

Teatro delle relazioni

7.11-20.12.2024

IED / ex Teatro dell'Oriuolo
via dell'Oriuolo 31
Firenze

28-30.11.2024

Palazzo Strozzi, Strozzi
Piazza Strozzi
Firenze

Promotion and organisation

Promossa e organizzata da
IED Firenze
Fondazione Palazzo Strozzi

Curated and coordinated by

Coordinamento e curatela
Daria Filardo and Martino Margheri

Curatorial development by / Sviluppo curatoriale Master in Curatorial Practice class / classe of 2024

Lidia Barca, Sofía Blanco Arreguín, Elisa Casari
Anthony DeMasi, Yu Dong, Luli Gibbs,
Emma Joanne Hughes, Natálie Koudelková,
Alice Palmerini, Sara Piccioli, Livia Polacco,
Erika Radonić, Savina Ražnatović, Silvia Russo,
Lucía Sánchez Flores, Amanda Joy Smith,
Szonja Hanna Szurop

Exhibition Graphic Design

Progetto grafico mostra
Niccolò Mazzoni RovaiWeber design

Exhibition Design

Realizzazione dell'allestimento
Alter Ego srl and
Master in Curatorial Practice 2023-2024

Catalogue curated by / Catalogo a cura di

Daria Filardo, Martino Margheri

Texts / Testi

Daria Filardo, Martino Margheri
and the students of Master in Curatorial Practice,
class 2023-2024

Editing by / di

Lucía Sánchez Flores, Lidia Barca, Sara
Piccioli, Anthony DeMasi, Silvia Russo, Natálie
Koudelková, Sara Fontanini

Communication and Catalog Graphic Design

Progettazione grafica e catalogo
Antonio Locicero design

Published by / Pubblicato da

Kunstverein Publishing Milano | Extra
kunstverein.it/publicazioni
ISBN: 978-88-32125-15-3



Distribution / Distribuzione

Les presses du reel
Lespressesdureel.com

Printed by / Stampato da

Polistampa Firenze

Photographs / Fotografie

Sara Sassi

Acknowledgements / Ringraziamenti

The realisation of this exhibition is due to the contribution of many people who, in various ways, have offered their generous help. To all of them goes the gratitude of the IED Firenze and the students of the Master in Curatorial Practice class 2023-2024, specially to all the artists of the exhibition: / La realizzazione di questa mostra si deve al contributo di tante persone che, a vario titolo, hanno offerto il loro generoso supporto. A tutti loro va la gratitudine dello IED Firenze e degli studenti del Master in Curatorial Practice 2023-2024, in particolare a tutti gli artisti della mostra: Annamaria Ajmone, Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević, Sara Leghissa, Franco Menicagli, Scuola di Santa Rosa (Francesco Lauretta and Luigi Presicce), and Wurmkos

Thanks also to

All Curatorial Practice Master's professors



FOR / PER IED - ISTITUTO EUROPEO DI DESIGN

Director / Direttrice IED Firenze
Benedetta Lenzi

Academic Coordinator Arts / Coordinatrice
accademica arte IED Firenze
Daria Filardo

Communication / Comunicazione
IED Group **Fabrizia Capriati**
IED Firenze **Gianluca Danti, Sara Rosati**

Press Office / Ufficio Stampa
IED Firenze **Studio Maddalena Torricelli**
IED Group **Eleonora Ronsisvalle**

Video
Fausto Fabbri

IN COLLABORATION WITH IN COLLABORAZIONE CON



FONDAZIONE
HILLARY
MERKUS
RECORDATI

WITH THE PATRONAGE OF CON IL PATROCINIO DI



ADI ASSOCIAZIONE
PER IL DISEGNO
INDUSTRIALE
DELEGAZIONE
TOSCANA



FONDAZIONE
PALAZZO
STROZZI

FOR/ PER FONDAZIONE PALAZZO STROZZI

General Director / Direttore Generale
Arturo Galansino

Executive Direction / Direzione esecutiva
Antonella Loiero

Communication and Public Relations Coordinator
/ Coordinamento comunicazione e relazioni
esterne
Riccardo Lami

