69
- IMG016 OSSERVATORIO NOMADE / CORVIALE. ORGANIGRAMMA, 2005
p. 70
- IMG017
IMG018 OSSERVATORIO NOMADE / CORVIALE: STORIE COMUNI, 2005
p.71
- IMG019
IMG020 RAUMLABOR / SPACEBUSTER, 2009
p.73
- IMG021 RAUMLABOR / ROSY THE BALLARINA, 2011
p. 74
La bolla è più di un lavoro di arte pubblica o architettura. È stata concepita come un padiglione per ospitare eventi pubblici gratuiti: workshop di progetto, spettacoli di danza, proiezioni di film, giochi urbani, e discussioni di design.
È uno spazio libero e aperto al pubblico. Veduta aerea, Londra.
- IMG022 RAUMLABOR / ROSY THE BALLARINA, 2011
p. 75
Discussioni di Design, Londra.
- IMG023 RAUMLABOR / DAS KUCHENMONUMENT, BERLINO, 2009
pp. 76-77
- IMG024
IMG025
IMG026 N55 / SNAIL SHELL SYSTEM, 2001
p. 79
- IMG027 N55, ANNE ROMME / SPACEPLATES BUILDING SYSTEM, 2012
pp. 80-81
L'ambizione di Spaceplates Building System è quella di consentire alle persone di auto-costruirsi abitazioni. Essendo una struttura di pura lamiera, non ci sono altri elementi strutturali. La struttura è realizzabile attraverso semplici operazioni di piegatura dei bordi dei singoli elementi modulari. Mentre la progettazione e la produzione richiede tecnologia digitale, la stessa struttura può essere assemblata utilizzando le sole mani. Il progetto è stato sviluppato in collaborazione con Anne Romme, architetto di Copenhagen.
- IMG028 CARLOS GARAICOA / THE DREAMS OF SOME CITIES TO BECOME ANOTHER. STAMPA A COLORI DURAFLEX. 80 X 60 CM, 2001
p. 82
Garaicoa, artista cubano, opera principalmente a Cuba. La concezione della storia come elemento fittizio e la sua ricostruzione tenendo conto delle implicazioni che essa ha in relazione allo spazio urbano, sono i presupposti su cui viene elaborata la sua opera. Come artista-architetto, Garaicoa raccoglie frammenti di rovine, rielaborandoli sotto forma di disegni e installazioni che elaborano una reinvenzione utopica del territorio urbano. Garaicoa è anche interessato a proiettare la sua immaginazione e l'assurdo all'interno della trama urbana e linguistica della città.
- IMG029 GIANCARLO NORESE / PRECARIOUS HOME. FOTOGRAFIA DIGITALE. STAMPA LAMBDA. 30 X 40 CM, 2010
pp.84-85
- IMG030 CARMODY GROARKE / STUDIO EAST, STRATFORD, LONDRA, 2010
pp. 86-87
Costruito su un cantiere a 47 metri d'altezza su di un edificio preesistente

- (immobiliare Westfield), il padiglione è uno spazio effimero che ospita un ristorante ed eventi. Permette di avere uno spettacolare orientamento verso la città. La forma ne accentua giocosamente e con intelligenza la posizione, grazie a una serie di vedute spettacolari.
In questo modo si rende intensa l'esperienza delle pause pranzo e del cantiere, tutelando la vitalità dello spazio.
- IMG031
IMG032 WEAK / BUG DOME, BIENNALE SHENZHEN, 2010
p. 88
- IMG033
IMG034 VALLO SADOVSKY ARCHITECTS / BA_LIK PAVILION, BRATISLAVA, 2012
p. 91
- Il padiglione è composto da cinque elementi su ruote che possono essere configurati come esposizione o spazi di performance. È stato introdotto in un contesto urbano difficile di Bratislava per rivalutarlo e creare effetti di cambiamento.
- IMG035 ATELIER VAN LIESHOUT / MAXI CAPSULE LUXUS. ACQUERELLO SU CARTA. 100 X 70, 2002
p.92
- Maxi Capsule Luxus è una unità completamente autosufficiente. Include un letto, un minibar, un sistema di riscaldamento e di ventilazione con impianti di stoccaggio per i bagagli e vestiti. Tutto è disegnato in rosso per creare un ambiente intimo. Il cubo è una macchina per la concentrazione e il rifugio urbano.
- IMG036 ACCONCI STUDIO / HOUSE UP OF A BUILDING, SANTIAGO DE COMPOSTELA, 1996
p.94
- Nei progetti utopici e provocatori di Vito Acconci è possibile individuare una forte attitudine parassitaria. In quest'opera, installata originariamente su un muro esterno del Centro Gallego de Arte Contemporanea di Alvaro Siza, a Santiago de Compostel, il
- dispositivo fu concepito per fornire un rifugio per coloro che non avrebbero gradito l'accesso all'interno del museo.
- IMG037 RAUMLABOR / SPACEBUSTER, 2009
pp.96-97
- IMG038
IMG039
IMG040 FRÉDÉRIC EYL / SUBWAY PARASITE, BERLINO, 2005
pp. 98-99
- Si tratta di sistema indipendente di proiezione che può essere collegato alla metropolitana e altri treni attraverso ventose. Quest'oggetto consente la proiezione di immagini all'interno di un tunnel.
In questo modo il viaggio acquista una carica esperienziale "altra": si aggiunge qualcosa di mistico. L'artista berlinese consente uno sguardo in un mondo diverso, pieno di immagini surreali.
- IMG041 DILLER & SCOFIDIO / HIGH LINE II. VEDUTA AEREA, 2011
p. 107
- IMG042 ANISH KAPOOR, AMANDA LEVETE / STAZIONE TRAIANO NAPOLI. SCHIZZO, 2002
p. 109
- IMG043 ANISH KAPOOR, AMANDA LEVETE / STAZIONE TRAIANO, NAPOLI. VISUALIZZAZIONE, 2002
p. 109
- IMG044 ANISH KAPOOR, AMANDA LEVETE / SEZIONE TECNICA, 2004
La sezione mostra la relazione tra interno ed esterno.p. 110
- IMG045 ANISH KAPOOR, AMANDA LEVETE / MODELLO CONCETTUALE, 2004
p.111

- IMG046
 IMG047 J. RAMSEY, D. BARASCH / DELANCEY
 UNDERGROUND PROJECT. VISUALIZZA
 ZIONI, 2004
 p. 113
- IMG048 DOMINIQUE PERRAULT / STAZIONE
 GARIBALDI NAPOLI.
 INTERNO DELLA GALLERIA
 p. 115
- IMG049 DOMINIQUE PERRAULT / STAZIONE
 GARIBALDI NAPOLI. VEDUTA AEREA
 p. 115
- IMG050
 IMG051
 IMG052 SPACE150 / CARTELLONE PUBBLICITARIO
 INTERATTIVO FOREVER21, 2012
 p. 116
- Questo genere di "schermo-facciata" può
 essere considerato come una versione
 contemporanea della vecchia utopia del
 cinema: quella di fare vivere lo spettatore
 sullo schermo, creando un nuovo luogo
 che, in realtà, è un non-luogo, un "utopia"
 nel senso letterale del termine. Se il
 cinema ha dovuto mettere in atto l'utopia
 attraverso la proiezione, il cartellone
 mostra spettatori reali le cui immagini dal
 vivo entrano nello schermo.
 Sebbene abbia fini economici, concettual-
 mente tale cartellone rappresenta la sfida
 della riappropriazione della dimensione
 viviva della città contemporanea.
- IMG053
 IMG054 GISELLE BEIGUELMAN / POETRICA, SAO
 PAULO, 2004
 p. 121
- IMG055 K. LANCEL, H. MAAT / STALKSHOW. DIA
 GRAMMA CONCETTUALE PER L'INTERA
 ZIONE, 2007
 p. 123
- IMG056 K. LANCEL, H. MAAT / STALKSHOW.
 CARTELLONE INDOSSABILE, SEOUL,
 COREA DEL SUD, 2007
 p. 124
- IMG057
 IMG058 K. LANCEL, H. MAAT / STALKSHOW.
 PERFORMANCE, SEOUL, 2007
 p. 125
- IMG059
 IMG060 ANDREJA KULUNCIC / GIUSTIZIA DISTRI
 BUTIVA, M.A.D.R.E., NAPOLI, 2011
 p. 130
- IMG061 ANDREJA KULUNCIC / INDEX.DONNE.
 MANIFESTO, NAPOLI, 2011
 p. 134
- Si tratta di un progetto site-specific per
 la città di Napoli. Un lavoro partecipativo
 nel quale l'artista ricorre a strategie virali
 utilizzando mezzi popolari di mainstream
 per raggiungere il pubblico desiderato,
 ed è in definitiva un invito alle donne a
 prendere coscienza, a definire la propria
 posizione all'interno del contesto familiare
 e sociale.

~

01 E-TEXT: IL TESTO DIGITALE COME OPERA APERTA

/01 LA SCRITTURA PARTECIPATA

/02 LEGGERE ASSIEME: POESIE DIGITALI E TESTO DIFFERENZIALE

.02 SALOTTI LETTERARI V. 2.0

.03 SCRITTORI EMERGENTI: OPPORTUNITÀ, IMPEDIMENTI, FRAINTENDIMENTI

/01 SELF-PUBLISHING E BOOK ON DEMAND

/02 EAP E VANITY PRESS

.04 FACCIA A FACCIA CON L'EDITORIA

.05 DIALOGO CON GLI SCRITTORI EMERGENTI

.06 ASSOCIAZIONI PER SCRITTORI EMERGENTI

.07 LITERARY SITES: NUOVI MODI D'ESPRESSIONE LETTERARIA

.08 APPENDICI

/01 LA LETTURA DI LIBRI IN ITALIA

/02 PIRAMIDE DELLA LETTURA

/03 LA PRODUZIONE EDITORIALE PER CLASSE DIMENSIONALE

/04 IL MERCATO DIGITALE

|c

—

FOCUS. LITERARY SITES:

—

NUOVI SPAZI,
LETTERATURA CONDIVISA



>
JENNY HOLZER /
FOR CHICAGO
2008

IMG001

E-TEXT. IL TESTO COME OPERA APERTA

Secondo un'accezione classica, il testo indica un discorso più o meno lungo, più o meno complesso, ma comunque fissato su un qualsiasi tipo di supporto (le tavole, il papiro, la pergamena). Ma quali sono i supporti oggi del nuovo testo? I monitor lcd? Dobbiamo per caso cercare al di là dello schermo? nei microcircuiti?.. Oltre le guaine isolanti? Nel silicio delle memorie dei nostri computer? Nella rete? Cosa è la rete? Dove abita il testo?

Forse la produzione a stampa, quella per i grandi numeri che connota la nostra società da qualche secolo, non aveva ancora prodotto, per il libro, quella perdita dell'aura legata alla moltiplicazione infinita delle copie. Forse qualcosa di simile a ciò che Benjamin [01] ha descritto negli anni trenta del secolo scorso a proposito dell'opera d'arte sta per accadere ora, nel momen-

01 In riferimento al saggio L'opera d'Arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, 1936

to in cui le opere letterarie sono sottratte alla fisicità dei volumi. In prima istanza, il testo nell'epoca della sua riproducibilità digitale, spogliato del suo contesto naturale, perde senza dubbio parte della sua suggestione.

“Modificando il nostro approccio alla lettura, la digitalizzazione modifica in qualche modo il testo stesso; un testo che, per il fatto di essere collocato su di un nuovo supporto, ne assume tutte le caratteristiche, così segnatamente marcate rispetto alla carta. La computazionalità, la flessibilità, la possibilità di creare convergenze tra i codici, la reticolarità sono i caratteri peculiari destinati a modificare il nostro approccio alla scrittura e alla lettura” [02].

Le attività di lettura e scrittura, nell'era digitale si trasformano a causa della modifica del supporto del testo, non più materico bensì virtuale. La questione nasce soprattutto dal fatto che “nessun supporto è innocente” [03]. Infatti, se è vera la tesi che non ci può essere piena separatezza tra contenuto e forma, allora il variare della natura dei testi modifica il contenuto e, dunque, influenza l'interpretazione di chi legge.

D'altra parte, però, le nuove caratteristiche dell'e-text, ci proiettano nuovi scenari, nuove possibilità di utilizzo dello stesso. Alessandra Anichini, supportata da vari riferimenti concettuali, quali Umberto Eco e esperienze artistiche come Fluxus, nel libro “Il testo digitale”, riflette su tali possibilità. La Anichini, più precisamente, traccia

un parallelo tra ciò che è accaduto (e sta accadendo) nelle arti visive e la pratica della letteratura, considerando le attività di scrittura e lettura alla stregua di pratiche “aperte”. Oggi e in futuro, con le nuove possibilità tecnologiche, anche scrittura e lettura diventerebbero azioni partecipate e mai definite a priori, proprio secondo quanto è avvenuto con gli happening e le installazioni contemporanee.

Come afferma la Anichini, questo nuovo testo liquido, diventerebbe una sorta di “progetto destinato a realizzarsi solo attraverso l'uso che il lettore vorrà farne” [04].

In qualche modo quello che la Anichini immagina, già avviene nella rete (Wikipedia per citarne una), dove si realizzano per esempio nuovi luoghi di dibattito culturale (dei Salotti Letterari 2.0) e spazi di dialogo aperto nei quali un testo può essere plasmato, remixato, reimpostato.

02 Alessandra Anichini, *Il Testo Digitale. Leggere e scrivere nell'epoca dei nuovi media*, Apogeo, Milano, 2010, p. 28

03 Ivi, p. 4

04 Ivi, p. 56

/01 LA SCRITTURA PARTECIPATA

L'idea di partecipare alla lettura e al commento di un testo, troverebbe in alcune situazioni una vera e propria estremizzazione concettuale, nella misura in cui è la stessa creazione del testo a nascere da un'azione partecipata. Passiamo così dalla lettura, alla lettura partecipata, alla scrittura partecipata. Il romanzo futurista "Lo Zar è Morto"^[05], redatto nel 1929 da Marinetti e da altri dieci autori, è il caso storico esemplare. A questo episodio possiamo aggiungerne altri, più recenti. *Luther Blissett* ^[06], per esempio, è un nome utilizzato da un numero imprecisato di performer, artisti, riviste underground, operatori del virtuale e collettivi di squatter americani ed europei, impegnati tra gli anni Ottanta e Novanta per denunciare la superficialità e la malafede del sistema mass-mediatico. Tra l'eterogeneità delle azioni attraverso le quali questi artisti agirono (performance, manifestazioni, pubblicazioni, video, etc.) troviamo un numero elevato di pubblicazioni composte in maniera partecipata con forte valore di denuncia sociale.

Un altro caso totalmente estremo è quello del gruppo Wu Ming che nel 2007 ha pubblicato *Manituana* ^[07], un'opera letteraria non solo fruibile multi-

medialmente (ci sono immagini e suoni che supportano la narrazione) su sito web, ma anche estendibile da parte di chi legge attraverso l'accesso al "Livello 2" (previa comprensione dei contenuti del testo). Un simile esempio italiano è quello di Kai Zen che crea un sito web per la pratica della scrittura collettiva ^[08].

Un ulteriore passo avanti è quello proposto da Neil Stephenson e dal team di scrittori americani Subutai. "Non si tratta solo di scrivere un testo a più mani ma di una vera e propria fusione tra un testo di base, il social network, gli ipertesti e le nuove piattaforme di lettura. È questa l'idea di fondo sviluppata da Subutai che ha creato la piattaforma Pulp per creare racconti digitali. La compagnia ha sede a Seattle e San Francisco e ha come cofondatore lo scrittore Neil Stephenson. Il nocciolo dell'esperienza rimane sempre quello della scrittura, ma gli autori possono aggiungere articoli esplicativi, immagini, musica, video. Il tutto arricchito con la possibilità per i lettori di creare i propri profili, interagire fra di loro e altre attività tipiche dei social network. Il lavoro, e qui sta la particolarità, è destinato ad essere distribuito prima di tutto come una serie di apps per smartphone e piattaforme come iPad, iPhone, Android e Kindle (non dimentichiamo che Amazon ha sede proprio a Seattle) che diventano, così, una nuova frontiera per la lettura e per l'editoria in genere. In fin dei conti, come ha affermato lo stesso Stephenson, si tratta di una sorta di espansione a quanto offerto già dai romanzi di fantascienza

⁰⁵ Si tratta di un romanzo scritto da dieci tra i più celebri scrittori dell'epoca. Si basa sull'idea che nel 1931, in Cina, appaia all'improvviso un uomo che assomiglia in tutto e per tutto allo Zar Nicola II.

⁰⁶ cfr. www.lutherblissett.net/

⁰⁷ cfr. www.manituana.com

⁰⁸ cfr. www.romanzototale.it

e fantasy.” [09] .

Tralasciando il caso eccezionale di Wikipedia, la pratica della scrittura collettiva oggi viene in qualche modo praticata, su tutte quelle piattaforme virtuali di generazione 2.0 o superiori. Su Facebook sono tanti i casi di gruppi che si propongono di stendere testi collettivi.

In definitiva, le possibilità di scrivere in maniera collettiva con il Web 2.0 (che si fonda proprio sul concetto di interattività) sono tante. Bisogna tuttavia considerare queste evoluzioni, parallelamente al fatto che queste possibilità non tengono conto della partecipazione fisica e quindi integrale del lettore o dello scrittore che sia. In tale misura bisogna fare una riflessione sul valore della relazione umana integrale, che pare spesso essere tralasciata, ma che potrebbe essere la via per attuare un più proficuo e umano confronto.

09 Russo, R. (02 Set 2010), "The Mongoliad, romanzo digitale di Neil Stephenson". www.booksblog.it/post/ (Retrieved: 23 Giugno 2012)

/02 LEGGERE ASSIEME. POESIE DIGITALI E TESTO DIFFERENZIALE

La lettura è di solito visto come un'attività solitaria. Tuttavia l'e-text con le sue infinite possibilità interpretative, secondo Marjorie Perloff [10] renderebbe possibile la trasformazione di questa attività introversa in una pratica partecipata.

La convinzione di Marloje Perloff, focalizza sulle poesie digitali il quale senso, verrebbe soggettivamente carpito secondo differenti e infinite possibilità. In questa misura si parla di "testo differenziale"; un testo che ha tutte le caratteristiche di essere un'opera a aperta e che dunque non si rende disponibile ai lettori con una forma di senso preimpostata. I testi differenziali si rendono disponibili ai lettori in forme e materiali diversi: su carta, in digitale, sotto forma di installazioni ambientali dove anche il fattore sonoro gioca un ruolo fondamentale. In questo modo, oggi, ognuno ha la possibilità di scegliere uno dei tanti modi di lettura. In quest'ottica il testo differenziale non si rende disponibile secondo una sola singola versione definitiva.

La capacità di passare da un mezzo all'altro e viceversa permette al poeta di sperimentare con le strutture temporali e spaziali.

Nel libro "New Media Poetics", la Perloff evidenzia come le potenzialità "differenziali" dell'e-text siano superiori rispetto ad un testo stampato su carta, soprattutto riprendendo le parole della Perloff "perchè il poeta (digitale) può sperimentare con le strutture spaziali e temporali" [11]. Si aggiunge che molti di questi testi differenziali elettronici possono anche usare i meccanismi processuali, seguendo esempi artistici. A tal proposito si citano diverse esperienze artistiche come l'opera di John Cage e Fluxus.

Come nel caso di qualsiasi mezzo nelle sue fasi iniziali, queste "new media poetics" sembrano rendere 'feticcio' una comune presentazione digitale, .. come qualcosa di per sé notevole, .. come a dire: 'Guardate quello che il computer può fare!' Ma nessun mezzo o tecnica di produzione possono di per sé dare al poeta (o qualsiasi altro tipo di artista) l'ispirazione o immaginazione per produrre opere d'arte."

E la poesia è uno caso particolarmente delicato perché è l'arte della lingua: è, a detta di tutti, un linguaggio che è in qualche modo straordinario, che può essere processata solo sulla rilettura. Di conseguenza, la "nuova" tecnica, per cui le lettere e le parole possono spostarsi sullo schermo, rompere, e rimontare, o per cui il lettore / spettatore può decidere da un semplice clic per riformattare il testo elettronico o quale parte di esso per accedere, può rivelarsi noiosa a meno che la poesia in questione è, carica di significato.