Press Office / Ufficio Stampa
Lavinia Rinaldi

Digital and Social Media Communication /
Comunicazione digitale e social media
Matthias Favarato

Events and / Eventi e Membership
Alice Dainese

Universities, Academies and / Università,
Accademie e Public Programs
Martino Margheri

Registrar
Fiorella Nicosia

Assistant / Assistente Registrar
Letizia Rossello

Internship / Tirocinio
Sara Fontanini

Thinking together: the school as a community

BENEDETTA
LENZI

IED Firenze Director

In an era where communities are often fragmented, *Teatro delle relazioni* (Theatre of Relations) reaffirms its value as a space for connection, exchange, and growth, inviting us to imagine a future built on empathy, collaboration, and the ability to authentically and transformatively be-with others.

This exhibition is a living space that reveals the process behind every creation. It is a celebration of collective making, an invitation to understand that art – as well as design – is a profoundly relational act, capable of generating meaningful connections not only among students, but also with the public and the wider world. It is an iteration of coexistence and shared experiences that dissolves individualism and restores centrality to the collective.

Teatro delle relazioni is, therefore, an emblematic expression of the theoretical and practical approach promoted by the Master's in Curatorial Practice at the Istituto Europeo di Design. This program, centred on curating as a reflective and project-based act, encourages future curators to conceive of the exhibition space as a relational environment—a place where ideas, works, and people converge in a dialogue that generates new meanings. Embedded within this holistic, dynamic, and relational approach is the educational philosophy of IED, which sees creativity as an echo of voices that interact, intertwine, and enrich one another.

The exhibition thus unfolds as a natural extension of the principles explored within the Master's, emphasising the potential of curatorial practices as a tool for storytelling and community-building. *Teatro delle relazioni*, in fact, does not merely present artworks, but positions itself as a philosophical and performative device, a collective and aesthetic experience that becomes both a poetic and critical act. It highlights how visual arts can articulate complex discourses and address the pressing issues of our time.

Every work on display tells a story that is also the story of IED – a story of relationships, a convergence of sensitivities and knowledge, a theatre of interweaving connections, where every experience is a step toward understanding the possibilities offered by community as a space for creation and transformation.

Designing and envisioning relationships

ARTURO
GALANSINO

Director General
Fondazione Palazzo Strozzi

Teatro delle relazioni (Theatre of Relations) marks a new and significant chapter in the long-standing collaboration between Fondazione Palazzo Strozzi and IED Florence—a partnership that has been defined by a continuous spirit of experimentation at the intersection of education and creativity. Each year, this collaboration renews its commitment to exploring innovative modes of engagement with contemporary artistic production.

This year, the project unfolds in two distinct but complementary spaces: the exhibition at the newly inaugurated space of the ex Teatro dell'Oriuolo, and the cycle of performances in the spaces of the Strozziina. Like two acts of a single composition, these two sites serve as experimental arenas for examining the dynamics of relationships and belonging that shape our present reality, thanks to works and artistic practices capable of stimulating deep reflections on themes such as dialogue, participation and social cohesion.

The project is the result of a collective effort that has brought together artists, curators, students, and institutional partners, demonstrating how art can become a concrete tool to generate spaces of encounter and reflection and to create a real model of collaboration that embodies the very idea of creative and shared community.

The realisation of *Teatro delle relazioni* was made possible thanks to the coordination of Daria Filardo and Martino Margheri, who collaborated with the students of IED Florence's Masters in Curatorial Practice 2023-24, thus providing a significant educational opportunity, and tangible bridge between the academic context and contemporary artistic production.