In altre parole, se da un lato le nuove tecnologie, conferiscono all'e-text un fascino mai esperito in nella lettura

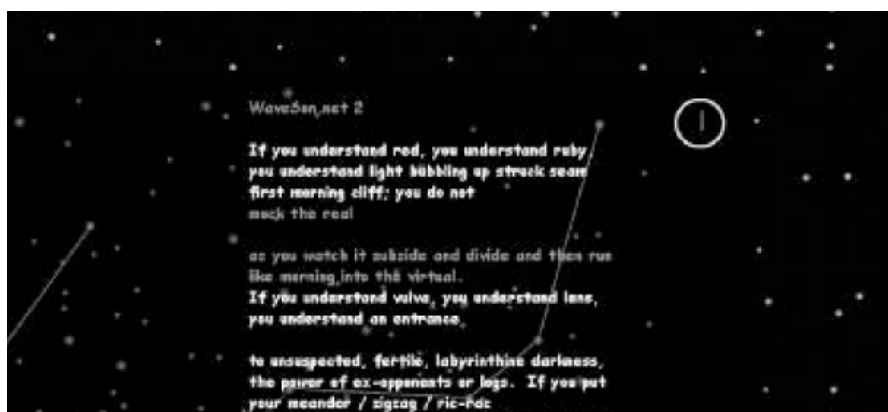
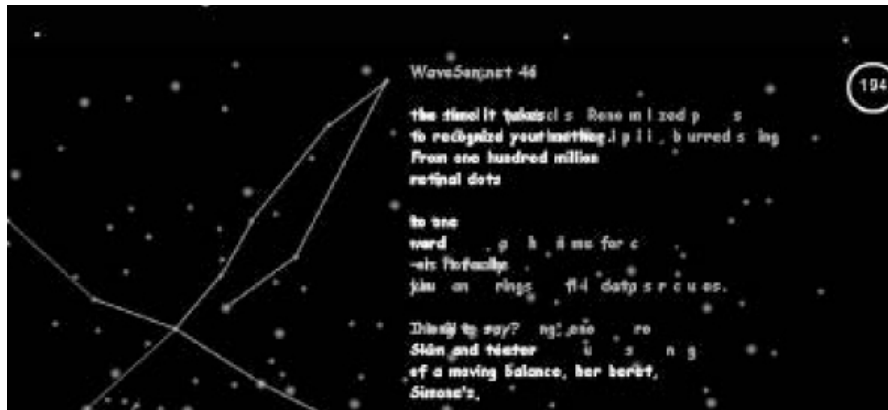
10 cfr. Marjorie Perloff, *Screening the Page/Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text*, in Adelaide Morris, Thomas Swiss, *New Media Poetics. Contexts, tecnotexts and Theories*, The Mit Press, 2006, pp.143-160

11 Ivi, p. 143

>
S. STRICKLAND, C. LAWSON /
FRAME DI VNIVERSE
2006

Vniverse è un poema digitale creato da Stephanie Strickland e Cynthia L. Jaramillo. Si tratta di uno strumento testuale per esplorare nuovi modi di lettura interattiva. È disponibile sul sito vniverse.com.

IMG002
IMG003
IMG004



tradizionale, dall'altro si che alla base di una poesia digitale ci deve essere sempre un contenuto forte, per non rendere la poesia una pratica prettamente estetica.

Bisogna andare oltre le sofisticazioni tecniche di fruizione delle poesie digitali, per evitare che le poesie siano assimilabili ad un puro gioco elettronico.

Il discorso sulle poesie digitali della Perloff focalizza su alcuni esempi dove il carattere "estetizzante" del testo segue aspetti contenutistici. Questi esempi rendono possibile la realizzazione di un nuovo modo di esperienza pubblica, in cui la pratica della lettura è vista come un'azione partecipata. Tra i vari esempi della Perloff si cita il caso *Vniverse* [12] dove la lettura come una vera e propria performance che rimanda alla possibilità di essere elaborata in un luogo fisico e non soltanto virtuale. Con *Vniverse* si vuole fare un primo passo verso "spazi di lettura sociali". *Vniverse* è prima di tutto un sito web, dove accedendovi è possibile interagire col testo in maniera libera e partecipata (con altri utenti). I progettisti di questo esperimento si pongono l'obiettivo di non fornire una lettura parziale, bensì sovrapposta e condizionata dai singoli utenti. Anche il format grafico del testo doveva essere il risultato dell'interazione.

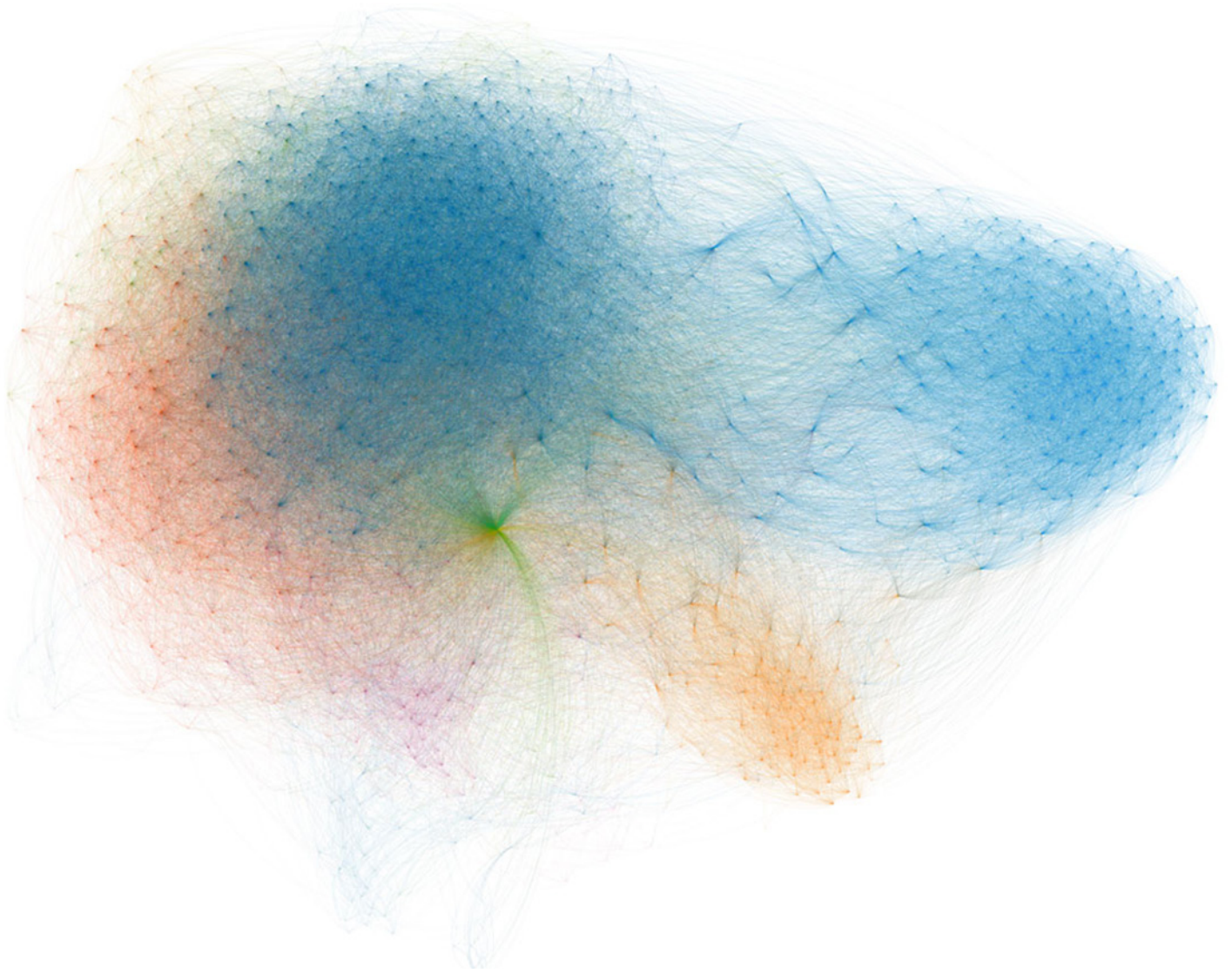
Come recita una dichiarazione di uno degli ideatori: "pensiamo di eseguire nuovi mezzi di comunicazione; la poesia è importante in quanto incoraggia la conversazione e le domande. Il

nostro processo creativo è un modello iniziale per questa interazione. Anche se differiscono per età, nazionalità, lingua madre, e per formazione (poeta, ingegnere, etc.), abbiamo elaborato un linguaggio comune ed estetiche, ci siamo seduti insieme fisicamente di fronte allo schermo. L'elaborazione delle immagini, dell'interfaccia, dell'impaginato, e l'aspetto temporale, sono tutti aspetti che nelle new media poetics devono essere, concordati, realizzati, testati dai programmatori e dai fruitori, per poi essere ripensati.

Nel caso di *Vniverse*, la lettura dei testi assume un valore esperienziale quando questa avviene in un ambiente fisico. Gli ideatori di *Vniverse* affermano: "Vogliamo creare una esperienza di lettura 'esplorativa' in un ambiente galleria, dove le 'costellazioni' *Vniverse* raggiungono lo spazio fisico. Uno spazio tridimensionale di costellazioni dove le parole chiave possano, in certi punti, dar luogo a letture partecipate.". Si aggiunge: "Mentre noi crediamo che il nostro pezzo sta assorbendo per esplorare da soli, sappiamo che i piaceri particolari e significati vengono creati quando la gente lo sperimentiamo in reciproca compagnia.. Vogliamo entrare in contatto con i lettori, fornendo un luogo dove i loro moti faranno nuove ondate di *co-readers* e *co-players*, un luogo dove possono diventare parte di uno spazio pubblico performativo / interpretativo. In tale spazio, i lettori potranno sperimentare personalmente come la socialità influisce sulla lettura.." [13]

12 *Vniverse* è un poema digitale creato da Stephanie Strickland e Cynthia L. Jaramillo. Si tratta di uno strumento testuale per esplorare nuovi modi di lettura interattiva. È disponibile sul sito www.vniverse.com.

13 Stephanie Strickland, Cynthia Lawson, *Social Reading Spaces*, in Adelaide Morris, Thomas Swiss, *New Media Poetics. Contexts, tecnotexts and Theories*, Mit Press, 2006, p.178



>
LINKEDIN MAP /
inmaps.linkedinlabs.com

IMG005

SALOTTI LETTERA- RI V2.0

I lit-blog e le riviste online sono ormai un canale privilegiato di informazione e dibattito culturale. L'esplosione del fenomeno e il successo è ancora recente, e sono molti quelli che sostengono che, nonostante i dati ne decretino un discreto seguito, l'opinione pubblica sia ancora plasmata principalmente dai vecchi media, cioè giornali e televisione. Quella dei blog letterari, comunque, non è certo più una stravagante abitudine di pochi, bensì un luogo di incontro di varie generazioni di scrittori, intellettuali, giornalisti e lettori, più o meno giovani. E tra le penne che firmano interventi e recensioni ci sono autori affermati, critici letterari, giornalisti culturali, professori universitari.

La spinosa questione che da tempo discute sulla morte della critica letteraria nel nostro paese sembra avere come risposta il fiorire dei blog letterari, dove invece si delinea un panorama critico attivo e attento alle pubblicazioni editoriali. Soprattutto, sembrano spesso

>
SALOTTO LETTERARIO
MADAME GEOFFRIN /
XXVIII SEC.

IMG006

152



superate proprio dai blog letterari le distinzioni accademiche tra letteratura alta e letteratura di genere, permettendo spazi di dibattito nuovi e attuali, fuori dal vetusto accademismo che è stato una delle cause principali del cristallizzarsi e affievolirsi della riflessione critica sulla letteratura. Aprendo al contemporaneo e alla società in cui viviamo, numerosi sono anche gli interventi che riguardano le nuove forme di arte e intrattenimento, ovvero la televisione, il cinema, il fumetto e il videogioco. E anche la politica e l'attualità entrano con forza negli argomenti e nelle discussioni letterarie, molto più che nei blog stranieri.

Non tutti i blog letterari sono uguali. Innanzitutto va fatta una distinzione tra blog letterari e riviste online. Molte riviste tradizionali si sono dotate di un sito, per raggiungere una fetta di lettori molto più ampia in un tempo più breve. Spesso queste riviste online sono chiuse, mentre i blog si aprono ai commenti dei lettori. Vi sono poi blog collettivi che ospitano più autori, ognuno responsabile di quello che scrive, senza una redazione organizzata come invece quella delle riviste online.

Blog, forum e social networks sono i nuovi salotti letterari. Focolai da dove si dipana l'energia della cultura. Il confronto non ha più sede nella fisicità del reale, bensì negli interminabili spazi della rete, spazio oggi non più accessibile alle sole élitarie. Non vi è più un'entrata a numero chiuso; il confronto raggiunge così un alto grado di democraticità e il testo preso in esame viene sottoposto a infinite interpreta-

zioni. In passato, i salotti letterari, i caffè, e i circoli artistici erano luoghi ben più elitari. Qui avvenivano riunioni che condizionavano la formazione dell'opinione pubblica. Questi luoghi stabilivano una maggiore centralità dell'espressione socio-culturale. La negoziazione sui contenuti veniva portata avanti dai "salottieri", il quale ruolo nella società, poteva condizionare pesantemente (e spesso anche negativamente) l'assetto della politica e dello Stato. Tra Trecento e Quattrocento, in pieno umanesimo, i salotti letterari attivarono l'espansione culturale fuori dal mondo istituzionale (università, chiese), anche se ancora dipendenti dalle possibilità di signori che spesso li utilizzavano come espressione del loro potere [01].

Nell'era "superflat" [02], dove Internet pare aver messo sullo stesso livello tematiche colte a tematiche di discutibile rilevanza sociale, la possibilità di discutere argomenti tra i più vari in rete, ha completamente eliminato il carattere elitario dei vecchi salotti letterari. Chiunque può accedere a piattaforme virtuali per avviare una discussione partecipata. Ma in che misura oggi partecipiamo a questi nuovi salotti virtuali? Spesso lo facciamo anche in maniera inconsapevole..

Nella misura in cui oggi il testo, non ha più sede nel singolo device (nel libro o sullo schermo che sia) ma in uno spazio

01 cfr. Emanuela Boccassini, I salotti letterari, www.editaliteraryagency.blogspot.it

02 I riferimento al movimento artistico postmoderno e di matrice neo-pop. Coniato da Takashi Murakami, artista giapponese, questo termine indicherebbe un'era in cui non ha più senso una barriera tra l'alta cultura e quella più frivola. cfr. [Pier Paolo Pancotto, Arte Contemporanea. Dal minimalismo alle ultime tendenze](#)

della rete appartenente a chi lo distribuisce (profilo di Facebook, profilo del forum, del blog, etc.), esso è facilmente accessibile dalla platea dei lettori che accedono in questo spazio, per leggerlo e consultarlo. La possibilità, di lasciare dei feedback, una semplice traccia dei propri commenti e delle più argomentate considerazioni ai margini del testo consultato, realizza un nuovo scenario, quello di un confronto aperto e libero.

Questi nuovi salotti letterari “versione 2.0” aumentano in maniera esponenziale le nostre possibilità conoscitive, dandoci la possibilità di intraprendere nuovi percorsi formativi non-accademici e più aperti alla pluralità.

Tuttavia, bisogna evidenziare che la possibilità di confrontarsi con fonti tra le più varie (esperti, figure tecniche, ma anche persone dall’ambigua preparazione) introduce il problema dell’affidabilità dei testi stessi. A tal proposito, la nostra capacità selettiva di scegliere tra l’una e l’altra informazione, gioca un ruolo sempre più delicato. È forse questo il più alto prezzo da pagare per l’edemocracy.

SCRITTO- RI EMER- GENTI. OPPORTUNITÁ, IMPEDIMENTI, FRRAINTEN- DIMENTI

Ogni anno in Italia vengono pubblicati circa sessantamila libri: questo significa che le quasi tremila case editrici italiane producono oltre mille e cinquecento nuovi titoli ogni settimana che sono “virtualmente” sistemati nelle librerie; si utilizza il termine “virtualmente” perché nella realtà sono solo i soliti noti che hanno il privilegio di sfilare in vetrina o sugli scaffali delle librerie. Inoltre, da un’indagine ISTAT [01] risulta che il 67% degli italiani acquista meno di tre libri all’anno. Questo significa che il mercato editoriale è caratterizzato da un’offerta che è di molto superiore alla domanda. La gran parte delle case editrici non investe risorse significative per la promozione di buona parte dei propri autori.

Alcuni critici non ammettono la produzione di tutti questi libri. Convinti che basterebbero solo pochi titoli ogni anno queste persone sembrano rigettare la bibliodiversità, per consentire un

meno saturo mercato editoriale. Bisogna dire che se da una parte non si può dar integralmente torto a queste convinzioni soprattutto perchè molti libri pubblicati non raggiungono un target minimo di lettori, d'altra parte questi sembrano voler minacciare la libertà di stampa preferendo solo l'emancipazione di pochi autori (soprattutto di quelli più popolari). Oggi, gli scrittori in Italia sono numerosissimi. Molti di essi non riescono (per motivi che affronteremo nei prossimi paragrafi) a raggiungere una visibilità. Se un autore vuol concedersi una singola possibilità di emergere, non ha tante scelte ma ha un strada con un'unica direzione possibile, ovvero autopromuoversi. Se invece uno scrittore vuole semplicemente pubblicare dei testi digitali, sul Web ci sono tanti siti che spiegano come pubblicare un e-book.

/.01 SELF PUBLISHING E BOOK ON DEMAND

Il "self-publishing" è un mezzo che permette a chiunque di pubblicare qualcosa senza seguire la "normale" trafila della ricerca di un editore.

Si può scrivere un libro, pubblicarlo e venderlo senza avere una casa editrice? La risposta è "sì". E il fenomeno in questione ha un nome: self-publishing. Il self-publishing è quella rivoluzione editoriale che ha già fatto parlare molto di sé negli Stati Uniti, dando vita a una nuova generazione di bestseller e di scrittori indipendenti. È la nuova frontiera dell'editoria online che, grazie a una serie di servizi, permette agli autori di autopubblicare la propria opera gratuitamente, mantenendo tutti i diritti sulla stessa.

Il *self-publishing* non è altro che un sito web, in cui chiunque può registrarsi in modo gratuito e si ha la possibilità di accedere a numerosi servizi, grazie ai quali si possono pubblicare e vendere le proprie opere. Dopo la scrittura del testo e il disegno della copertina, è possibile caricare i file su questi siti (rispettando i canoni richiesti) e il gioco è fatto.

Il *self-publishing* non è una garanzia di successo. Pubblicare un'opera è un conto, venderla è un altro. Per lo scrittore indipendente Roberto Travaglia, il lavoro duro ha inizio proprio dopo la pubblicazione. Travaglia evidenzia che "occorre pianificare e attuare un complesso piano di marketing per farsi conoscere e vendere, specie all'inizio.

Dimenticare i soldi e pensare solo al farsi conoscere. Per questo motivo è essenziale che la prima opera sia davvero accattivante. Se così non fosse potresti non avere una seconda occasione. In alcuni casi è possibile che il pubblico riponga fiducia in te e ti permetta una seconda possibilità. Ma mai tre. Io, scherzosamente, chiamo tutto ciò 'la regola del *paso doble*'." [02]

I siti di self-publishing più famosi in Italia sono www.lulu.com e il suo cugino italiano www.ilmiolibro.it. Ma non sono gli unici.

Per molti esperti e scrittori indipendenti, il self-publishing è il futuro degli scrittori emergenti, nella misura in cui la crisi che sta vivendo il mondo dell'editoria tradizionale è fin troppo evidente e perchè "di regola" gli editori puntano solo sui grandi nomi. C'è chi si ritrova a selezionare migliaia di manoscritti leggendone (per questioni di tempo) solo poche righe, senza riuscire a comprendere il vero valore, e chi, purtroppo, chiede addirittura soldi in cambio della pubblicazione: la cosiddetta editoria a pagamento.

Con il self publishing tutto è diverso. I diritti restano a chi scrive e non vi è nessun contratto da sottoscrivere.

Un'altra caratteristica è che è lo scrittore a stabilire il prezzo al pubblico della sua opera e quanto percepire per i propri diritti.

Il fenomeno del *self-publishing* non è affatto recente: risalgono addirittura al 1500 le edizioni di libri autoprodotti clandestinamente e alla seconda metà del 1600 le riviste "indipendenti", tutte pubblicazioni che uscivano infrangen-

do le regole e aggirando le censure (tra cui l'Indice dei libri proibiti), le limitazioni e le restrizioni imposte dai governi. Nell'Ottocento e nel Novecento numerose avanguardie culturali e artistiche si sono avvalse dell'autopubblicazione: i *chapbook* illustrati a mano (alcuni dei quali di autori eccellenti), riviste e bollettini di pittori (come futuristi, dadaisti e surrealisti), bollettini politici di dissidenti (come i *Russian Samizdat*), l'*underground press* [03], la *eso-editoria*, fino alle più recenti *fanzine* e (con l'arrivo di internet) le *webzine*.

Questa editoria parallela si avvale di linguaggi nuovi, popolari o coltissimi, talvolta sperimentali, spesso di protesta, di provocazione o di rottura (controcultura). Le pubblicazioni di questo tipo si sono sempre distinte per essere autofinanziate, da cui la carta a basso costo, la fattura "do it yourself" (che non vuole affatto dire sciatta e poco curata, in particolare nel caso di quelle artistiche), scritta a mano, battuta a macchina con carta carbone, ciclostilata o fotocopiata. La distribuzione è anomala, fatta porta a porta, per la strada, tra gruppi col passaparola, a prezzo politico (per pagarsi parte delle spese) o del tutto gratuita, sovente con vita breve.

Dalla fine degli anni Settanta c'è stato il boom delle *Fanzine*, cioè fans magazine per una rivista di fantascienza), riviste per appassionati di un certo genere ignorate dall'editoria convenzionale: musica, fumetti, fantascienza, esoterismo, punk e dark.

Con l'arrivo della Rete, si sviluppano le *Webzine*. Alcune hanno il corrispon-

03 In riferimento al fenomeno della stampa clandestina, sviluppatosi tra gli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti, in Canada, nel Regno Unito e in altre nazioni occidentali.

02 cfr. www.pennablu.it/senza-editore/

dente cartaceo, altre sono solo on line, per abbattere i costi di stampa. Possono essere siti web o blog, nei quali c'è un sommario da cui si accede a vari articoli salvabili, oppure impaginate in formato .pdf (scaricabili sul PC) o fatte in modo da poter essere sfogliate pagina per pagina mentre si è collegati.

Col *book on demand*, oggi un autore può presentare la sua opera a un service editoriale, o editore on demand, decidendo che carta usare, la copertina, il prezzo, la lunghezza, la veste grafica, le eventuali illustrazioni a colori o in bianco-nero; in molti casi può chiedere il codice ISBN. Il libro viene preparato per la stampa e per la vendita in formato digitale; se qualcuno vuole acquistare l'e-book, può scaricarlo dal sito del service, oppure può ordinarlo su carta. In questo caso il libro viene stampato in digitale, rilegato e inviato al cliente. Coperta la stampa e la percentuale per le commissioni del service, il resto è tutto guadagno netto per l'autore.

I vantaggi del book on demand principalmente sono:

- costi contenuti: il libro on demand viene stampato solo se ne viene richiesta una copia. Questo azzera il magazzino dell'inventario.
- la possibilità di pubblicare qualsiasi cosa uno voglia, senza dover sottostare a regole imposte da altri.
- la possibilità di fare pubblicazioni per un pubblico di nicchia, che promuovono il bravo autore già noto e, dal punto di vista contrattuale, lo favoriscono decisamente rispetto al diritto d'autore.
- si resta titolari dei propri diritti e, in caso di successo, si possono vendere i diritti a una normale casa editrice.

- è possibile il recupero di testi scomparsi dai cataloghi, stampabili in piccole quantità senza onerose ristampe.

Gli svantaggi principalmente sono:

- chi vende moltissimo è costretto a lasciare il digitale per l'offset, che oltre le mille copie diventa competitivo (ovviamente, è un "no" positivo per gli scrittori);
- la qualità discutibile dei contenuti: dal momento che chiunque può scrivere e pubblicare, la possibilità di trovare plagii, argomenti poco attendibili, o soltanto testi semplicistici è alta;
- la discutibile qualità della forma, dal momento che non vi è più la figura dell'editor, che controlla e sistema il testo;
- la quasi totale impossibilità di farsi conoscere e distribuire.

Quando si parla di autopubblicazioni si cita sempre il caso di M.J. Rose, autrice statunitense che, stufa di essere presa in giro dagli editori, nel 1998 pubblicò da sé il suo primo libro, aprì un sito web e si mise a venderlo sia nel formato cartaceo sia in quello elettronico. Arrivata alla sua undicesima opera, la Rose è ora una macchina per best seller e insegna agli scrittori come autopromuoversi. Però il suo esempio è sempre citato perché... è una delle pochissime autrici diventate famose con questo mezzo. E ricordiamo che gli Stati Uniti sono un paese di lettori forti, non come l'Italia.

/02 EAP E VANITY PRESS

L'editoria a pagamento (EAP) esiste dall'avvento della stampa, ma è esplosa in tutto il mondo negli ultimi anni, grazie alle nuove tecnologie digitali. Oggi sono molti gli editori in Italia aperti a questo fenomeno. Molti altri invece non lo accettano per principio. Di intenti meno "rivoluzionari" e sperimentali che non nel passato, va ad accontentare un settore di mercato sempre più ampio: gli autori che, in mancanza di editori che li vogliano pubblicare, si arrangiano da soli. Tuttavia, in generale l'EAP favorisce vantaggi (di tipo economico) solo agli editori. Questa non risulta essere una buona via per il successo letterario per gli scrittori alle prime armi.

Gli Inglesi individuano il fenomeno dell'EAP nel termine "vanity press", partendo dal presupposto che sia solo un esercizio di vanità dello scrittore rifiutato dagli editori, ma presuntuoso al punto da pubblicare da sé le sue opere ad ogni costo. Dal canto loro i francesi, utilizzano la dicitura "édition à compte d'auteur", edizione a carico dell'autore, senza esprimere giudizi.

In Italia il fenomeno viene individuato con la sigla "APS" (autore a proprie spese). Questo acronimo fu inventato da Umberto Eco nel suo libro *Il pendolo di Foucault*, in cui un astuto editore a pagamento pubblica testi dalla discutibile qualità presentando conti salatissimi agli autori, conditi con iperboliche complimenti e con l'inserimento nell'insuperabile *l'Enciclopedia degli Italiani Illustri*, dove Giuseppe Tomasi di Lampedusa è liquidato in due righe

e Adeodato Lampustri descritto come un sublime faro della cultura. In realtà, l'autoproduzione di un libro non è da confondere con l'editoria a pagamento (gli APS del Pendolo): nella prima è l'autore a gestirsi totalmente, che porti il suo libro in tipografia o in un service editoriale, mentre nella seconda firma un contratto con un editore che, almeno in teoria, dovrebbe occuparsi di tutto, dall'aspetto grafico del libro alla sua promozione, tranne che di pagare il conto della stampa.

FACCIA A FACCIA CON L'E- DITORIA

Di seguito si riportano interviste ad alcuni editori, alcuni dei quali incontrati al Salone del Libro di Torino grazie al contributo di Diego Manzetti, esperto di editoria e responsabile del sito ilibri.com.

Ho avuto modo di raccogliere diversi punti di vista e contraddizioni. Sia le interviste che gli incontri con Diego Manzetti mi hanno permesso di capire alcuni meccanismi che regolano il sistema editoriale.

I Ø 1

GIULIO MILANI, TRANSEUROPA EDIZIONI
/ SALONE DEL LIBRO DI TORINO
MAGGIO 2012

HO SENTITO PARLARE DI TRANSEUROPA EDIZIONI COME UNA REALTÀ MOLTO APERTA AGLI AUTORI EMERGENTI. MI PARLI DI TRANSEUROPA.

Sì, effettivamente, siamo molto aperti agli esordienti. LA nostra “produzione” riguarda sia prosa che poesia. Facciamo scouting.

Recentemente abbiamo allargato alla narrativa straniera. In sostanza misceliamo la scrittura emergente con quella di altri (forse pochi) più affermati. Cerchiamo comunque sempre di creare un filo interessante all'interno del quale inserire gli emergenti. Questo è a mio avviso a favore della loro crescita.

La distribuzione non ti fa crescere. Se si sta a sentire i loro “consigli”, non si cresce.

ESISTONO PARAMETRI IDEOLOGICI ALLA BASE DEI CRITERI DI SCELTA DI UN MANOSCRITTO PRESENTATO?

In sostanza non abbiamo parametri fissi. In ogni caso ciò che determina, nel nostro caso, la scelta di un manoscritto è la capacità di scrittura.. la capacità letteraria.. lo stile. Se poi si trova una storia interessante è anche meglio. SI

cerca in generale di trovare un compromesso tra lo stile e i contenuti
Non abbiamo un genere unico che pubblichiamo.

QUANTO CONTA L'ESPERIENZA PREGRESSA DI UNO SCRITTORE IN RELAZIONE AL SUCCESSO EDITORIALE?

Il livello di affermazione di uno scrittore è importante anche nell'ottica del profitto. questo è un dato assodato. Ma questo non basta! Normalmente facciamo esordienti. Posso in generale dire che il nome nel nostro caso non conta. Conta solo se ha pubblicato racconti su riviste, ..

PUÓ, A SUO AVVISO, INTERNET ESSERE IN GRADO DI PROMUOVERE LA 'BIBLIODIVERSITÀ' E, ALLO STESSO TEMPO, FORNIRE AI LETTORI UNA BUONA CULTURA LETTERARIA?

Come sicuramente sa Internet è oggi una grande community che si struttura. Pubblicare testi in forma digitale è un processo nuovo e alternativo per gli scrittori. A mio avviso queste nuove possibilità sono momenti positivi di pubblico confronto.. ci si pone dinanzi ad un pubblico più vasto.

COSA NE PENSA DELL'EDITORIA A PAGAMENTO?

Non siamo interessati per questo genere di cose. Reputiamo sia una cattiva strada sia per gli autori che davvero vogliono emergere e far carriera, sia per noi editori..

SPESSE SI ORGANIZZANO CONCORSI. COSA NE PENSA DI QUESTE MANIFESTAZIONI IN RELAZIONE AL SUCCESSO DI UNO SCRITTORE?

Dipende dai concorsi. Il concorso “Cal-

vino” ad esempio è importante per gli esordienti. All’interno di esso gli editori (come noi) traggono romanzi inediti. Vi è in quel caso una buona prima selezione da parte della giuria.. quindi noi siamo “avvantaggiati”.. Tuttavia, esiste una folta community di autori “concorristi” che si studiano perfettamente come vincerli ma poi presentano ad editori testi brutti..

SECONDO LEI É IMPORTANTE METTERSI IN MOSTRA IN LUOGHI PUBBLICI E COMUNICARE IL PROPRIO PENSIERO IN MANIERA PIÚ DIRETTA? LA SCRITTURA INTERPRATATA COME FORMA ESTETICA E PERFORMANCE..

Credo che comunque un autore debba rompere il muro e porsi quanto piú in relazione col suo pubblico per farsi conoscere meglio.

.....

I Ø2

ROSARIO BIANCO, ROGIOSI EDIZIONI
/ SALONE DEL LIBRO DI TORINO
MAGGIO 2012

MI PARLI DELLA SUA REALTÁ. PICCOLO EDITORE CAMPANO, DEFINITO DA MOLTI UN BUON EDITORE.

Posso dire che ci sentiamo di avere una forte identità locale per proiettarci sul mercato attraverso collane che vanno

dalle piú classiche alla piú intrigate.. come posso dire particolari che lasciano una forte impronta su un target eterogeneo.

Siamo attenti agli emergenti, organizzando eventi a loro dedicati e fornendo loro la possibilità di ottenere borse di studio.

DA INESPERTO VOLEVO SAPERE.. COME FUNZIONA IL SISTEMA EDITORIALE? QUANTE E QUALI FASI UN MANOSCRITTO DEVE SUPERARE PER ESSERE SCELTO E PUBBLICATO?

In generale, in ogni azienda, le figure professionali principali sono due. Esiste un editor e l’editore. L’editore legge i testi che arrivano.. certo se sono numerosi è normale pensare alla presenza di altre figure che coadiuvano tale compito. L’editor diciamo che ha la funzione di dare consigli, spesso anche sui contenuti di un testo.

ESISTONO PARAMETRI PER I QUALI UN MANOSCRITTO VI PIACE PARTICOLARMENTE?

Il testo deve interessarci, piacerci. Ci deve essere una certa coerenza con la nostra filosofia e con quello che ci aspettiamo che un lettore legga.

QUANTO CONTA L’ESPERIENZA PREGRESSA DI UNO SCRITTORE IN RELAZIONE AL SUCCESSO EDITORIALE?

Molto spesso i giovani meno famosi in Italia non trovano spazio. Questo credo sia un grande problema da affrontare. La popolarità è spesso sinonimo di profitto, dunque s’immagino le ricadute sulla società..

Nel nostro caso, non ci limitiamo a pubblicare solo popolari..

PARLIAMO DI CONCORSI LETTERARI. SPES-
SO SI ORGANIZZANO CONCORSI. COSA NE
PENSA DI QUESTE MANIFESTAZIONI IN
RELAZIONE AL SUCCESSO E ALLA VISIBI-
LITÀ DI UNO SCRITTORE?

Non crediamo nei concorsi letterari
perchè vengono avvantaggiate le case
editrici più importanti. I giovani autori
hanno tante difficoltà ad emergere.

CONCLUDENDO, IN RELAZIONE AL MIO
PROGETTO DI TESI. STO PENSANDO DI
TRASFORMARE LO SPAZIO FERROVIARIO
DEL PASSANTE MILANESE IN PIAZZA
DELLA REPUBBLICA, IN UN LUOGO IN CUI
GLI SCRITTORI EMERGENTI POSSANO
COMUNICARE IL PROPRIO PENSIERO E LA
PROPRIA CULTURA.

È VERO CHE L'ATTIVITÀ DELLO SCRITTORE
È LA SCRITTURA, MA, A MIO MODESTO
AVVISO, È ALTRETTANTO REALISTICO OGGI
CONSIDERARE CHE UN AUTORE SCONO-
SCIUTO, SE VUOLE EMERGERE, DEBBA
METTERSI IN MOSTRA, ANCHE INCON-
TRANDO I LETTORI IN UN LUOGO FISICO.
CREDO CHE QUESTO SIA UNO DEI MODI
CON CUI CI SI POSSA LIBERARE DAL PESO
DEL MERCATO EDITORIALE E DAL CAOS
DELLA BIBLIODIVERSITÀ.

COSA NE PENSA DI UTILIZZARE I LUOGHI
PUBBLICI COME PIATTAFORME DI DIA-
LOGO TRA SCRITTORI E LETTORI? IN UNA
SORTA DI ACQUARIO IN CUI GLI SCRITTORI
EMERGENTI POSSANO FAR MOSTRA DI SÉ
(ANCHE IN FORMA MULTIMEDIALE)? PO-
TREBBE QUESTA IDEA ESSERE IN GRADO
DI DARE MAGGIORE VISIBILITÀ A QUESTA
CATEGORIA DI SCRITTORI?

Se si elimina la carta e il contatto fisico
e diretto, a mio avviso, viene meno
quello che è il concetto romantico di
arte letteraria e di "libro". In questa
realtà che potremmo definire "iperte-
stuale" si perde il valore romantico del
libro.

I 03

SARA SAORIN, CAMELOPARDUS EDIZIONI
/ SALONE DEL LIBRO DI TORINO, MAGGIO
2012

MOLTI AUTORI, NON VOLENDO PASSARE
ATTRAVERSO IL FILTRO DI UNA CASA
EDITRICE CHE NON CHIEDE CONTRIBUTI,
OPPURE NON AVENDO LA POSSIBILITÀ DI
SBORSARE SOMME ELEVATE TRAMITE L'E-
DITORIA A PAGAMENTO, SI AFFIDANO AL
BOOK ON DEMAND. COSA SENTI DI POTER
DIRE A QUESTI AUTORI?

Oggi, se proprio si desidera a tutti i co-
sti vedere la propria creazione stampata
e rilegata e con l'aspetto di un libro, ci
sono tanti modi per togliersi la soddi-
sfazione, l'importante è non finire tra le
grinfie di qualche editore a pagamento.
Allora ben venga il book on demand,
almeno sparisce tutto quel sottobosco
di editori che illudono le persone con
lusinghe e false promesse. Tuttavia, bi-
sogna avere la consapevolezza di quello
che si sta facendo: se le proprie ambi-
zioni si fermano all'averne qualche copia
da regalare a parenti ed amici, bene; ma
se si aspira a essere prima o poi pub-
blicati da un editore, l'autoproduzione
non è un buon biglietto da visita, se
non altro perché l'editore può temere,
pubblicando un autore che già si è
autofinanziato, di essere erroneamente
bollato come editore a pagamento.

LEGGENDO SU INTERNET E ASCOLTANDO SCRITTORI AL SALONE DI TORINO, HO NOTATO CHE CI SONO EDITORI CHE CONSIDERANO ALCUNI SCRITTORI TROPPO PRESUNTUOSI. A PARERE DI QUESTI EDITORI, QUESTI AUTORI METTEREBBERO IN SECONDO PIANO LA CONOSCENZA DI UNA CORRETTA GRAMMATICA ITALIANA. COSA MI PUÒ DIRE SU QUESTO PUNTO?

Proviamo a partire da una considerazione di base, mettendoci nei panni dell'editore che riceve i manoscritti: stampare un libro, stamparlo bene, non in digitale, con una certa rilegatura, su carta di qualità, con una copertina realizzata da un grafico capace, costa all'editore alcune migliaia di euro. Quindi inviare un manoscritto a un editore significa proporgli una creazione che noi siamo certi possa valere questo investimento.

Bene, quanti di noi sarebbero disposti a corrispondere anche solo mille euro per la realizzazione di un qualsiasi lavoro, quando la persona che ce lo propone, che sia un muratore o un consulente, non dimostra le conoscenze elementari per svolgerlo? Perché mai, se devo pagare un elettricista e lui mi dice che non sa avvitare una lampadina, posso salutarlo senza tanti problemi, mentre se un autore mi manda un manoscritto pieno di refusi non dovrei pensare che non sappia fare il suo lavoro, altrimenti sono tacciata di snobismo?

Comunque.. se ricevo un manoscritto pieno di errori, lo inoltro ugualmente al comitato di lettura. Se i lettori mi segnalano che l'opera merita di essere pubblicata, chiedo all'autore di rimandarmela corretta: un conto è far passare un testo attraverso l'editing o la correzione delle bozze, altra cosa è un intervento così massiccio solo per

porre rimedio a grammatica e ortografia, non mi sembra giusto appiopparlo all'editore, deve farlo chi ritiene di saper scrivere.

CONSIDERANDO CHE UNA CASA EDITRICE RIMANE COMUNQUE UN'IMPRESA CHE DEVE ESSERE IN GRADO DI RAGGIUNGERE UN BUON FATTURATO PER CONTINUARE AD ESISTERE, QUANTO CONTA NELLA VOSTRA SCELTA SE PUBBLICARE O MENO UNA CERTA OPERA, LA CAPACITÀ AUTOPROMOZIONALE DI UN AUTORE RISPETTO ALLA QUALITÀ DEL SUO TESTO?

A questo punto della mia breve esperienza di editrice, credo di aver già capito che la capacità di autopromozione pesi molto sulla famosa bilancia. Inizialmente guardavo solo alla qualità letteraria del libro che avrei voluto pubblicare, poi mi sono scontrata con la realtà di qualche autore tendenzialmente eremita e ho capito che non è possibile svolgere con successo tutto il lavoro di diffusione, se l'autore non mette in gioco tutta la sua creatività e il suo talento per creare una sinergia.

HO SENTITO CHE NEL NOSTRO PAESE GLI ASPIRANTI SCRITTORI SONO MOLTI. QUELLO CHE SAREBBE INTERESSANTE CONOSCERE, È LA MANIERA CON LA QUALE SI PROPONGONO QUESTI AUTORI: IN RIFERIMENTO ALLE NUMEROSE E-MAIL CHE SICURAMENTE RICEVE QUOTIDIANAMENTE, COME PUÒ DESCRIVERMI L'ATTEGGIAMENTO E IL CARATTERE DI QUESTI SCRITTORI?