Profound thanks are due to IED Florence, under the direction of Benedetta Lenzi, for the vision and drive to give life to an initiative capable of bringing together different skills and figures, but also in particular for the opening of the former Teatro dell'Oriuolo as a new hub for artistic experimentation: an important strategic gesture for the city of Florence, placing the link between education and cultural production at the centre.

Special acknowledgment is given to the Hillary Merkus Recordati Foundation, whose invaluable support made possible the creation of the performance cycle at the Strozziina. This initiative has transformed the Strozziina transforming this space into a place of experimentation for contemporary artistic talent and innovative participation for the public. *Teatro delle relazioni* is not simply an exhibition, but a living, evolving laboratory of ideas that celebrates the profound value of human relationships. It poses important questions about the meaning of community in our time and how art can inspire innovative visions of the present, fostering new bonds between people.



Index

Critical Texts

THE CURATORIAL PRACTICE

Daria Filardo, Martino Mangheri

12

TEATRO DELLE RELAZIONI

Luli Gibbs, Emma Joanne Hughes, Livia Polacco,
Erika Radonić, Szonja Hanna Szurop

18

MindMap

25

Exhibition Views

26

Bibliography

144

ACT I Ricorda

58

AGNESE BANTI

62

ALEKSANDAR ĐURAVČEVIĆ

72

FRANCO MENICAGLI

82

ACT II Immagina

92

ANNAMARIA AJMONE

96

SCUOLA DI SANTA ROSA (Francesco Lauretta e Luigi Presicce)

106

ACT III Non Dormire

116

SARA LEGHISSA

120

WURMKOS

130

The Curatorial Practice

Teatro delle relazioni (Theatre of Relations) is the fourth exhibition organised by IED Florence and Fondazione Palazzo Strozzi as part of a broad collaborative project where the two institutions engage in dialogue, intertwining their expertise and visions. This year's project explores the concept of community in its various forms: community as a space of belonging that shapes our way of living and being together, and community as a practice of artistic creation that redefines new models of production and sharing. The works by Annamaria Ajmone, Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević, Sara Leghissa, Franco Menicagli, Scuola di Santa Rosa (Francesco Lauro and Luigi Presicce), and Wurmko offer a wide overview of expressive languages—drawing, sculpture, performance, sound, and participatory practices—opening a reflection on the value of relationships in our present time. Created specifically for this project, the works and performances explore shared cultural roots, artistic practices as a form of social transformation, and various forms of conviviality, responding to the collective need for spaces of connection and belonging. *Teatro delle relazioni* is articulated through three intertwined acts: *Ricorda* (Remember), *Immagina* (Imagine), and *Non dormire* (Don't Sleep), inviting the audience to rediscover the shared memory of communities, envision new possibilities for the future, and activate our present realities. The catalogue's structure follows this curatorial division, making the conceptual elaboration more evident.

The project unfolds through an exhibition at the new visual arts hub of IED Florence, housed in the former Teatro dell'Oriuolo (7 November–20 December 2024), and a three-day performance event at the Strozzi in Palazzo Strozzi (28–30 November 2024), realised in collaboration with the Hillary Merkus Recordati Foundation.

Since the first edition of the project, Daria Filardo (IED) and Martino Margheri (Fondazione Palazzo Strozzi) have led the curatorial development of each exhibition, guiding the Master's in Curatorial Practice classes and coordinating all phases: discussing a curatorial idea, conducting studio visits, designing the exhibition layout, handling communication, and producing a catalogue.

Martino In the context of the Master in Curatorial Practice 2023–2024, how did the project *Teatro delle relazioni* come about?