Le proposte di pubblicazione che ricevo sono accompagnate da un ventaglio di atteggiamenti, penso che potrei a mia volta scrivervi un libro. Solitamente sono più professionali e rispettosi gli aspiranti autori che, pur

non avendo mai pubblicato, si sono comunque informati su come funziona il settore editoriale. Altri si lanciano allo sbaraglio dimenticando perfino le banali norme di buona educazione: per esempio, ho ricevuto un'e-mail di un personaggio che non si presentava, mi diceva che scriveva per conto della fidanzata che è una bravissima autrice, e voleva sapere, senza allegare alcun testo, se ero interessata a un romanzo noir e quanto li avrei pagati. Altri ancora si danno una patina di professionalità, salvo poi chiudere facendo presente che il manoscritto è già stato depositato alla SIAE. Può essere normale temere che un altro autore ti plagi, ma non un editore. Orribile caduta di stile: oltre a essere un atteggiamento che denota superbia, è come dire alla persona che dovrebbe investire su di te che la sospetti di essere ladra.

Altra considerazione: quanti sono gli editori in Italia? Migliaia. Se ognuno mandasse un libro a un giornalista, che montagna di libri si vedrebbe recapitare ogni giorno dal postino? Per fare un calcolo basta pensare a quanti titoli pubblica ogni anno Mondadori, se ogni campione finisse sulla scrivania del recensore, non riuscirebbe nemmeno più a entrare in ufficio. Ricordo infatti che qualche tempo fa un giornalista raccontava delle carriole di libri che portava alla libreria del proprio quartiere. Meglio non mandare libri non richiesti, è una causa persa in partenza.

PER CONCLUDERE, NON PENSA CHE GLI AUTORI, OLTRE A SCRIVERE, DOVREBBERO OCCUPARSI ANCHE DELLA LORO IMMAGINE, CURARE MAGGIORMENTE L'ASPETTO DEL MARKETING, CONSIDERANDO CHE TUTTO CIÒ ANDREBBE A LORO

VANTAGGIO? È VERO CHE UNO SCRITTORE DOVREBBE ESSENZIALMENTE SCRIVERE, MA È ALTRETTANTO REALISTICO CONSIDERARE CHE UN AUTORE SCONOSCIUTO DEVE DARSÌ DA FARE SE VUOLE EMERGERE E FARSI NOTARE. COSA PENSA DEGLI AUTORI I QUALI NON HANNO NÉ UN BLOG NÉ UN SITO WEB E NEMMENO UN PROFILO SU FACEBOOK?

Un aspirante autore può essere indotto a pensare che il suo obiettivo sia riuscire a vedere pubblicata la propria opera, ma purtroppo non è così. Il suo obiettivo dovrebbe essere fare in modo che la propria opera venda, altrimenti l'attività di scrittore si ferma lì, nessun altro editore si farà avanti.

E allora, se non si vuole che i libri stiano lì impilati a prendere la polvere, bisogna darsi da fare, ricorrere alla propria inventiva..

Sono finiti i tempi degli intellettuali lontani dal mondo e delle presentazioni da sbadiglio. Questo vale ovviamente per chi pubblica con una piccola casa editrice, che quindi non dispone di mezzi per campagne di marketing e pubblicità, sia per i grandi editori, che hanno pochi cavalli di razza su cui investono tutte le loro risorse, lasciando in balia di se stessi tutti gli altri autori. Se persino un autore affermato come De Carlo è venuto a presentare il suo libro in un paesello come Este, significa che l'autopromozione è necessaria a qualunque livello. Questo è un concetto che non tutti gli autori sono disposti a recepire.

Se si è tutti su un social network, se le presentazioni sono tutte uguali, non si va avanti. Non servono grossi mezzi, la creatività è gratis.

I 04

A. LICINIO, CARATTERI MOBILI
/ CONCESSIONE DI DIEGO MANZETTI,
ILIBRI.COM

RECENTEMENTE S'È FATTO UN GRAN PARLARE (SU QUOTIDIANI, MA PRIMA ANCORA IN RETE, SU BLOG E SITI) DI "DECRESCITA FELICE" (BANALIZZANDO IL CONCETTO, PER CONCISIONE: PUBBLICARE MENO PER PUBBLICARE MEGLIO). TI CHIEDO SE SEI D'ACCORDO CON QUESTA PROPOSTA, VISTO CHE STANDO A DIVERSI DIBATTITI NON PARE COSA SCONTATA IL POTERSI RELAZIONARE POSITIVAMENTE AD ESSA. Se decrescita significa pubblicare meno per pubblicare meglio, allora la domanda è: chi decide cosa è meglio che sia pubblicato? Se lo decidesse il mercato dubito che molti di quelli che hanno sposato questa battaglia si ritroverebbero. E se non è il mercato che facciamo? Istituiamo una commissione atta alla definizione della qualità dei libri che li valuti prima della loro uscita? Forse applicare in questo modo l'idea della decrescita al libro non funziona perché il libro non è una merce come le altre e la quantità esorbitante dei libri che vengono prodotti risponde alla diversità degli esseri umani che li immaginano e, talvolta, li leggono? Che facciamo, poniamo un limite al desiderio degli esseri umani di comunicare

in quella forma che è il libro, un limite ulteriore oltre quello che già c'è ed è pesante determinato dalle logiche di mercato? Lasciamo che qualcuno decida a priori cosa è degno di essere comunicato nella forma-libro? Dichiariamo fuori legge il self publishing?

IN QUALITÀ DI EDITORE RICEVERAI MOLTI (O COMUNQUE DIVERSI) INEDITI. RIESCI A RILEVARE UNA TENDENZA VERSO CUI LE PROPOSTE EDITORIALI SEMBRANO ORIENTARSI? E, NON ESSENDO QUESTE TUTTE VALIDE (IL CHE MI PARE NATURALE), COSA TI SENTI DI CONSIGLIARE A CHI VUOLE "FARSI CONOSCERE" COME SCRITTORE?

Spesso, le proposte editoriali che arrivano in una redazione sono inediti di giovani autori "senza maestri", che si affidano solo alla propria esperienza, alla propria immaginazione, alla propria capacità di costruire storie, senza avere alle loro spalle un forte bagaglio di letture che costituisca la base su cui creare ed elaborare il proprio stile di scrittura, o meglio, il proprio linguaggio, inteso come materia prima di una vera opera d'arte. Il linguaggio letterario, al pari di quello quotidiano, si è per questo terribilmente impoverito, è privo di fascino e di forza rivoluzionaria. Scriveva Heidegger nella sua Lettera all'«umanesimo», «il linguaggio è la casa dell'essere», indicando pensatori e poeti come i custodi di questa dimora. Uno scrittore che oggi voglia fare Letteratura deve sapere non solo abitare il linguaggio ed esserne custode, ma deve pure viverlo, attraversarlo, occuparlo. Per dirla con le parole di un grande scrittore italiano del Novecento, Paolo Volponi: «oggi noi non ce l'abbiamo più tutti una casa: e allora bisogna gettarsi nella corrente del linguaggio, nel suo

strepito, nei suoi vuoti, non accontentarsi delle case false». Ecco, questo ci sentiamo di consigliare

I Ø5

FABRIZIO COCCO, LONGANESI EDITORE
/ CONCESSIONE DI DIEGO MANZETTI,
I-LIBRI.COM

COME FUNZIONA IL PROCEDIMENTO DI SELEZIONE DEI MANOSCRITTI DA PUBBLICARE? PROBABILMENTE, RICEVERETE UN INCREDIBILE NUMERO DI OPERE PER LA VALUTAZIONE. INDIPENDENTEMENTE DALLA TUA RISPOSTA, CREDO SIA IMPOSSIBILE PER TE RIUSCIRE A LEGGERE TUTTO IL MATERIALE CHE RICEVETE DIRETTAMENTE. CHI SI OCCUPA DELLA PRIMA SCREMATURA, CONSENTENDOTI QUINDI DI LAVORARE SOLO SU QUEI MANOSCRITTI CHE HANNO LA POSSIBILITÀ DI ESSERE PUBBLICATI?

Riceviamo tantissimo materiale. Il Gruppo GeMS riceve circa 25.000 segnalazioni ogni anno, circa seimila libri vengono dati in lettura e alla fine, sempre a livello di gruppo, pubblichiamo circa 150 esordienti. La 'scrematura' spesso viene fatta in partenza, basandosi appunto sulle segnalazioni, cioè su una scheda sintetica o su una presentazione del libro proposto. E'

sufficiente la scheda, infatti, per capire se il romanzo è adatto alla casa editrice, poiché ogni casa editrice ha un suo dna, una sua tradizione e una missione. Per chiarire, un libro può essere molto bello ma del tutto inadatto a una casa editrice e perfetto invece per un'altra. Una volta appurato invece che il libro è di potenziale interesse, spesso va in lettura, come dicevo in precedenza. Quanto al lavoro di editing, non ho particolari preferenze rispetto a quanto mi chiedi: a prescindere da come e se è stato lavorato in precedenza, il mio compito è dare non tanto una 'mia' impostazione, quanto l'impostazione migliore per le caratteristiche dell'autore e, al contempo, della casa editrice.

I Ø6

GABRIELE DADATI, LAURANA EDITORE
/ CONCESSIONE DI DIEGO MANZETTI,
I-LIBRI.COM

QUALI CONSIGLI DARESTI A CHI VOLESSE INTRAPRENDERE LA PROFESSIONE DI SCRITTORE?

Di cercare la gratuità del sapere. Vale a dire di leggere più libri possibile senza pensare a cosa serviranno, di andare a sentire più presentazioni e incontri possibile, di studiarsi più riviste e gior-

nali e siti internet possibile. Insomma, di non credere che si possa fare editoria con la cultura scolastica e senza sapere che esiste una comunità e un panorama culturali oggi in Italia entro i quali occorre collocarsi. Comunità e panorama che si conoscono solo attraverso un'abbuffata quotidiana.

MOLTI ASPIRANTI SCRITTORI SPESSO SI CHIEDONO COSA SUCCEDA AL LORO MANOSCRITTO UNA VOLTA ARRIVATO SULLA SCRIVANIA DI UNA CASA EDITRICE E IN PARTICOLARE QUALI SIANO I CRITERI SECONDO CUI ESSO VERRÀ GIUDICATO. QUALI SONO I PRIMI ERRORI DA EVITARE AFFINCHÉ UNA PROPOSTA ABBAIA POSITIVO RISCONTRO?

Il primo errore è: non conoscere l'identità dell'editore cui si propone il testo. Se a un editore di editoria professionale (manualistica, codici ecc.) proponiamo un libro di poesia, ad esempio, perdiamo con tutta evidenza tempo, soldi e felicità. Ma anche se a un editore di narrativa proponiamo un testo di narrativa che non ha niente a che fare con la sua linea, accade lo stesso. Per cui occorre davvero rispettare il lavoro degli editori e conoscerli invece che chiedere attenzione a gomiti alti.

VUOI DARE QUALCHE SUGGERIMENTO AGLI ESORDIENTI?

Di rileggere il proprio testo a distanza di mesi dalla prima stesura per rilavorarci sopra. Non si può "vedere" un testo se non si impara a prendere le distanze.

COSA NE PENSI DELL'EAP?

Che si chiama tipografia, non editoria. Quindi non c'è scelta da parte di un imprenditore, non c'è investimento,

non c'è distribuzione e non c'è comunicazione. Basta saperlo, poi amici come prima.

I 07

MARCO DI MARCO, EDITOR MARSILIO EDITORE
/ CONCESSIONE DI DIEGO MANZETTI,
I-LIBRI.COM

IMMAGINO RICEVIATE UN INCREDIBILE NUMERO DI MANOSCRITTI OGNI GIORNO. LEGGETE TUTTO IL MATERIALE CHE RICEVETE O FATE SUBITO UNA SCREMATURA INIZIALE? IN CASO POSITIVO, QUALI SONO LE CARATTERISTICHE CHE CERCATE IN UN MANOSCRITTO O MEGLIO, QUALI SONO LE CARATTERISTICHE CHE VI SPINGONO AD ACCANTONARE IMMEDIATAMENTE UN TESTO?

Sì, la mole di manoscritti che riceviamo è sempre abnorme rispetto alle energie lavorative.

Cerchiamo di leggere sempre tutto quello che ci arriva, certo, in molti casi non è necessario arrivare in fondo a un romanzo per capire che non è pubblicabile, tutt'altro, oggi con dieci anni di lavoro alle spalle, posso dire serenamente che spesso bastano venti pagine, anche meno: questo è il caso dei romanzi davvero brutti - un buon

numero del totale - ma ci sono anche diverse volte in cui leggi gran parte del testo, perché qualcosa sembra esserci, si insinua la speranza che andando avanti la storia e la scrittura reggano o migliorino addirittura, e poi invece si resta nel limbo tipico del «sì, carino, ma niente di che», e in questi casi io sono per non pubblicarli.

Non c'è qualcosa che cerco in particolare, ogni libro va preso per quello che è, ci sono romanzi che ti catturano per la loro letterarietà, altri che sono ben scritti ma che ti seducono per la storia che raccontano, altri che hanno una spiccata originalità di voce. È sempre una questione di forza del romanzo, della sua capacità di trascinarti nell'arena della narrazione. E nella valutazione, sempre, almeno per me, la componente emotiva ha un grande ruolo. Ma d'altronde mentre un romanzo che emoziona è quasi certamente ben scritto, non è vero il contrario.

I 08

MASSIMILIANO MISTRI, LA GRU
/ CONCESSIONE DI DIEGO MANZETTI

MOLTI SITI WEB CERCANO SPESSO DI OFFRIRE UTILI CONSIGLI ANCHE AD "ASPIRANTI ESORDIENTI". DA PERSONA CHE RIVESTE UN RUOLO DI RESPONSABILITÀ IN UNA CASA EDITRICE, COSA TI SENTI DI CONSIGLIARE A CHI VUOLE "FARSI CONOSCERE" OGGI COME SCRITTORE?

Noi siamo mosche bianche. Io non me la sento di dare consigli. Ti posso solo dire cosa chiediamo noi agli autori e agli aspiranti tali. In primo luogo di parlarci. Tramite email di solito cerchiamo di conoscere e di capire la persona che sta dietro il dattiloscritto. Dobbiamo capire chi è nella vita. Un contratto autore-editore è come un matrimonio. Un briciolo di conoscenza personale credo sia necessaria da entrambe le parti in causa onde limitare spiacevoli sorprese dopo. Chi si vuole far conoscere credo debba capire una cosa fondamentale: aver pubblicato un libro è niente. Per una casa editrice free come la nostra l'impegno di autrici e autori deve essere totale durante la fase di revisione, durante quella di editing e durante la promozione. Noi non possiamo permetterci di investire su persone che pensano che il libro

finito sia un punto di arrivo. Non è così, è un punto di partenza. E serve mutua collaborazione.

LA GRU ADERISCE ALL'INIZIATIVA NO E.A.P ("NO EDITORIA A PAGAMENTO"). QUELLA DEL FARSI PAGARE PER PUBBLICARE È UNAPRATICA STIGMATIZZATA DA PIÙ FRONTI, MA SOLO UNO DEI DIFETTI DEL MERCATO EDITORIALE ITALIANO. PUOI INDICARE AI NOSTRI LETTORI ALTRI NODI CRITICI (SE VE NE SONO) CHE COLPISCONO IL LAVORO DI UN PICCOLO EDITORE INDIPENDENTE?

La difficoltà ad entrare nelle librerie, e ti parlo da ex librai. Noi siamo nati dalle ceneri di una piccola libreria editrice indipendente che ha retto 5 anni prima di essere affossata dalla distribuzione e dalle major. Perché mai un libraio dovrebbe riempirsi di libri di piccoli e medi editori quando poi ciò che vende è Fabio Volo (con tutto il rispetto del mondo), Vespa e i soliti noti? Noi fin dalla nostra prima pubblicazione (Settembre 2010, ebbene sì, siamo giovani) abbiamo anticipato il modello lanciato adesso dalle Edizioni SUR: conti deposito, promozioni per i librai, azzeramento o quasi delle spese di spedizione a clienti privati e librai stessi, eliminazione dei rapporti distributivi (da ex librai abbiamo passato le giornate per magazzini e sappiamo bene cosa offrono poco e come lavorano male). Noi crediamo veramente nei libri che facciamo. Ci mettiamo tutte le energie che abbiamo e cerchiamo di avere sempre nuove iniziative ed idee, ma spesso, e capisco perfettamente le ragioni, ci sono mura molto alte da scalare. Ma da amante della montagna ti dico che le scalate in cordata non mi fanno assolutamente paura.

—

DIA- LOGO- CON GLI SCRITTO- RI EMER- GENTI

—

Di seguito si riportano interviste ad alcuni autori incontrati al Salone del Libro di Torino (Maggio 2012). Questi incontri mi hanno permesso di approfondire sulla questione degli scrittori emergenti e capire da ogni singolo scrittore come considerano il settore dell'editoria italiana. Ho inoltre avuto modo di esporre a tali scrittori gli intenti del mio progetto di tesi, confrontandomi in una maniera più diretta e informale.

I Ø 1

ARIANNA E SERENA MANNELLA, ALBATROS
/ SALONE DEL LIBRO DI TORINO, MAGGIO 2012

Arianna e Selena Mannella sono due scrittrici emergenti. Il loro romanzo "Tra di noi, il mare" ha vinto la sesta edizione del concorso letterario Internazionale Albatros 2008. Vivono in Piemonte, ma il lavoro le porta spesso in giro per l'Italia, collaborano con una rivista enogastronomica di Firenze e saltuariamente con riviste letterarie. Scrivono a quattro mani creando uno stile personale e una sinergia creativa inscindibile.

RACCONTATEMI DEL VOSTRO APPROCCIO AL MONDO DELLA SCRITTURA. QUANDO E PERCHÈ AVETE INIZIATO A SCRIVERE.

Abbiamo iniziato per caso, trovando una pubblicazione in un concorso letterario. Ci divertimmo e ne facemmo molti altri, riscontrando un inaspettato successo che ci ha permesso di alimentare la nostra passione per la scrittura. Scriviamo sempre "a quattro mani" per confrontarci e perchè ci piace l'idea di una scrittura ibrida, composita, complessa. La comunicazione.. l'incontro col lettore è lo scopo della nostra passione.

Lo scrittore è una persona che vive solo per fare quello. Nel nostro caso noi siamo di professione giornaliste e facciamo scrittura per pura passione. In Italia è difficile essere giornalisti perchè

bisogna trovare qualcuno che ti offre uno stage e di fare praticantato per due anni. Negli Stati Uniti è diverso.

PENSATE CHE I CONCORSI LETTERARI POSSANO AIUTARE UNO SCRITTORE AD EMERGERE?

Nel nostro caso è stato una fortuna. Se si utilizzano principalmente per divertirsi, sì. Ma non sono il mezzo ideale per il successo e la realizzazione. Albatros, poi, è una delle poche case editrici che non chiede soldi.

COME VIVETE LA VOSTRA VITA DI SCRITTRICI? COSA VI PIACE E NON VI PIACE DELL'EDITORIA ITALIANA?

Non funziona perchè è in mano a pochi grandi. La qualità è scarsa. Il 90% degli editori chiedono soldi e non permettono agli autori poco conosciuti di emergere. Poi, spesso non sanno neanche offrirvi contatti validi, veri. T'illudono. Spesso e volentieri ci sono case editrici che pubblicano tutto.

CREDETE CHE L'AUTOPUBBLICAZIONE POSA ESSERE UN'ALTERNATIVA AGLI EDITORI?

In Italia, non siamo molto aperti per l'autopubblicazione. Quelli che si autopubblicano in Italia vengono snobbati per non dire considerati "falliti". L'autopubblicazione in Italia non funziona perchè è gestita male..

COME PREFERITE ESPRIMERE IL VOSTRO PENSIERO. SOLO TRAMITE I TESTI SCRITTI SULLA CARTA? OPPURE REPUTATE SIA IMPORTANTE UN DIALOGO PIÙ DIRETTO CON I LETTORI?

Dal punto di vista delle nuove tecnologie, esistono oggi i cosiddetti "book enhanced" o anche i "book trailer" dove

la parte scritta viene coadiuvata dalle immagini e dal suono.. Poi oggi disponiamo del web come nuova piattaforma sociale. Ma, in generale, non basta il libro e la scrittura in sé. E neanche il tenersi in contatto tramite Internet. Crediamo bisogni intrattenere un dialogo non mediato con i lettori e, da questo punto di vista, ci sentiamo di dire che spesso “creare contesti troppo letterari” spaventa le persone. La gente scappa. Buttar dentro un sacco di roba, è meglio.

ARRIVIAMO AL PUNTO DEL DISCORSO: IL MIO PROGETTO DI TESI VUOLE TRASFORMARE UNO SPAZIO PUBBLICO.. UNA STAZIONE FERROVIARIA SOTTERRANEA, IN UNA SORTA DI “LITERARY SITE”, UN LUOGO DOVE LO SCRITTORE PUÒ FAR MOSTRA DI SÈ ATTRAVERSO DIVERSI CANALI. GLI EVENTI OSPITATI IN TALE SPAZIO SARANNO MOLTEPLICI: DALLA PRESENTAZIONE DEL LIBRO AL CONTATTO DIRETTO TRA LETTORI E AUTORI; DALLA PROIEZIONE DI INTERVISTE E VIDEO SULL’ARTISTA-SCRITTORE ALLA CREAZIONE DI UNA VERA E PROPRIA “TEXT IMMERSION”, OSSIA UN AMBIENTE DEDICATO ALLA LETTURA DI TESTI DINAMICI CON L’AUSILIO DEL SONORO. CREDO CHE QUESTO SPAZIO POSSA TRARRE MOLTO DALL’ARTE VISIVA E DAL CINEMA PER DARE VITA A NUOVI STRUMENTI DI ESPRESSIONE LETTERARIA E CONSENTIRE ALLO SCRITTORE DI COMUNICARE IN MANIERA ALTERNATIVA. L’OBIETTIVO É AVVICINARE LETTORI E SCRITTORI IN UNO SPAZIO PUBBLICO E SARÀ SUPPORTATO DA PARTNER ATTENTI ALLE INIZIATIVE CULTURALI DI MILANO (LETTERARIE IN PARTICOLARE), COME AD ESEMPIO IL SITO I-LIBRI.COM. INOLTRE ESSO POTRÀ ESSERE COLLEGATO AD EVENTI CHE RIGUARDANO SPECIFICA-

MENTE IL TERRITORIO MILANESE, COME LA MILANESIANA, L’EXPO E IL SALONE DI TORINO, PER IL QUALE ALCUNI IPOTIZZANO UNA PARTNERSHIP MI-TO. COSA NE PENSATE DI QUESTO PROGETTO? É bellissimo! É un’alternativa.. una sorta di “speaker corner” per gli emergenti. In questo modo si potrebbe capire come incuriosire la gente.

I Ø2

DANIELA LOJARRO, EDIGIÓ
/ SALONE DEL LIBRO DI TORINO, MAGGIO 2012

Nata a Torino, Daniela Lojarro appare giovanissima come protagonista del melodramma italiano sui maggiori palcoscenici europei. Accanto all’attività operistica e concertistica, ha in seguito intrapreso quella di terapeuta in Audio-psico-fonologia secondo il metodo sviluppato dal Alfred Tomatis. Il Suono Sacro di Arjiam è la sua prima rivelazione letteraria.

MI RACCONTI UN PO’ DEL SUO APPROCCIO AL MONDO DELLA SCRITTURA.
Fin da bambina ho sempre amato molto inventare e raccontare storie. Il mio pubblico era costituito dai miei nonni e amici. Però, il desiderio di scrivere si è sviluppato in un arco di tempo piuttosto lungo, durante il quale le emozioni legate agli incontri con amici, colleghi, perfetti sconosciuti, casuali compagni di viaggio e le impressioni suscitate da

luoghi particolari si sono sedimentate maturando lentamente finché sono sfociate nella stesura di una struttura narrativa. Direi, perciò che «Il Suono Sacro di Arjjam» può essere interpretato come la drammatizzazione di sentimenti, persone e ricordi in sinergia con le mie letture sull'etno-musicologia, sull'archeologia, sulle tradizioni sacre, sulla cimitica, sull'esoterismo. Preciso, però, che la scienza mi è servita come supporto: si tratta sempre di un libro fantasy che chiunque, anche senza aver letto quei testi o essere un esperto in neuro-scienze può godersi.

PENSA CHE I CONCORSI LETTERARI POSSANO AIUTARE UNO SCRITTORE AD EMERGERE?

Ho affrontato diversi concorsi di canto, alcuni utili perché erano a un livello che mi ha permesso di farmi conoscere, altri decisamente senza alcun risultato pratico dal punto di vista dei contatti, altri ancora solo utili economicamente perché il premio permetteva di coprire gli studi. Non ho ancora affrontato concorsi in ambito letterario ma immagino che come nel campo musicale anche qui si debba fare delle distinzioni.

COSA LE PIACE E COSA NON LE PIACE DELL'EDITORIA ITALIANA?

Il panorama dell'editoria italiana è molto variegato e in subbuglio, come anche nel resto dell'Europa. La comparsa dell'e-book sta ponendo nuovi interrogativi sulla necessità del supporto cartaceo. Per il momento, le generazioni nate e cresciute con il profumo della carta stampata impediscono al libro tradizionale di scomparire ma ... in futuro? Io stessa, per motivi di spazio, ammetto di aver lasciato nella biblioteca dei miei genitori i trenta e più volu-

mi della Utet comprensivi di dizionario, aggiornamenti, glosse, dizionario dei sinonimi ... a favore di un più funzionale Cd-rom. Un campo che la nostra editoria ha poco o nulla esplorato è quello dell'Audio-libro molto sviluppato nei paesi di lingua tedesca e anglosassone. Si dovrebbe catturare l'attenzione dei giovani organizzando più incontri dal vivo con gli autori, letture affidate ad attori professionisti che sappiano dar risalto alla scrittura, insieme ad altri interventi artistici che possano completare l'evento, renderlo accattivante al punto da farlo uscire dagli schemi tradizionali dell'incontro «Autore parla e pubblico ascolta passivamente» magari inserendolo in contesti atipici per i libri ma più vicini al nuovo pubblico. Iniziative di questo tipo, che alcune coraggiose librerie, biblioteche, scuole o associazioni cercano già di attuare, andrebbero incrementate; richiedono però un investimento economico che solo la grande editoria può permettersi e che, purtroppo, al momento non pensa nemmeno di sviluppare.

CREDE CHE L'AUTOPUBBLICAZIONE POSSA ESSERE UN' ALTERNATIVA AGLI EDITORI?

Ho letto molto pro e contro l'autopubblicazione: non è detto che un libro autopubblicato sia peggiore di un libro firmato da un volto noto della televisione o dello spettacolo ma edito da una grande casa editrice che approfitta del nome. Rimane il fatto indiscutibile e sotto gli occhi di tutti che sia per chi pubblica con una piccola o media casa editrice sia chi autopubblica deve mettere in conto l'impegno personale per la promozione del libro. Ciò che non accetto in qualsiasi caso è la mancanza di editing: sarebbe come presentarsi

di fronte al pubblico in teatro senza sapere la parte a memoria o senza aver partecipato alle prove. Ritengo questa una delle fasi indispensabili alla pubblicazione «seria» di un libro.

I Ø3

BARBARA BRACCI, A.P.
/ **SALONE DEL LIBRO DI TORINO, MAGGIO 2012**

Nata a Perugia nel 1983, è attualmente iscritta al corso di Laurea Magistrale in Comunicazione Multimediale. Nel 2008 si è laureata in Comunicazione di Massa presso l'Università degli Studi di Perugia. Ha coltivato la passione per la scrittura, collaborando con quotidiani locali come redattrice ed è stata un'esperienza formativa e stimolante.

RACCONTAMI DEL TUO APPROCCIO AL MONDO DELLA SCRITTURA.

La scrittura, e la poesia in particolare, è il mio atto di cura verso me stessa e verso gli altri. Scrivendo tento di oggettivare e incanalare il mio sentire in modo da renderlo più familiare e meno angosciante. Attraverso la scrittura cerco anche di interpretare il mondo e le cose, così da mischiare inchiostro e sangue, per generare nuove prospettive, non tralasciando l'emozione e la scintilla.

PENSI CHE I CONCORSI LETTERARI POSSANO

AIUTARE UNO SCRITTORE AD EMERGERE?

Certo, e soprattutto rappresentano un utile confronto col mondo della critica.

COSA TI PIACE E COSA NON TI PIACE DELL'EDITORIA ITALIANA?

Non mi piace la chiusura dei grandi gruppi editoriali, non mi piacciono gli scaffali dei best seller e gli stili omologati per far leva sul popolo. Non mi piace la mediocrità e l'eccessivo spazio lasciato a personaggi che col mondo della scrittura hanno poco a che fare, dal calciatore all'imprenditore, dal presentatore al protagonisti dell'ultimo fatto di cronaca.

CREDI CHE L'AUTOPUBBLICAZIONE POSSA ESSERE UN' ALTERNATIVA AGLI EDITORI?

Può essere un'alternativa, se si hanno tempo e risorse da dedicare alla promozione.

I 04

RODOLFO VETTORELLO, LEONIDA
/ SALONE DEL LIBRO DI TORINO, MAGGIO
2012

Nato a Castelbaldo (PD) nel 1937 vive a Milano dal 1960. Laureato in architettura al Politecnico di Milano con Gio Ponti ed Ernesto N. Rogers nel 1962, ha operato nel settore pubblico e poi nella libera professione.

Ha pubblicato nel 2007 come Premio Editoriale "L'incontro" per il primo classificato, il romanzo breve AL DI LA' DEL MURO Editore Golden Press di Genova.

Nel 2008 come Premio Editoriale di "Iniziative Letterarie" per il terzo classificato, la silloge poetica intitolata IN PUNTA DI PIEDI Editore Bastogi di Foggia.

MI RACCONTI UN PO DEL SUO APPROCCIO AL MONDO DELLA SCRITTURA

Sono un architetto con un certo interesse verso tutte le forme espressive, quelle figurative in primo luogo ma anche quelle letterarie. Ho sempre coltivato la lettura e il desiderio di annotare emozioni attraverso la tenuta di diari e memorie personali. Ho accumulato pagine e pagine al fondo di tanti cassetti fino al giorno dell'incontro con il web. Da qui l'occasione di entrare in qualche sito letterario e provare a pubblicare qualcosa per verificare il livello di gradimento di qualche pagina. Ho provato con la narrativa, racconti più o meno lunghi, favole, note diaristiche e poi con la poesia. Ho raccolto qualche consenso e anche qualche approvazione entusiastica. Da qui la voglia di con-

frontarmi con altri e la partecipazione a Concorsi Letterari. Ho avuto la fortuna di ottenere immediatamente qualche successo clamoroso, da qui il desiderio di proseguire.

PENSA CHE I CONCORSI LETTERARI POSSANO AIUTARE UNO SCRITTORE AD EMERGERE?
Come ho sentito dire da Dacia Maraini, i concorsi sono l'unico modo, specie per un poeta di ottenere una certa visibilità. Inoltare le proprie sillogi agli editori più importanti sarebbe un'impresa disperata e senza alcuna possibilità di riuscita perchè la Poesia non è mai per un editore un settore che possa produrre risultati economici. Le varie collane di Poesia vengono mantenute in vita solo per ragioni di prestigio e gli artisti chiamati a collaborare sono personaggi che attraverso altri canali hanno ottenuto una loro visibilità. Dai concorsi letterari tuttavia non c'è da aspettarsi niente di più della visibilità in occasione della premiazione. Promozioni successive e una auspicabile continuità culturale non è mai garantita da alcun concorso.

COSA LE PIACE E COSA NON LE PIACE DELL'EDITORIA ITALIANA?

L'editoria italiana premia unicamente i nomi che abbiano ottenuto una visibilità in un campo qualsiasi. Visibilità che è sinonimo di possibili e probabili vendite quando si arriva alla libreria o all'edicola. L'editoria premia personaggi senza alcuna attendibilità letteraria purchè servano a vendere. Nessun editore è realmente interessato alla scoperta di talenti emergenti, questa realtà, per quanto riguarda il mondo della Poesia è da considerare moltiplicata per dieci. I poeti generalmente si

pubblicano da sé e i loro libri si regalano agli amici. Finito.

CREDE CHE L'AUTOPUBBLICAZIONE POSSA ESSERE UN' ALTERNATIVA AGLI EDITORI?

L'autopubblicazione è spesso l'unica alternativa rispetto ai tentativi di venire pubblicati da editori. Con l'autopubblicazione si riempiono cassette che moriranno in cantina, quando si è esaurito il numero degli amici cui fare un regalo. Una alternativa valida è quella, con i volumi autoprodotti, di partecipare ai concorsi per l'edito. Si rischia a volte di ripagarsi delle spese sostenute.

.....

I 05

DONATELLA CANEPA, A.P.
/ SALONE DEL LIBRO DI TORINO, MAGGIO 2012

Nata a Genova il 6 marzo 1992. È una chitarrista. Dal 2005 suona in piccole realtà fra la Liguria e l'Emilia Romagna, spaziando in vari rami del rock e del punk. All'area di servizio fra bombe carramba e rock'n'roll è la sua prima pubblicazione.

RACCONTAMI IL TUO APPROCCIO AL MONDO DELLA SCRITTURA.

Quando ho un'emozione da raccontare, qualcosa di forte che sento ronzare dentro e non posso soffocare, prendo la penna o la chitarra e la scompongo in parole, nel caso della scrittura, o la

traduco in suoni nel caso della musica. Questo è il presupposto del mio lavoro. Amo la musica come amo scrivere.

PENSI CHE I CONCORSI LETTERARI POSSANO AIUTARE UNO SCRITTORE AD EMERGERE?

È difficile elaborare un'opinione. Non credo che ci sia una regola generale, ma direi che nella maggior parte dei casi i concorsi letterari non aiutino.

COSA TI PIACE E COSA NON LE PIACE DELL'EDITORIA ITALIANA?

Lo spazio per gli emergenti è inesistente. Nessuno ha più il coraggio di investire su un autore nuovo a meno che questo non sia presentato o supportato da qualcuno di più illustre. Ma questo problema non riguarda solo l'editoria: come le case editrici richiedono un contributo per la pubblicazione di un libro, così le case discografiche richiedono il disco pronto e costosamente autoprodotta per poi decidere se pubblicarlo o no. Il problema esiste in tutti i campi... C'è la crisi del mercato... dicono...

CREDI CHE L'AUTOPUBBLICAZIONE POSSA ESSERE UN' ALTERNATIVA AGLI EDITORI?

No, ma può essere una bella soddisfazione personale poter dire: "non ho bisogno di voi". Purtroppo la realtà non è questa...

ASSO- CIAZIO- NI PER SCRITTO- RI EMER- GENTI

In questo paragrafo si riportano alcune realtà ed associazioni rivolti agli scrittori emergenti.

Queste operano principalmente attraverso i nuovi media.

In alcuni casi si propongono piattaforme di scambio in cui lo scrittore può aprirsi al confronto e trarne benefici di varia natura. Esistono moltissimi siti web che, come vedremo, forniscono agli scrittori consigli per iniziare ed affrontare la carriera letteraria.

.....

**F.I.A.E. / FEDERAZIONE ITALIANA AUTORI
EMERGENTI**

La Federazione Italiana Autori Emergenti nasce da un ristretto gruppuscolo di aspiranti e apprendisti della scrittura che si è incontrato su uno spazio comune. In sostanza si tratta di un gruppo di sognatori. Alcuni con all'attivo già una o più pubblicazioni. Altri che ancora stanno lavorandoci su. Ma soprattutto un gruppo di lettori esigenti e sognatori esordienti. Di seguito si riporta un estratto dal sito:

«F.I.A.E. è un forum prima di tutto. Eravamo un ristretto gruppuscolo di aspiranti e apprendisti della scrittura che si incontrava su uno spazio comune, insieme ad altri simili a noi (..) ma che sentiva individualmente una strana insoddisfazione nascere dentro. Sentivamo, ognuno per se stesso, che la cosa più utile per andare avanti, migliorare, crescere, maturare nella scrittura era il confronto critico e onesto, deciso e sincero dei propri testi. I commenti positivi o mezzo-negativi che continuavano a ripetersi come un ritornello stanco non ci bastavano. I “bellissimo”, “intenso”, “mi ha conquistato”, “non mi ha trasmesso molto” non ci bastavano più. Ma in quello spazio non era possibile fare di più. E noi volevamo di più. Sulla scia di un'insoddisfazione che ci ha visto comunemente coinvolti, è avvenuto un confronto privato dal quale è scaturita l'idea di fare gruppo. Ma un gruppo particolare. Un gruppo di lavoro e di lettura incrociata. E' nato in questo modo il FIAE. (..)

Indipendente perché. Perché non volevamo identificarci, legarci, collocarci in nessuno spazio o corrente o gruppo differente da questo che siamo

diventati. Non siamo una corrente, non siamo un movimento, non abbiamo un fronte comune nel quale inquadrarci se non la passione per i libri e per lo scrivere. (..)

Autori. autori? Alcuni di noi sì, lo sono. Altri forse no, ma sperano di diventarlo prima o poi. E' un sogno, un'illusione, un divertimento, una passione. Un impegno in ogni caso. Non tutti tra noi scrivono. Alcuni leggono solo, i testi di altri di noi. E sono il nostro bene più prezioso. Il fulcro, la colonna portante del nostro stare insieme. Senza i nostri lettori, forse noi non saremmo riusciti a lavorare così bene e ad amalgamarci così tanto. Leggiamo in ogni caso tutti. Perché leggere è la prima regola per chi ama scrivere.

Esordienti. Qualcuno ha già esordito. Qualcuno addirittura è Emergente. Altri invece restano in silenzio ad aspettare il loro turno, la loro occasione. Ma non è la cosa che ci preme di più, che ci interessa di più. Quello che ci sta a cuore è provarci. E lavorare per farlo. Avevamo esigenza di scambiarci informazioni ed esperienze. Avevamo esigenza di segnalarci siti su internet e iniziative letterarie che potessero aumentare ogni giorno la nostra conoscenza del mondo letterario virtuale e reale. E anche di parlare di Arte, Cinema, Teatro. A modo nostro. (..)

Volevamo metterci alla prova, attraverso concorsi e progetti, e fare “mucchio” anche riguardo la solidarietà nei successi e negli insuccessi. Per sentirci meno soli, per sentirci più uniti. Ecco, questo è il FIAE. Un gruppo di sognatori.» [01]

01 cfr. www.fiaeforum.wordpress.com/info/.

GRUPPOEDICOM.IT

Nasce nel 1995 dalla fusione di un nucleo redazionale con una componente poligrafica. Ne sono promotori giornalisti di professione impegnati in quotidiani e rotocalchi, artisti e docenti. Gli stabilimenti litografici impiegano macchinari ad alta tecnologia. L'obiettivo è di immettere sul mercato librario opere di saggistica di rilevante interesse, su temi generalmente trascurati, ma anche romanzi e raccolte di poesie.

Le novità vengono promosse con una politica aggressiva: la distribuzione alle librerie sul territorio nazionale (attraverso una rete di concessionari in rapida espansione) è sostenuta da inserzioni pubblicitarie su testate come "Corriere della Sera", "La Repubblica", "La Stampa", "Giornale di Sicilia"; e da incontri col pubblico e conferenze da Torino a Catania, da Forte dei Marmi a Benevento, da Capua a Padova, da Ancona a Nuoro, con successo crescente. Nel 1998 la prima partecipazione al Salone del Libro di Torino. Dal 2005, festeggiato il decennale e allargati i rapporti al settore cinematografico, la casa editrice s'è rinnovata per puntare progressivamente sempre più sui temi dell'attualità, con un processo in crescita nel 2009.[02]

SCRITTORIEMERGENTI.IT

Il sito dispone di uno spazio per scrittori emergenti denominato "L'angolo della critica", in cui gli scrittori sono messi di fronte ad un giudizio alternativo rispetto a quello degli editori, ovvero gli utenti del sito stesso.