Daria The first time I met the students of the Master to talk about the Final Project—their experimental thesis that includes the exhibition and publication—we discussed the role of art and curatorship today. We tried to understand the urgencies and needs that drive us, reflecting on acts of resistance and the non-neutral position of art and curatorship. Our perspectives intersected with those of a new generation, driven by a strong desire for participation, social engagement, and the aspiration to be part of a shift in perspectives in a world in profound crisis, as it appears before us. The desire to work on the idea of community, its forms, and the need for belonging and operating within our contemporary reality emerged. From there, the process began, leading us to explore multiple directions of such a vast theme through the selection of the artists we wanted to involve. The process of creating a list of artists is a delicate balance of both content and logistics. All choices were extensively discussed, and once the final selection was defined, studio visits began to determine the works, which gradually took shape and gave increasingly concrete form to the curatorial concept through diverse practices. Within the idea of community, we identified three key words that became the curatorial framework, offering a clear vision:

Ricorda, *Immagina*, and *Non dormire*, which guided the observation of the past, the gaze towards the future, and active participation in our present.

D In such a complex project, balancing different elements (artists, the Master's class, the two institutions) and aiming to produce both an exhibition and a publication, how is an educational relationship developed?

M As educators and project coordinators, I believe that mutual trust between us and the Master's class, along with the sense of responsibility we aim to instil, is one of the most crucial aspects. This relationship develops over months, meeting after meeting, often with highs and lows. There isn't a precise line marking the moment when responsibility is assumed—it's always a gradual process for the class, and assembling all the elements of the project takes an unexpectedly long time. Additionally, the group's internal dynamics play a specific role in either fostering or undermining teamwork, potentially hindered by the absence of one or more leaders. A shared decision-making process works only when there is real engagement and understanding of the subject matter. If "democratic decision-making" means merely agreeing to fragmented ideas, it quickly leads to stagnation and frustration. In this context, the class must grasp the potential of our role without imposing a rigid hierarchical structure. While we may appear as gatekeepers in their

eyes, what I consider essential is to convey our direction as guardrails that keep them on track, protecting them from veering off course. Our time is not unlimited, and detours into dead ends are inevitable. For us, the project's boundaries are very clear—we know what to do within this framework and the result we aim to achieve. For the Master's class, however, this clarity can remain elusive for quite some time. In the early stages, it's not uncommon to hear them speak of the exhibition as if it were unrelated to their choices, which is the exact opposite of the trust and responsibility we aim to build together.

M What does “theatre of relations” mean in our group dynamic and shared work process?

D The theme became a way to stage the group dynamics we face every year. Working on a project like this means seeking a synthesis between the still-developing visions of young curators and ours as guides in the process. We walk the delicate line of providing a framework, guiding reasoning and orienting, without imposing. It's necessary to delve into a concept together, dissect its complexities, and develop a vision that transcends initial ideas to become a negotiation platform culminating in a final form. This form doesn't resemble any of us individually but belongs to everyone collectively as a coherent synthesis of circulating and consolidated ideas. *Teatro delle relazioni* highlighted, even more clearly, that we are a small community engaged in collective learning. In

our discussions, the venue for the exhibition, the new visual arts campus of IED Florence at the former Teatro dell'Oriuolo, played an important role. For instance, the proposal of the title in Italian by the class echoes the history of the place and re-enacts the idea of community through relationships, suggesting different possible constructions. It seems significant to me that the group of students, predominantly international, chose to have a title in Italian; this reflects a profound understanding of the social and artistic fabric they have come to know and with which they have engaged in building relationships.

The collective effort in defining the theme and the close relationship with the artists resulted in seven new works, initiating a complex process both within the former theatre and at the Strozzi. Compared to previous years, there was even deeper engagement with the artists, allowing the students to follow the creative and production process behind the individual works, experiencing the diversity associated with each unique practice.

D How did this different and closer relationship with the artists manifest?