Riprendendo le parole del sito, "ogni autore ha bisogno della critica dei lettori, se poi questi sono anche scrittori e nel nostro caso.. emergenti, la critica diventa un momento di crescita per entrambi. Ci proponiamo di scegliere un racconto a settimana e di sottoporlo alla critica da parte degli utenti. Il termine angolo della critica è stato scelto per dare l'idea di mettere all'angolo un testo e criticarlo oggettivamente. Il mondo dell'editoria è pieno di squali e critici che non aspettano altro di poter condannare un nuovo autore e i suoi testi, l'angolo della critica può diventare un banco di prova e preparare i nuovi scrittori alle critiche future. [03]

BOOKGENERATION.WORDPRESS.COM

Book Generation è una trasmissione televisiva dedicata ai libri, in onda su 130 emittenti regionali e su Sky. I programmi televisivi (e anche radiofonici) hanno l'obiettivo di dare visibilità a scrittori emergenti. Prodotta da Emro Video e Civitafilmcommission in collaborazione con Interrete agenzia letteraria e Prospettiva Editrice, Book generation è un format di 15 minuti per puntata, girato tra Roma, Lucca e Civitavecchia. La serie ha la regia di Roberto Giannesi, sceneggiature di Andrea Giannasi e Simone Damiani, produzione di Gloria Trotti, location e service di Piero Pacchiarotti, contatti e ufficio stampa di Piergiorgio Leaci. In particolare Book Generation sostiene un progetto su produzioni dal basso favorendo la partecipazione ad una comunità economica di tipo nuovo che ha regole semplici e dirette: nessuna intermediazione tra te e chi propone un progetto; scambi sinceri, diretti e non invasivi.

“Per questo quando decidi di sostenere un progetto prenotando una quota ti impegni ad onorarla ma solo se e quando verranno prenotate tutte le quote. In nessun caso è richiesto di anticipare il costo della quota se il progetto è ancora aperto o non raggiunge le quote prefissate. Il costo della quota non va versato a PDB ma direttamente all'autore del progetto nei tempi e nei luoghi proposti e preventivamente annunciati nella scheda de progetto.” [04]

ALMARADIO.IT

Sulla radio web bolognese, si possono promuovere gratuitamente le opere di scrittori emergenti e aprire uno spazio di divulgazione e partecipazione nel campo dell'arte dello scrivere, usando uno strumento dalle grandi possibilità comunicative che viene sfruttato in maniera informativa e creativa. Inoltre all'interno dello spazio “Voyage” c'è il Contest Letterario: Radio Stories. Il Contest è organizzato in questo modo: ogni settimana si manda in onda un racconto con una presentazione del suo autore. I racconti vengono prima registrati in studio e sonorizzati dai tecnici. Ogni mese la redazione di Voyage sceglie il lavoro migliore che avrà la possibilità di essere pubblicato sul sito di letteratura www.ultimasigaretta.com. Il tema del racconto è libero, l'unico parametro da seguire la lunghezza: massimo due cartelle. La pagina dove è possibile trovare gli audio dei racconti già trasmessi è www.almaradio.it.

iLIBRI

/ CONCESSIONE DI DIEGO MANZETTI, IDEATORE
E COORDINATORE

COSA É i-LIBRI. Una testa giornalistica nata su iniziativa dei due fondatori, Marika Piscitelli e Diego Manzetti. Conta oggi oltre 15 collaboratori che scrivono regolarmente recensioni e articoli di vario genere. A questi si aggiungono molti lettori che di tanto in tanto propongono i propri articoli per la pubblicazione. A differenza dei “soliti blog” e di siti improvvisati, quindi, i-LIBRI conta su una vera redazione. L’idea era quella di creare una comunità on-line dedicata al libro, considerato non solo sotto il profilo contenutistico ma anche come un “oggetto” che ha accompagnato l’uomo nel corso di gran parte della sua storia. Per questo, agli articoli che normalmente si trovano in siti e blog letterari, si accompagnano approfondimenti sulla storia del libro e sui personaggi che hanno contribuito nei secoli al progresso delle tecniche di stampa. In aggiunta, è dedicato ampio spazio a coloro i quali fanno del libro la propria passione, quali ad esempio i collezionisti di libri vecchi e antichi, che su i-LIBRI possono trovare le schede delle prime edizioni dei libri che hanno segnato la storia della narrativa italiana e straniera.

Anche se, comunque, il cuore di i-LIBRI restano le recensioni. Il sito pubblica con cadenza giornaliera articoli di commento a opere di recente pubblicazione e a classici della letteratura italiana e straniera.

L’approccio della redazione non è quello del critico letterario, ma piuttosto quello del lettore di qualità che esprime il proprio parere a beneficio

dell’ampio pubblico interessato alle novità del mercato editoriale o ad approfondire le proprie conoscenze in campo letterario. La sezione “Recensioni” de i-LIBRI conta oltre 400 articoli, raccolti in soli 20 mesi, suddivisi per genere letterario.

Come detto, alcune sezioni sono affidate al coordinamento di nostri collaboratori maggiormente interessati al particolare genere trattato.

Tra le categorie esistenti, particolarmente attive sono quelle dedicate al fantasy, al giallo e al romanzo storico. A queste si accompagna un apposito spazio dedicato all’approfondimento del rapporto tra libro e cinema, con articoli di comparazione tra la versione letteraria e quella cinematografica di opere che hanno riscosso particolare successo nel corso degli anni.

Si affiancano alla sezione “Recensioni” una serie di altre aree che con la stessa inevitabilmente si interfacciano, tra le quali quella relativa alle interviste.

Allo scopo di creare un dialogo (seppur indiretto) tra il lettore e lo scrittore, realizziamo regolarmente interviste con autori più o meno conosciuti. Tra le interviste pubblicate, si segnalano ad esempio le seguenti: Andrea Molesini (vincitore del Campiello 2011), Valerio Massimo Manfredi, Raul Montanari, Licia Troisi, Marc Levy, Vanessa Diffenbaugh, Louisa Young, Wulf Dorn, Stefano Benni, Daniel Woodrell, Glenn Cooper, Clara Sanchez, Silvia Avallone, Gaia Rayneri, Sebastiano Mondadori e Susanna Tamaro.

Accanto a quelle con gli scrittori, stiamo realizzando delle interviste con responsabili di case editrici, allo scopo di far meglio conoscere il lavoro dell’editore al grande pubblico, nonché

interviste con addetti ai lavori o personaggi terzi che parlano del proprio rapporto con i libri. Tra queste segnaliamo l'intervista al critico Gian Paolo Serino.

Oltre a fornire un panorama delle proposte letterarie del mercato italiano, obiettivo de i-LIBRI è anche supportare gli aspiranti scrittori e aiutarli a muoversi in modo giusto nel mondo dell'editoria. Questo è un punto chiave della nostra attività, sul quale puntiamo molto, anche alla luce del fatto che il nostro pubblico è in gran parte composto anche da esordienti o scrittori in erba. Per questo motivo iLibri offre ai lettori diversi servizi:

1. Pubblicazione di presentazioni e testi letterari / Il continuo scambio con i neo scrittori ci ha fatto comprendere quali sono le loro esigenze. Viene da sé che ciò di cui hanno maggiormente bisogno è di una vetrina per i propri lavori. Per questo motivo, e considerato il fatto che siamo in grado di soddisfare solo una piccola parte delle richieste di recensione che si ricevono quotidianamente.

Sul sito vi è una sezione denominata "Scritti da voi", nella quale i lettori possono promuovere il proprio libro, con una presentazione scritta di loro pugno, o pubblicare propri racconti, recensioni, poesie ed altro.

2. Consigli per gli esordienti e suggerimenti sull'uso della lingua italiana / la smania di pubblicare porta spesso gli autori a commettere errori grossolani. Questi attongono sia alla redazione delle proprie opere che alla presentazione delle stesse agli editori. Si è quindi deciso di fornire alcuni consigli agli aspiranti scrittori, rendendoli partecipi di esperienze vissute da scrittori affer-

mati ma anche dandogli alcuni piccoli chiarimenti, anche di tipo grammaticale, sull'uso della lingua italiana.

3. Concorsi letterari / sempre al fine di invitare gli autori alla scrittura, si organizzano, su base ricorrente, concorsi letterari in collaborazione con piccoli editori. In particolare, sono stati, sino ad oggi organizzati, i seguenti concorsi: "Scrivi un racconto" (concorso per racconti brevi, in collaborazione con la casa editrice Zero91; il vincitore, selezionato da una giuria composta dalla redazione de i-LIBRI e da un autore dell'editore, ha ottenuto un premio in libri, oltre alla pubblicazione del racconto sul sito dell'editore e sul nostro); "Parole tra le dita" (concorso per racconti brevi, in collaborazione con la casa editrice Absolutely Free. Il concorso ha cadenza bimestrale. Il vincitore viene di volta in volta selezionato da una giuria mista, composta da esponenti della redazione de i-LIBRI e della casa editrice. In palio per ogni edizione - che è arrivata alla sua 4^a edizione - la pubblicazione del racconto vincente in formato e-book nella collana di Fingerbooks dell'editore, con contratto editoriale e partecipazione agli utili.

Inoltre, nell'ottica dell'invito alla lettura, si organizzano dei piccoli concorsi a premi, quali "Chi l'ha scritto?", giunto alla quinta edizione, e "Scrivi una lettera", alla sua prima edizione. [05]

05 Documento e informazioni ricevute tramite contatto personale.

LITERARY SITES

NUOVI MODI

D'ESPRESSIONE

LETTERARIA.

TESTO E SPA-

ZIO.

Alcuni personalità come Kevin Kelly [01], sembrano vedere al futuro della letteratura con grande ottimismo, appoggiando appieno le nuove tecnologie. Kevin Kelly, per esempio, è uno dei tanti convinti promotori della costruzione di una grande biblioteca virtuale ipertestuale, nella quale ogni bit informerebbe un altro, ogni pagina risulterebbe leggibile su tutte le altre infinite pagine.

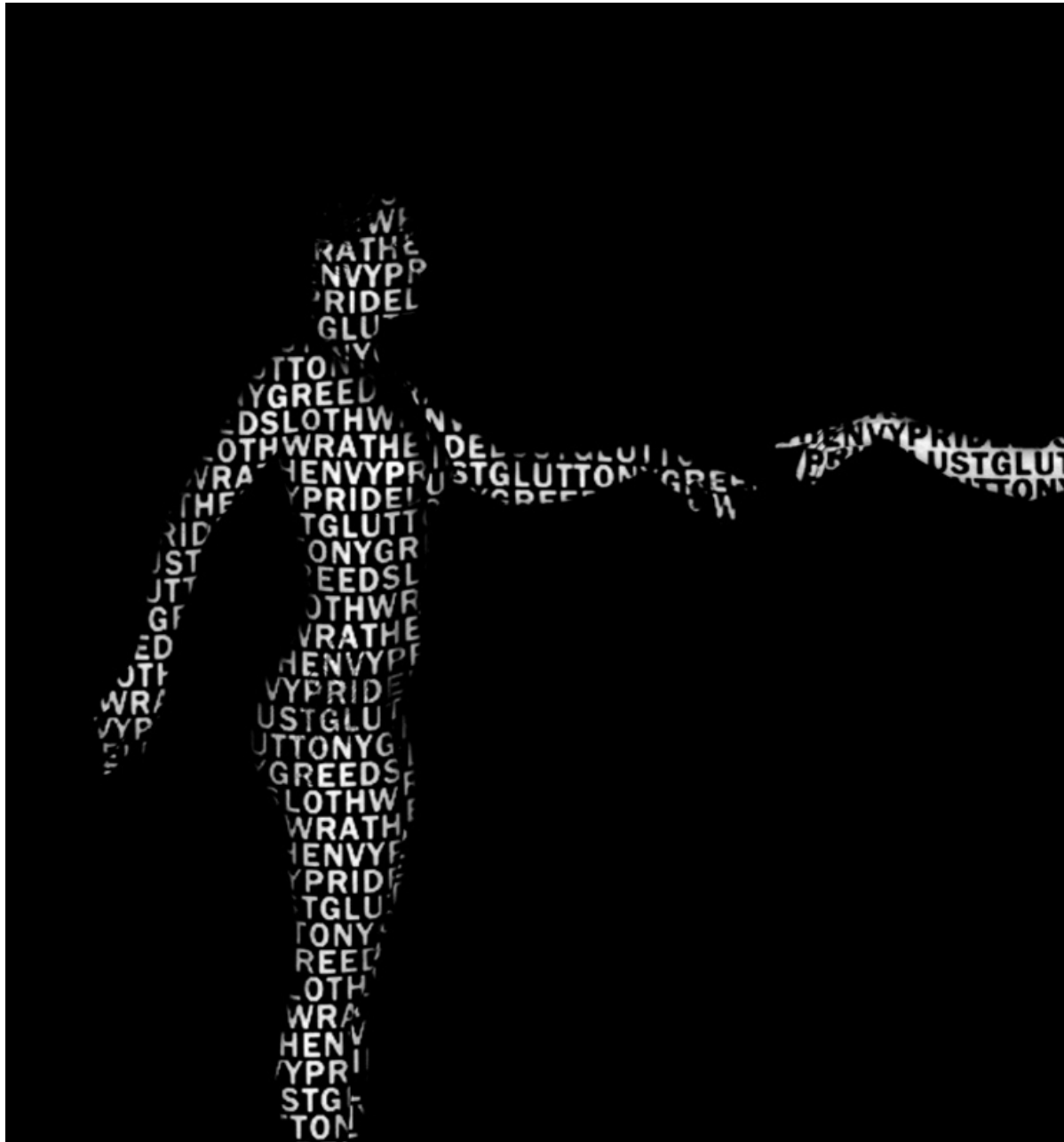
Queste convinzioni rimandano a discorsi più ampi che non si sceglie di affrontare in questo luogo. Tuttavia, inducono a fare delle riflessioni circa il ruolo dello scrittore e soprattutto quello degli scrittori emergenti. La via di Kelly, infatti, andrebbe ad influenzare anche il ruolo dello scrittore futuro. Uno scenario che comporterebbe la fine del libro cartaceo, e l'inizio di una globale letteratura digitale, andrebbe

01 cfr. Kevin Kelly, *The Future of Reading*, in S. Schreibman, R. Siemens, *A Companion To Digital Humanities*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004

|>
RUNE T /
SEVEN DEADLY SINS
2012

IMG007

188



a modificare le ambizioni di quella vasta comunità di scrittori che credono fortemente nel valore della carta e di altri che, invece, non accettano uno scenario in cui la loro identità verrebbe appiattita all'immaterialità di un byte: lo scrittore sembrerebbe perdersi nell'infinita vastità della rete.. la virtualità trasformerebbe il mondo digitale trasformerebbe la sua identità presenziale in un'immagine virtuale con la quale interfacciarsi.

Le trasformazioni radicali, argomentate da Kelly, dovrebbero esser lette (e per questo ben pesate) in relazione ai problemi già assodati (affrontati nei capitoli precedenti) degli scrittori emergenti, che oggi con fatica trovano successo e realizzazione. D'altra parte, cercare - anche vedendo alle nuove possibilità tecnologiche - nuove modalità espressive letterarie cui gli scrittori possano riferirsi e che permettano un nuovo tipo di dialogo con i lettori, rappresenterebbe una via alternativa per l'espressione letteraria futura.

Sè vero che è duro immaginare un futuro totalmente immateriale e porre fine ad un'era letteraria materica, è vero anche che gli scrittori necessitano un'apertura verso nuove sperimentazioni tecnologiche e artistiche per trovare nuovi modi espressivi.

Mark Leahy, scrittore e artista, indaga sui nuovi strumenti digitali dell'espressione letteraria, focalizzando sullo scenario della letteratura digitale. In riferimento allo scenario delle arti visive, della scrittura e del cinema, parla di un genere di letteratura che incontra lo spazio, uscendo sia dalla carta che dal ciberspazio. Questa letteratura che assimila tutte le caratteristiche tecnolo-

giche del testo elettronico si esprimerebbe nella fisicità del reale, ovvero in spazi fisici. Il rapporto tra letteratura e arte, secondo la visione di Leahy sembra assottigliarsi al micron.

L'artista evidenzia il valore della "terza dimensione", lo spazio. In contrapposizione alla dimensione virtuale verso la quale sembra essere indirizzata la lettura futura e la fruizione del testo digitale.

In altre riflessioni di Leahy [02] sembrano emergere nuove possibilità per gli autori. Nuove modalità d'espressione che, come accennato, traggono dalle esperienze dell'arte visiva e del cinema spunti creativi per trasformare la lettura in una pratica esperienziale. In Leahy, in altre parole, è possibile trovare una risposta per la nuova generazione di scrittori; una generazione di "literary writers" che utilizzano lo spazio fisico come interfaccia espressiva rispetto al pubblico dei lettori.

In un paragrafo dedicato nel libro "A Companion to Digital Literary Studies" , l'artista e scrittore americano, fa riferimento a particolari installazioni ambientali testuali, come ad esempio *Text Rain* [03] di Camille Utterback e Romy Achituv, dove il testo non ha soltanto una funzione estetica.

In un'intervista con Roberto Simanowski [04], l'artista digitale Noah Wardrip-Fruin discute il ruolo del testo nella sua opera e nel lavoro di alcuni altri artisti che creano installazioni digitali. Simanowski commenta sul

02 cfr. Mark Leahy, *Private Public Reading: Readers in Digital Literature Installation*, in S. Schreibman, R. Siemens, *A Companion To Digital Humanities*, Blackwell Publishing, 2004

03 cfr. www.camilleutterback.com/projects/text-rain

04 cfr. www.dichtung-digital.org

|>
CAMILLE UPPERBACK /
TEXT RAIN
1998 - 2006

IMG008
IMG009

lavoro Wardrip-Fruin: "mi sembra che le tue opere sono installazioni o performances, in cui il testo non si riduce a 'oggetti grafici', spogliata della funzione linguistica" (Wardrip-Fruin 2005). Gli elementi testuali in queste opere sono lì per essere letti. Facendo riferimento a un lavoro di Camille Utterback e Romy Achituv (Utterback 1999), Wardrip-Fruin commenta: "Credo che per Camille e Romy il testo particolare che è in Rain testo è importante. Hanno usato le linee di una poesia, e negoziata per la liquidazione copyright. Non l'avrebbe fatto se non importa ciò che hanno usato il testo.

Wardrip-Fruin opera una distinzione tra l'uso di parole o testi per scopi estetici e grafici e l'uso della scrittura dove ciò che veicolano le parole o il modo in cui vengono lette è significativo.

La nuova tipologia di letteratura digitale è in pratica qualcosa da leggere, non qualcosa da riconoscere come "format" estetico. "Se lo scopo di *Text Rain* di Utterback, era dimostrare il funzionamento sofisticato dell'interfaccia afferma Wardrip-Fruin - (la possibilità degli utenti dello spazio di manipolare le lettere cadenti, di riconoscerle e di combinare frasi), come combinavano le parole avrebbe avuto poca importanza. Dunque, per Wardrip-Fruin l'attività dello scrivere, dell'leggere e dell'interpretare, in queste "installazioni" sono importanti. Per egli la lettura e la scrittura che occupa lo spazio fisico favorisce la possibilità di divenire pratiche effettuate in compagnia di altri lettori.

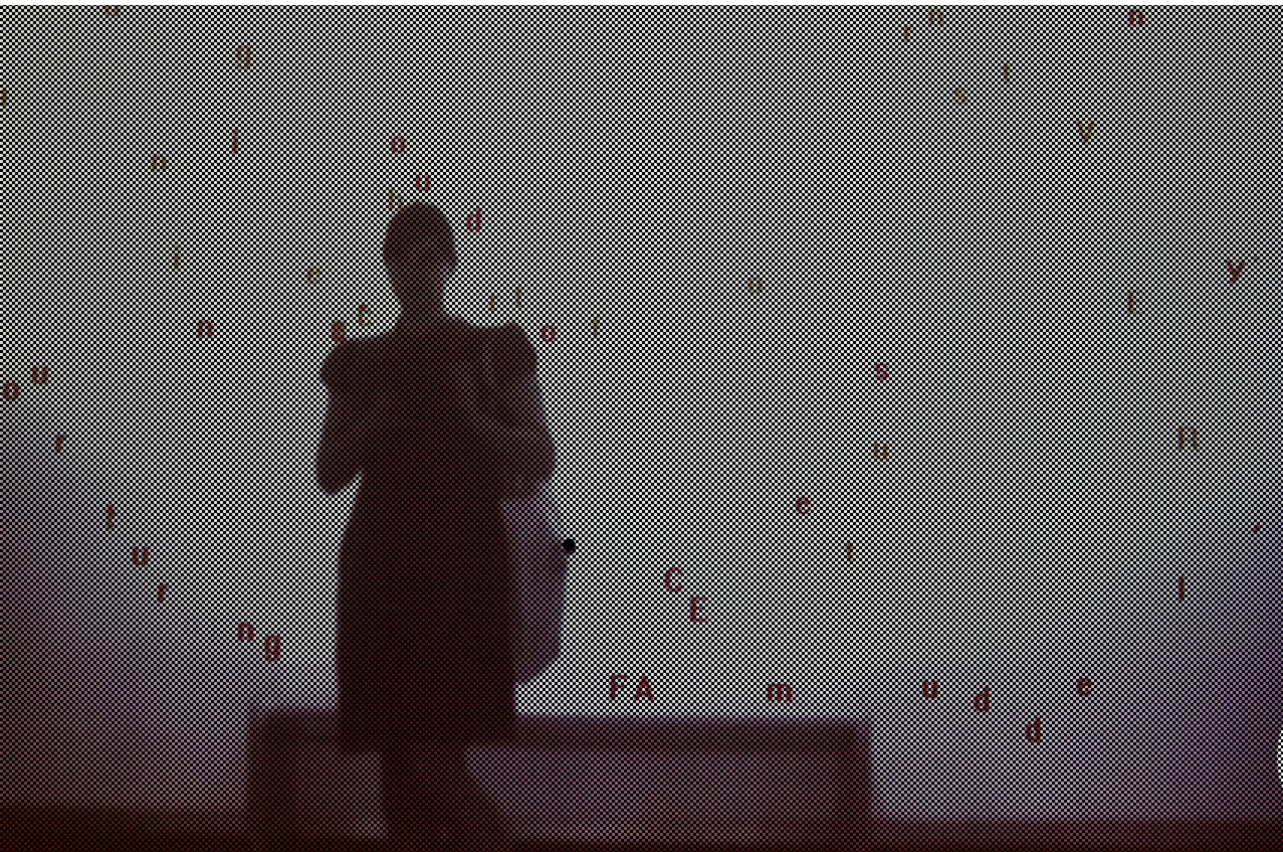
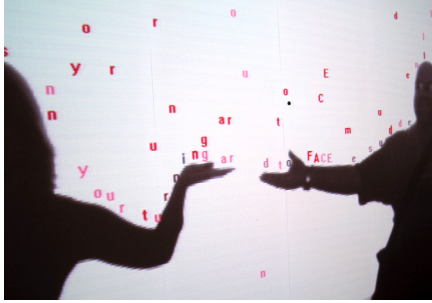
Si mette dunque in contrapposizione questo nuovo genere di scrittura con le sperimentazioni artistico-grafiche,

come ad esempio le opere di Barbara Kruger dove non esiste interazione col testo e dove lo stesso è pensato sostanzialmente per adempire a uno scopo estetico.

Le riflessioni raccolte da Wardrip-Fruin e da Leahy ruotano attorno ad un nuovo genere di "fare scrittura" e di "produrre lettura". Le installazioni che sfruttano la digitalità dell'e-text ma che hanno sede in un luogo fisico riescono a dar vita a "literal site", a luoghi che non solo sono nuove modalità espressive per gli scrittori ma che trasformano l'attività comunemente solitaria della lettura in un'esperienza condivisa e partecipata. Un testo che "occupa lo spazio fisico" è per Leahy in grado di essere letto in compagnia di altre persone e quindi di creare relazionalità. La percezione dell'installazione di letteratura digitale scardina la figura tradizionale dello scrittore. Non si ha più la figura dello scrittore/critico che organizzava un insieme di eventi disegnati insieme e raggruppati. Si ha una nuova esperienza di lettura e il discorso del "progetto del testo" slitta verso l'atto dell'osservazione e dell'attenzione (del lettore), dove il parametro dell'effimero gioca un ruolo fondamentale.

Come abbiamo visto, non si tratta comunque di offrire soltanto nuove forme estetiche capaci di "intrattenere", meravigliare o addirittura illudere il lettore. Leahy evidenzia come il senso del testo sia importante e come questo venga accentuato da queste nuove modalità espressive. Tra le tante sperimentazioni di letteratura digitale, Leahy ricorda le poesie elettroniche [05] (come *Vniverse*

05 Conosciute generalmente come "digital poeries" o "electronic poeries", questa nuova forma d'arte si espleta in modalità varie, come proiezioni, installazioni, ologrammi, etc.

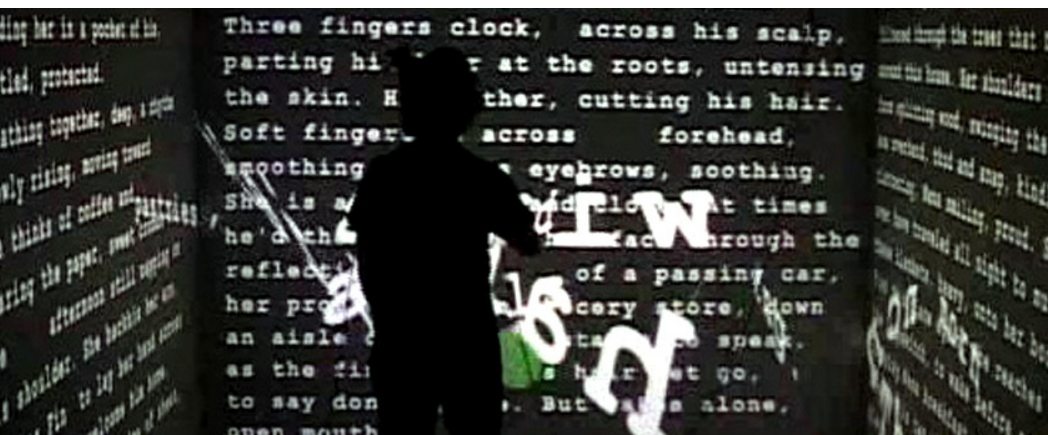




«THE INSTALLED TEXT IS
PLACED IN A THREE-DIMEN-
SIONAL SPACE, (..) THE RE-
ADER OCCUPIES A PARTI-
CULAR PLACE AT THE TIME
OF HER READING, AND THIS
CONTRIBUTES TO HER RE-
ADING IN SOME WAY. (..) THE MANNER IN WHICH THE
THIRD DIMENSION OPERA-

TES DRAWS ATTENTION TO A TENSION BETWEEN THE PHYSICAL OR MATERIAL SPACE IN WHICH THE REA- DER'S BODY MOVES, AND THE MODIFICATION OF THE PHYSICAL SPACE BY THE IMMATERIAL ELEMENT»

/ Mark Leahy



.....

<<
JOHN CAYLEY /
LENS
2010

IMG010

|>
ID:ENTITY /
EMBODIED TEXT,
2011

IMG011

di Cynthia Lawson Jaramillo, *Listening Post* di Mark Hansen e Ben Ruben) che infatti non sono pensate per avere prettamente una funzione estetica.

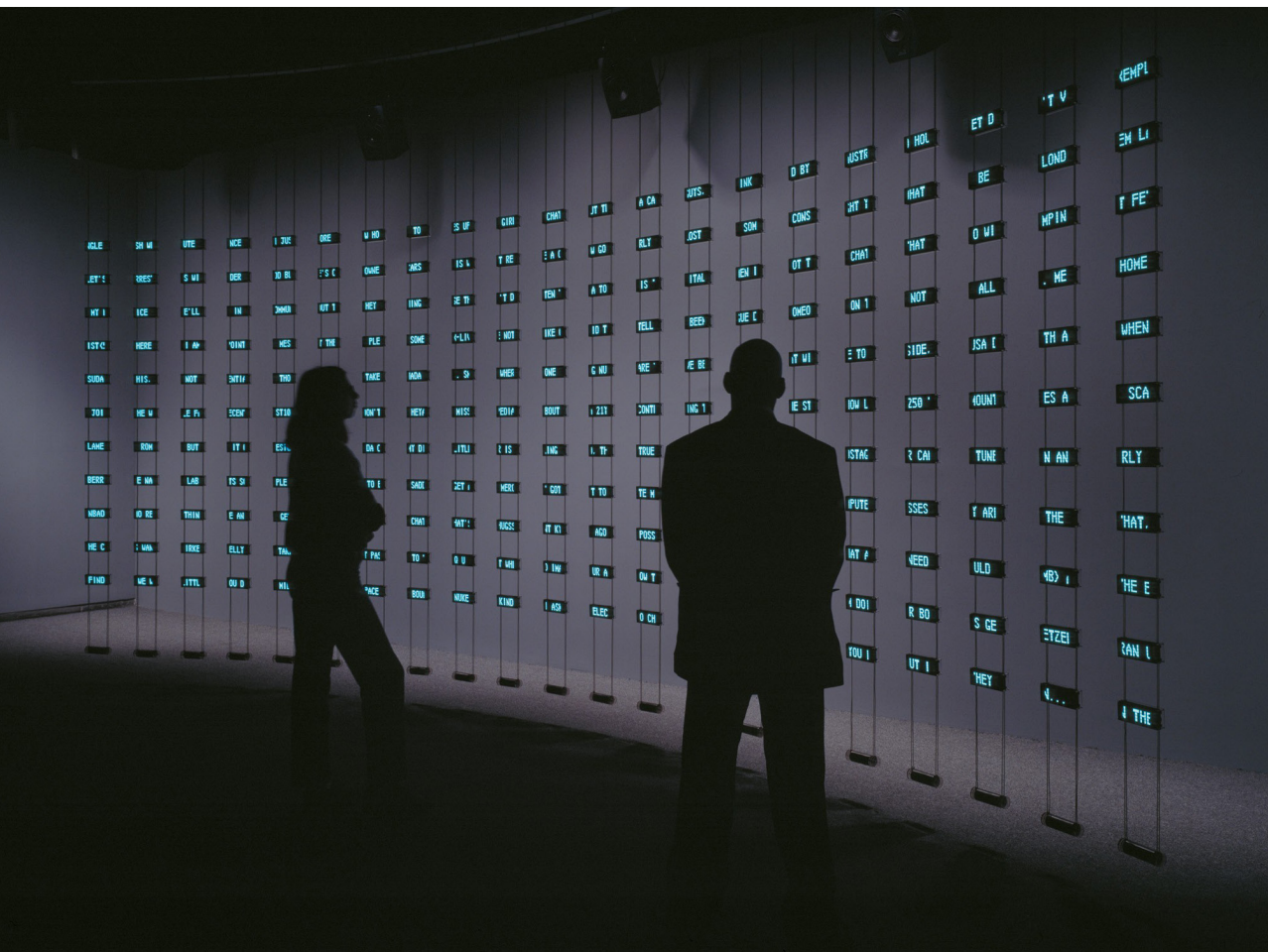
Leahy individua anche alcuni punti che determinano il reale valore esperienziale di questo nuovo genere di letteratura digitale. Come già detto, tra questi il fattore della terza dimensione che viene considerato dall'artista come uno dei fattori principali, nella misura in cui si contrappone la fisicità dello spazio al mondo virtuale in cui quasi sempre ha sede l'e-text. Il dato spaziale acquisisce un'importanza rilevante in quanto capace di restituire ambienti immersivi letterari, dove le persone possano entrare in gioco e avvolte dai testi nell'ottica di una percezione che si rende impattante e coinvolgente.

I nuovi esperimenti in cui l'arte si fonde con la letteratura e la "letterazione" sono da considerarsi come nuovi possibili strumenti di dialogo tra scrittori e lettori, nonché possibilità d'espressione per gli scrittori che, messi dinanzi ad uno scenario in cui la carta sembra non aver più senso di esistere e in cui la virtualità sembra voler distruggere la loro identità e non è in grado di dar loro visibilità, hanno necessità di esprimersi nell'era dell'e-text.

>|>
MARK HANSEN AND BEN RUBIN /
LISTENING POST
2002

IMG012
IMG013

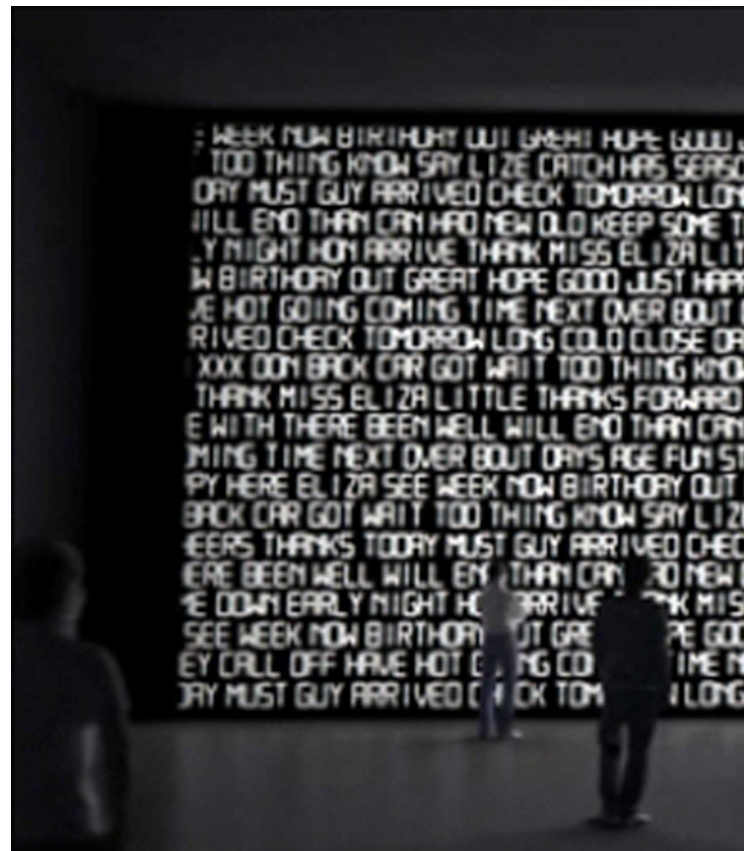




>
PROJECTOR INC. /
TEXT WALL
2012

Questo intervento digitale inizia con una galleria di immagini che possono essere caricate individualmente. Si mostrano mostra persone virtuali nello spazio creando un proprio immaginario. Successivamente, c'è un impianto di testo, costruito da parole tratte dalla pagina personale di Facebook.

IMG014







APPENDICI



/.01 LA LETTURA DI LIBRI IN ITALIA

201

(ESTRATTO DAL GIORNALE DELLA LIBRERIA,
ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI,
GIORNALEDELLALIBRERIA.IT)

Nel 2011 la lettura di libri in Italia ha continuato a crescere. I dati (relativi alla lettura di almeno un libro non scolastico nei 12 mesi precedenti nella popolazione con più di 6 anni di età) mostrano che il 46,8% della popolazione dichiara al netto dei fenomeni che riguardano altre modalità di lettura (professionale, di opere di consultazione e manualistica pratica, su schermi, ecc. praticata dal 12-13% degli italiani) di aver letto «almeno un libro»:

× SONO 26,6 MILIONI DI PERSONE, CON UN INCREMENTO SULL'ANNO PRECEDENTE PARTICOLARMENTE COSPICUO: +3,8%;

× LA CRESCITA CHE HA ALLARGATO IL BACINO DELLA LETTURA - E QUINDI IL MERCATO DEI POTENZIALI CLIENTI DEI CANALI DI VENDITA E DEGLI EDITORI - DI QUASI DUE PUNTI PERCENTUALI (1,7%);

× CIRCA 968 MILA PERSONE SONO ENTRATE, TRA 2009 E 2010, ALL'INTERNO DEL MERCATO DEL LIBRO.

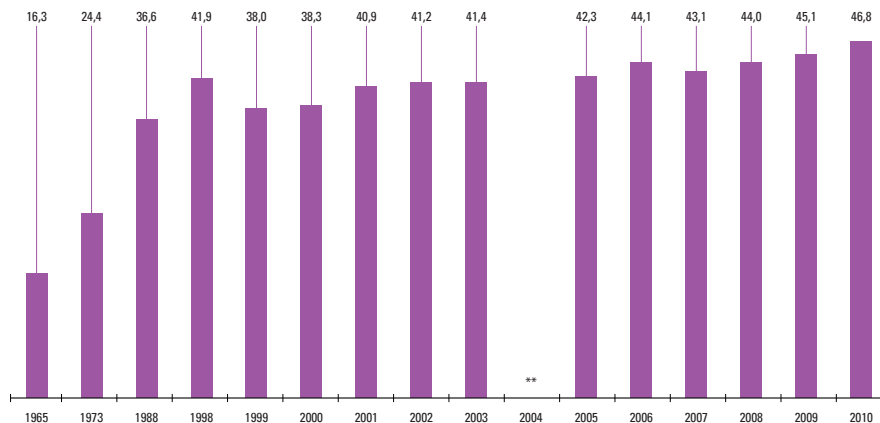
•

**ANDAMENTO DELLA
LETTURA DI LI-
BRI* IN ITALIA:
1998-2010**

* Definizione: lettura di almeno un libro non scolastico nei 12 mesi precedenti nella popolazione con più di 6 anni di età. Il valore esclude il fenomeno della «lettura morbida» e di altri tipi di lettura (ad es. professionale, su supporti digitali, ecc.). Nel 2004 la rilevazione non venne condotta. Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su dati Istat.

GIORNALEDALLIBRERIA.IT

GR001



202

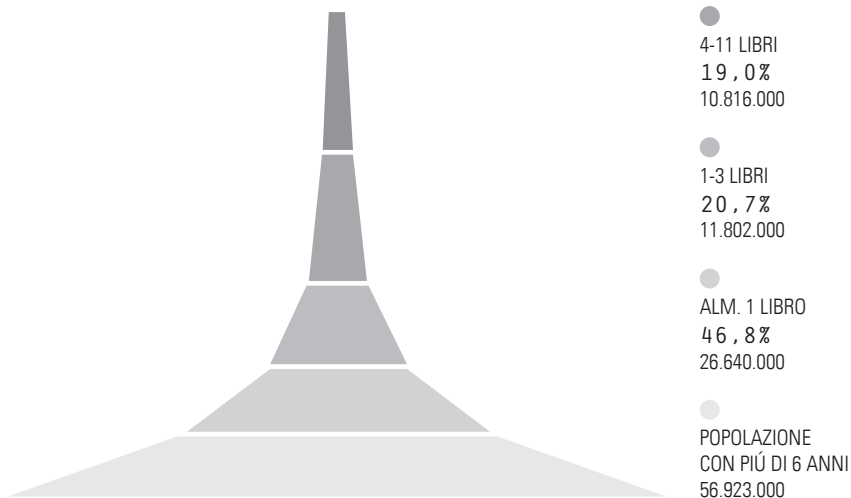
•

**PIRAMIDE* DELLA
LETTURA: 2011**

* Sono stati ricalcolati i valori prendendo come base l'intera popolazione su cui stimare la distribuzione della popolazione per numero di libri letti. Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su dati Istat.

GIORNALEDALLIBRERIA.IT

GR002



Guardando al fenomeno nella sua serie storica, abbiamo un trend che appare nelle sue linee generali positivo. Soprattutto evidenza come la grande crescita della lettura tra 1965 e anni Novanta venne determinato da processi sociali (trasformazione dell'economia del Paese da agricola a industriale; scolarizzazione di massa e obbligo scolastico; ecc.). Crescita che poi si stabilizza dalla fine degli anni Novanta a oggi su valori sostanzialmente costanti e con tassi di crescita più modesti.

Leggeva il 38,0% della popolazione nel 1999 (circa 21 milioni di persone), oggi il mercato si è allargato a 26 milioni. Un saldo attivo di 5,5 milioni di individui che hanno allargato il mercato «domestico» (potenziale) delle aziende: case editrici, distributori, canali trade fisici e on line.

Se questo rappresenta l'aspetto positivo, unitamente al fatto della tenuta (e crescita) della lettura nelle fasce giovani della popolazione (6-17 anni), restano sullo sfondo tutti i problemi irrisolti che caratterizzano il nostro mercato:

× LE DIFFERENZE GENERAZIONALI: AL PICCO DEL 65,4% DEGLI 11-14ENNI CORRISPONDE UN 22,9% DI LETTORI TRA GLI OVER 75ENNI.

× IL 34,6% BAMBINI E RAGAZZI INSERITI NEI PROCESSI DI SCOLARIZZAZIONE DELL'OBBLIGO NON LEGGONO LIBRI DIVERSI DA QUELLI DI TESTO.