M As you mentioned, the selection of artists is one of the most delicate aspects. This year, in particular, it took a very long time, involving some resistance to our suggestions but also a level of enthusiasm we hadn't seen before. The class wanted a greater say in the selection of artists, proposing names—sometimes with a degree of

superficiality and naivety—but still contributing significantly. During the selection process, there were studio visits with artists who turned out not to fit the project's characteristics, but these encounters still fostered a critical learning process. Feeling more involved in the selection dynamics certainly strengthened overall commitment and engagement, sparking deeper dialogue and a more profound relationship with the artists, which positively influenced the creation of new works conceived specifically for *Teatro delle relazioni*. The works in the exhibition and the performances at the Strozzi found strong stimuli in our suggestions. Everything produced reveals a strong relationship with the architectural features of the former Teatro, combined with the potential of an experimental space with an underground charm like the Strozzi. The picture is completed by two workshop experiences (with teenagers and dancers), which perfectly aligned with the educational approach characterising the projects of the Fondazione and IED.

M This year, we had the opportunity to work in a new space, the former Teatro dell'Oriuolo, recently renovated. How did this new venue offer unique opportunities for experimentation, and what were its potentials and challenges?

D Projects in previous years involved using spaces within the main IED campus on Via Bufalini. These included shared spaces like the school's entrance, hallways, and study areas. Every year, we faced significant

challenges in rethinking the educational space for a new exhibition function, while still preserving its primary role within the school.

In our relationship with Palazzo Strozzi (except for the first year, when the entire project was realised as an exhibition in the Strozzi), we explored the potential of IED's educational spaces reimagined as exhibition venues and the Palazzo's spaces used as more process-oriented and educational environments. The opportunity to work in a 'real' exhibition space completely changed our approach to the project, enabling us to create an exhibition where the dialogue between the works and their context gained fundamental importance. The fact that the former Teatro was in the final stages of renovation gave us the chance to participate in its transformation and reimagine it. Together with the students, we conducted numerous site visits with the artists, engaging in extensive discussions to adapt and rethink the works based on the venue. Many elements of the Teatro became sources of inspiration for the artists' creations. For example, with the Scuola di Santa Rosa, we decided to use a stage curtain left hanging since 1991, the year the space closed. We removed it from its original track, where it had remained for 30 years, cleaned it, and re-installed it along the walls of a niche, recreating a chapel-like space. On the curtain, we hung numerous drawings by members of the Scuola di Santa Rosa, embodying their idea of community. Some planks from the old Teatro stage, as well as its architecture, particularly a niche,

became integral to Franco Menicagli's installation, which incorporated the space and its elements into a temporary scenography.

The back wall hosting Đuravčević's sculpture was designed specifically for it, extending beyond its original dimensions and painted a different colour to create an ideal backdrop that framed *History in your blood*. Similarly, the photograph documenting the Sunday lunch, held to conclude the work with the Wurmkoš group, captures a communal inhabitation of the Teatro space, gathering us, the project's young participants, and the artists for a collective meal on the collage created together.

D Over the past four years, IED and Palazzo Strozzi have experimented with various exhibition formats and spaces to realise their projects. This year's project involves using the Strozzina in three different ways. How has the relationship and approach to the spaces of the two institutions evolved over these four years?

M Our first shared project, *Alter Eva. Natura Potere Corpo*, in 2021, was the result of a unique convergence: the launch of the IED Master's in Curatorial Practice and the opportunity provided by the Hillary Merkus Recordati Foundation to support experimental exhibitions dedicated to a new generation of artists. This led to an exhibition in the Strozzina, accompanied by a programme of guided tours, a series of lectures, and a catalogue documenting

the experience. It was an ambitious and very successful project but fell short in terms of involving the Master's class. Working in an institutional space with highly structured dynamics confined the students' actions within rigid boundaries, limiting decision-making responsibilities and practical engagement.

The following year, with the second exhibition, *Eco Esistenze. Forme del naturale e dell'artificiale*, we transformed the IED premises—generally a place of study and learning—into an exhibition space, while Palazzo Strozzi hosted the entire public programme, developed in synergy with the exhibiting artists (workshops, lectures, a reading group, park walks, and a picnic with coyus at Florence's Ardingrosso Lake). This approach allowed for more significant involvement in the exhibition's design, layout, and programming.