.08

203

/.02 PIRAMIDE DELLA LETTURA

(ESTRATTO DAL GIORNALE DELLA LIBRERIA.
ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI.
GIORNALEDPELLIBRERIA.IT)

× LE DIFFERENZE DI GENERE: LEGGE IL 53,1% DELLE DONNE RISPETTO AL 40,1% DEGLI UOMINI. IN TUTTE LE FASCE DI ETÀ LA PERCENTUALE DI LETTRICI È SEMPRE SUPERIORE A QUELLA DEI LETTORI; ANCHE TRA CHI HA PIÙ DI 75 ANNI: 23,5% VS 21,9%. FENOMENO A SUA VOLTA LEGATO A DINAMICHE SOCIALE.

× LE DIFFERENZE TERRITORIALI: A UN TRENTINO ALTO ADIGE CHE SI COLLOCA AL 57,9% E UN FRIULI AL 56,3%, CORRISPONDONO UNA BASILICATA CON IL 31,4%, UNA SICILIA CON IL 32,8%, UNA CAMPANIA CON IL 33,3%, O LA PUGLIA CON IL 33,6%, ECC.

× RESTA EVIDENTE LA «PIRAMIDE» DELLA LETTURA E L'INTRINSECA FRAGILITÀ DEL MERCATO. DATO CHE SOLO IL 7,1% DELLA POPOLAZIONE ITALIANA CON PIÙ DI 6 ANNI) LEGGE «ALMENO» UN LIBRO AL MESE. (GIANNI PERESSON).

/03 LA PRODUZIONE EDITORIALE PER CLASSE DIMENSIONALE

(ESTRATTO DAL GIORNALE DELLA LIBRERIA,
ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI,
GIORNALEDELLALIBRERIA.IT)

I primi 5 Gruppi editoriali italiani (e i marchi controllati e collegati) con le loro pubblicazioni rappresentano circa il 14% dell'offerta di titoli che viene annualmente collocata nei canali di vendita. Con i medi e grandi editori si arriva al 75% dell'offerta.

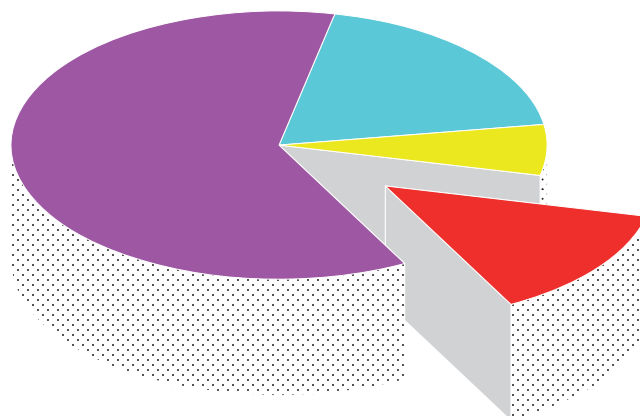
I piccoli editori (intesi come quelle case editrici che pubblicano annualmente da 11 a 50 titoli all'anno) si attestano attorno al 19-20% dell'offerta. (Gianni Peresson).

204

DISTRIBUZIONE
DELLA PRODU-
ZIONE EDITORIA-
LE PER CLASSE
DIMENSIONALE
DELLE IMPRESE:
2010.
VALORI IN %.

GIORNALEDELLALIBRERIA.IT

GR003



● MICRO EDITORI
MAX 10 TITOLI/ANNO

● EDITORI
MEDIO-GRANDI

● PICCOLI EDITORI
11-50 TITOLI/ANNO

● PRIMI 5 GRUPPI EDITO-
RIALI

/04 IL MERCATO DIGITALE

(ESTRATTO DAL GIORNALE DELLA LIBRERIA,
ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI,
GIORNALEDELLALIBRERIA.IT)

Il mercato dell'editoria e dei servizi digitali valgono il 10% del mercato complessivo dell'editoria italiana. Nonostante il forte spostamento da prodotti ibridi in cui la carta o il supporto fisico (cd rom, Dvd rom) off line verso soluzioni internet il suo peso rispetto al comparto complessivo rimane immutato nel corso degli ultimi anni.

L'e-Book e le banche dati non esauriscono le trasformazioni che stanno investendo la filiera editoriale e le sue dimensioni economiche. Senza impegno di completezza proviamo qui a indicare alcune altre direzioni in cui il processo di sviluppo di un'editoria digitale si è già manifestato, raggiungendo valori e significati ben più consistenti:

× L'E-COMMERCE DEL LIBRO: RAPPRESENTA IL 4,3% DEL FATTURATO TRADE (2010; NELLA PRIMA PARTE DEL 2011 HA RAGGIUNTO IL 5,5%; FONTE: NIELSEN BOOKSCAN ITALIA).

× LA STAMPA DIGITALE: BENCHÉ L'ULTIMA INDAGINE CONDOTTA RISALGA AL 2008, LA STIMA DEL VALORE DEL MERCATO A PREZZO DI COPERTINA GENERATO DALLA STAMPA DIGITALE E/O PoD ERA CON 96 MILIONI DI EURO IL 6,9% DEL MERCATO DI VARIA ADULTI NEI CANALI TRADE (FONTE: UFFICIO STUDI AIE, ASSO.IT, BOOKFORUM VICENZA). DA INDICAZIONI PROVENIENTI DAGLI OPERATORI HA SICURAMENTE SUPERATO (AMPIAMENTE) I 110 MILIONI DI EURO.

× LE BANCHE DATI PROFESSIONALI GIURIDICO FISCALI RAPPRESENTANO UN FATTURATO DI CIRCA 125 MILIONI DI EURO. (G.P.)

> IMMAGINI

- IMG001 JENNY HOLZER / FOR CHICAGO, 2008
p.142
- IMG002
IMG003
IMG004 S. STRICKLAND, C. LAWSON / FRAME DI
VNIVERSE, 2006
p. 148
- Vniverse è un poema digitale creato da
Stephanie Strickland e Cynthia L. Jaramil-
lo. Si tratta di uno strumento testuale per
esplorare nuovi modi di lettura interattiva.
È disponibile sul sito vniverse.com.
- IMG005 LINKEDIN MAP / inmaps.linkedinlabs.com
p. 150
- IMG006 SALOTTO LETTERARIO MADAME GEOFF
FRIN / XXVIII SEC.
p. 152
- IMG007 RUNE T / SEVEN DEADLY SINS, 2012
p. 188
- IMG008
IMG009 CAMILLE UPPERBACK / TEXT RAIN,
1998 - 2006
p. 191
- IMG010 JOHN CAYLEY / LENS,
2010
p. 193
- IMG011 ID:ENTITY / EMBODIED TEXT, 2011
p. 194
- IMG012
IMG013 MARK HANSEN AND BEN RUBIN / LISTE
NING POST, 2002
pp. 196-197
- IMG014 PROJECTOR INC. / TEXT WALL, 2012
pp.198-199

> GRAFICI

- GR001 ANDAMENTO DELLA LETTURA DI LIBRI IN
ITALIA: 1998-2010,
FONTE: GIORNALEDELLALIBRERIA.IT
p. 202
- GR002 PIRAMIDE DELLA LETTURA 2011,
FONTE: GIORNALEDELLALIBRERIA.IT
p. 202
- GR003 DISTRIBUZIONE DELLA PRODUZIONE
EDITORIALE PER CLASSE DIMENSIONALE
DELLE IMPRESE: 2010,
FONTE: GIORNALEDELLALIBRERIA.IT
p. 204



ABSTRACT

La transitorietà e i ritmi frenetici che oggi inibiscono l'abitabilità e la condivisione dei contesti urbani, sono fattori che determinano l'esigenza della costruzione di spazi che abbiano le potenzialità di attuare una nuova "città open source", dove lo sviluppo di processi relazionali e nuove forme di condivisione, possano rivalutare lo spazio "non vissuto" in termini culturali e fisici.

Quando esiste una lacuna, quando un interesse comune ad un gruppo di persone non ha spazio per rendersi visibile, significa che esiste una richiesta basilare che i programmi culturali non hanno soddisfatto. Da qui prende corpo PLACEBOOK. Uno spazio per scrittori emergenti.

Il tentativo è di trasformare lo spazio sotterraneo del Passante ferroviario milanese di Repubblica, in uno "speakers' corner", un luogo in cui lo scrittore può condividere il suo pensiero innescando forme di dialogo aperto, di osmosi tra scrittore e fruitore. Spazio "altro", quin-

Nowadays transience and frenzied rhythms which inhibit habitability and urban context sharing are factors which give birth to the need of building spaces that have the potentiality to carry out a new "open source city", where new forms of sharing and sensible processes development could revalue the "not lived" space in physical and cultural terms.

When there's a gap, when a common interest to a group of people doesn't have space to get visible, that means that exists a basic request which cultural programmes haven't fulfilled. PLACEBOOK, a space for emerging writers, takes shape from here. The attempt is to turn the underground space of milanese Repubblica Passante Railway Station into a "speakers' corner", a place where a writer can share his thoughts in order to create open dialogue shapes, osmosis between writer and user. Thus, "other" space than the place designated to mere transience, but space of relationships and interacions.

The 'new' configures as an anatomic adjunct rather than the existing, using

di, rispetto al luogo deputato alla mera transitorietà, ma spazio delle relazioni ed interazioni.

Il nuovo si configura come un complemento anatomico rispetto all'esistente, utilizzando una logica parassitaria che va a contaminare il contesto urbano. Si generano nuovi scenari in una sorta di grande acquario che si carica di energia narrativa che diventa racconto condiviso: il testo esce dalla bidimensionalità della carta stampata e dall'immaterialità del byte, per trovare la fisicità della terza dimensione.

PLACEBOOK si apre alle nuove sperimentazioni espressive letterarie; un "literary site" come elemento capace di catalizzare nuove dinamiche culturali, e che con la sua sola presenza si propone di richiamare attorno a sé l'attenzione di quelle istituzioni che si occupano delle ricerche sul linguaggio, sull'informazione e sulla comunicazione.

a parasitical logic contaminating urban context.

New scenarios in a big aquarium charged with narrative energy which becomes shared tale generates: text comes out from the two-dimensional printed paper and from the immateriality of the byte, to find the 3D physicality: PLACEBOOK opens to new literary experiments; a "literary site" as an element able to promote new cultural dynamics, whose simple presence catches the eye of language, information and communication research institutions.



BIBLIOGRAFIA

/. ATTUALITÀ. SCENARIO SOCIO-CULTURALE

- Jesus Timoteo Alvarez, *Il potere diluito. Chi governa la società di massa*, Rubettino, Reggio Calabria, 2007
 Zygmunt Bauman, *L'etica in un mondo di consumatori*, tr. it. di F. Galimberti, Laterza, Roma, 2010
 Saveria Capecchi, *L'Audience Attiva. Effetti e usi sociali dei media*, Carocci, 2004
 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008
 Joshua Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, Bologna, 1993

/. LA CITTA' CONTEMPORANEA

- Marc Augé, *Un Etnologo nel Metrò*, Elèuthera, Milano, 1995
 Marc Augé, *Il metrò rivisitato*, Cortina, Milano, 2009
 Zygmunt Bauman, *Modernità Liquida*, GLF Laterza, Roma, 2002
 Cristina Bianchetti, *Abitare la città contemporanea*, Skira, Milano, 2003
 Andrea Branzi, *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano, 2006
 Vanni Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
 André Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, 1998
 Moshe Safdie, *The city after the automobile*, Basic Books, New York, 1998
 AA.VV., *La città diffusa*, Daest, Venezia, 2002
 AA.VV., *Avatar: dislocazioni tra antropologia e comunicazione*, Meltemi editore, Roma, 2005

/ . PARASSITISMO - ARCHITETTURA

- Yona Friedman, *Utopie realizzabili*, tr. it di Susanna Spero, Quodlibet, Macerata, 2003
Philip Jodidio, *Temporary Architecture Now, Vol. 7*, Taschen, Colonia, 2010
Sara Marini, *Architettura parassita, Strategie di riciclaggio della città*, Quodlibet, Macerata, 2008
Michel Serres, *Le Parasite*, Grasset Editore, Parigi, 1980
AA.VV., *Lotus n. 133: Viral Architecture*, Editoriale Lotus, Milano, 2008

/ . ARTE - ATTIVISMO URBANO - NET ART

- Guy Debord, *Rapporto sulla costruzione delle situazioni*, Nautilus, Torino, 1989
Pilar Echavarría M., *Architettura portatile: paesaggi imprevedibili*, Structure, Barcellona, 2005
Rachel Greene, *Internet Art*, Thames and Hudson, Londra, 2004
Suzanne Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1995
Julia Maier, *Raumlaborberlin. Acting in Public*, Jovis, Berlino, 2008
Pier Paolo Pancotto, *Arte Contemporanea. Dal Minimalismo alle ultime tendenze*, Carocci, Roma, 2010
Bartolomeo Pietromarchi, *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Actar, Barcellona, 2005
Gabi Scardi, *Less. Strategie Alternative dell'Abitare*, 5Continents Editions, Milano, 2006
AA.VV., *Urban Screen Reader*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2009

/. PROCESSO PROGETTUALE. TEORIE E METODI

- Bert Bielefeld, Sebastian El Khouli, *Basics. Design Ideas*, Birkhauser, Basilea, 2007
Riccardo Dalisi, *Progettare senza pensare*, Electa, Napoli, 1998
Kennet Frampton, *Steven Holl architetto*, Electa, Milano, 2002
Paolo Giaconia, *Eric Owen Moss. L'incertezza del fare*, Skira, Milano, 2006
Steven Holl, *Parallax, Architettura e percezione*, Postmedia, Milano, 2004
Attilio Marcolli, *Teoria del campo: corso di educazione alla visione*, Sansoni, Firenze, 1971
Valerio Paolo Mosco, *Steven Holl*, Motta Architettura, Milano, 2009

/. EDITORIA - E.LIT. - NUOVE FORME D'ESPRESSIONE LETTERARIA

- Alessandra Anichini, *Il Testo Digitale. Leggere e scrivere nell'epoca dei nuovi media*, Apogeo, Milano, 2010
Letizia Sechi, *Editoria Digitale*, Apogeo, Milano, 2010
Adelaide Morris, Thomas Swiss, *New Media Poetics. Contexts, tecnotexts and Theories*, The Mit Press, 2006
Susan Schreibman, Raymond G. Siemens, *A Companion To Digital Humanities*, Blackwell Publishing, 2004
Maurizio Unali (a cura di), *New Lineamenta: qual'è il modello di rappresentazione compreso nella rivoluzione informatica?*, Kappa, Roma, 2009

.....
/. SITOGRAFIA SINTETICA

<http://www.abitare.it/>
<http://www.architecturelab.net/>
<http://www.booksblog.it/>
<http://www.camilleutterback.com/>
<http://www.designboom.com/eng/>
<http://www.dezeen.com/>
<http://www.dichtung-digital.org/>
<http://www.distributive-justice.com/>
<http://www.domusweb.it/>
<http://dubnewyork.org/>
<http://www.editaliteraryagency.blogspot.it/>
<http://www.fiaeforum.wordpress.com/>
<http://www.gruppoedicom.it/>
<http://www.istat.it/>
<http://www.josephinebosma.com/>
<http://www.lutherblissett.net/>
<http://www.luxury24.ilsole24ore.com/>
<http://www.manituana.com/>
<http://www.museomadre.it/>
<http://www.osservatorionomade.net/>
<http://www.pennablu.it/>
<http://www.produzionidalbasso.com/>
<http://www.publicart.ie/>

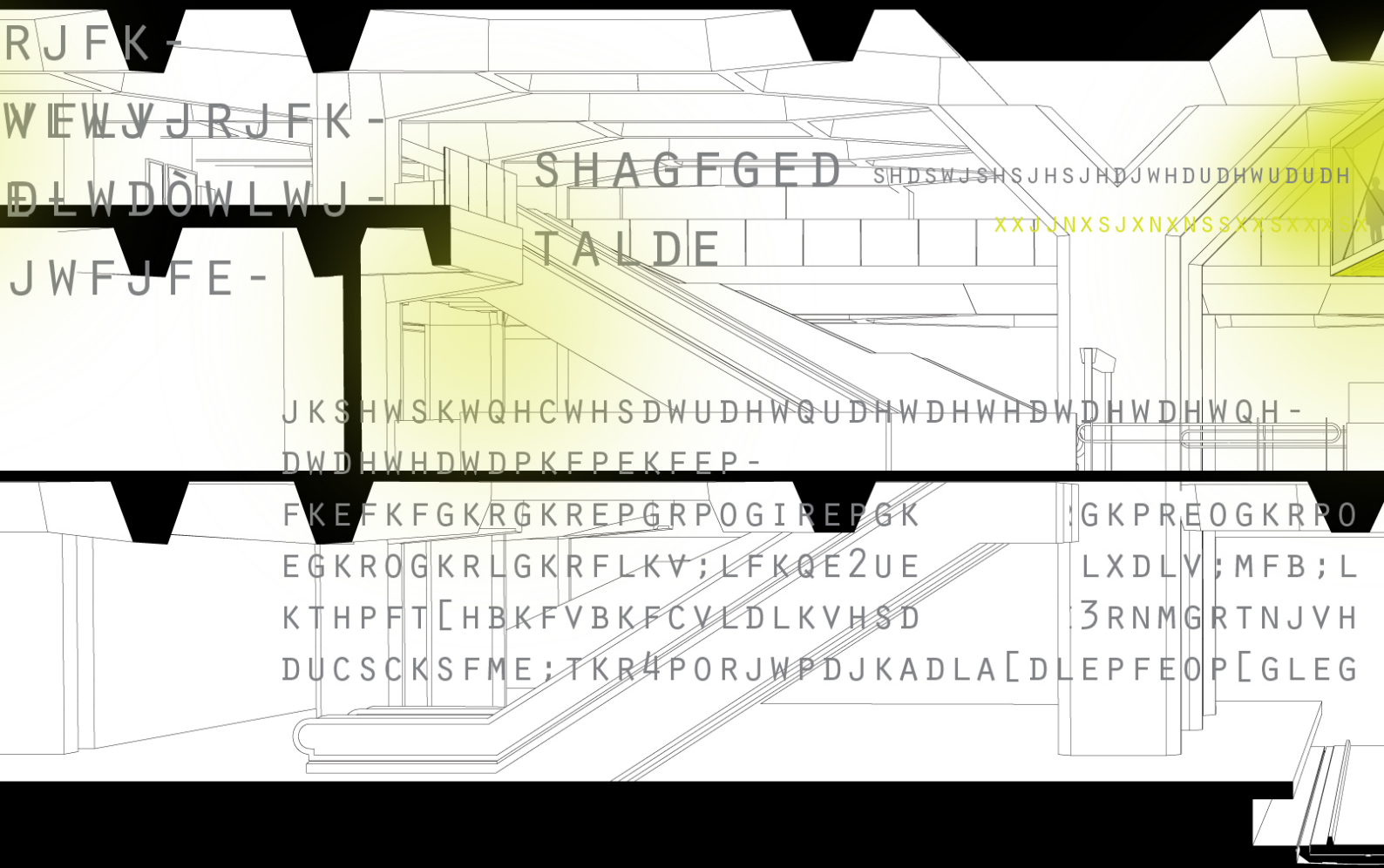
<http://www.raumlabor.net/>
<http://www.romanzototale.it/>
<http://www.scrittoriemergenti.it/>
<http://www.timessquarenyc.org/>
<http://www.undo.net/>
<http://www.vniverse.com/>
<http://www.we-make-money-not-art.com/>



PLA CEB OOK

PLACEBOOK /
Un *bypass* per nuove forme
d'espressione letteraria nella stazione
passante di Milano Repubblica.

MILANO BOVISA
27 LUGLIO 2012



RJFK -

W E W J R J F K -

D L W D O W L W J -

J W F J F E -

S H A G F G E D

S H D S W J S H S J H S J H D J W H D U D H W U D U D H

X X J J N X S J X N X N S S X X S X X X S X

T A L D E

J K S H W S K W Q H C W H S D W U D H W Q U D H W D H W H D W D H W D H W Q H -

D W D H W H D W D P K F E P E K F E P -

F K E F K F G K R G K R E P G R P O G I R E F G K

G K P R E O G K R P O

E G K R O G K R L G K R F L K V ; L F K Q E 2 U E

L X D L V ; M F B ; L

K T H P F T [H B K F V B K F C V L D L K V H S D

3 R N M G R T N J V H

D U C S C K S F M E ; T K R 4 P O R J W P D J K A D L A [D L E P F E O P [G L E G