In the third year, with *The Tilt of Time*, we continued along similar lines, but returned to the Strozzina for performative practices only: a sleeping concert and a long-duration performance. The goal was to experience time in an unconventional way and to exploit the underground space's features to amplify certain aspects.

This year, we've restructured the project once again, dividing it between the exhibition space at the former Teatro dell'Ortolo and a three-day performance series at the Strozzina, transforming the space over the three events with very different experiences: dance, music, and a lecture-

performance. Understanding a space's potential and technical requirements—such as lighting and temporary installations—offers invaluable training for curators.

M What have you learned this year from your relationship with the students (and the artists)?

D At the beginning of the year, I was somewhat apprehensive about the number of students (17), fearing it might be challenging to involve everyone in a learning process that fully engaged them. Instead, I learned that a large group can be a strength. The ideas exchanged and the lengthy elaboration process led to a rich result where everyone found a way to express their personality while experimenting with unfamiliar work methods. I learned to trust even more because some relationships between the artists and the students achieved a good level of autonomy, resulting in new solutions and energies. I always learn something from the artists; every project is a new universe. The creative relationship in developing the work together changes my perception of the world.

D Teaching people to be curators... What do you think are the most challenging aspects to convey in this educational experience?

M Developing organisational skills, not prioritising form over content, working carefully and within deadlines, respecting timelines and priorities, and avoiding what I call the "funnel effect," where everything

converges without room to breathe. Engaging in dialogue, respecting others' work, being open to critiques and suggestions, negotiating, and analysing what you're observing are all essential. Avoiding the misconception that a gallery of Instagram images can give you genuine insight into an artist's work is crucial. Naively, I'm always surprised that these elements are only minimally part of the class's experience; then I reflect on my own journey, how much I learned on the field, and it seems natural that even obvious mistakes are made. However, what I consider fundamental in this growth process is the ability to transition from a student mindset to adopting a professional attitude. While their work experience is yet to be built, the project we undertake together over this intense year always sparks significant change, which we perceive in most of them.

Firenze, 2 December 2024

Teatro delle relazioni

The exhibition *Teatro delle relazioni* (Theatre of Relations) explores and embraces the possibilities of community as a form of living and a living form.

Here, communities are understood not as static entities but as a sum of dynamic relations shaped by those within them. The exhibition resists fixed forms and accepts multiple interpretations of community; they can be chosen, temporary, solid, fragile, in flux, multifaceted, a refuge, a constellation. Conceived as an open-ended process, *Teatro delle relazioni* is a stage upon which visual, temporary, and dialogic encounters play out concerning the nature, meaning, and importance of communities.

Deriving from the Latin *communitas*, “community” implies a sense of shared purpose or experience among individuals. In emphasising the values we share, we understand that what connects communities is rooted in relationships and mutual interdependence, where people come together and sustain collective well-being. In our digital age, in-person social relations are increasingly replaced by the illusion of close connections offered by virtual technology, thus increasing feelings of loneliness and isolation. Genuine communal bonds can benefit our well-being by creating a sense of belonging and mutual support. In this way, the exhibition reaffirms the power of community to impact the lives of the individual as well as the collective.

Teatro delle relazioni is the outcome of our collaboration as a group of young international curators who became a collective over the course of the exhibition’s creation. Although we come from diverse geographical communities, we connect through our shared interests and curatorial values. With a plurality of voices, we engage in a democratic curatorial process that opposes a singular authorial voice. With this in mind, we facilitated a dialogic approach with the participating artists to share in their own words how their work relates to their personal understanding of community. This publication is a testament to shared

authorship, collective participation, and collaboration that reflects the power of dialogue in fostering creativity and unity.

Through multi-media approaches ranging from drawing, sculpture, and sound to performance and participatory art practices, the exhibition, taking place at the new IED Firenze’s Digital and Visual Arts hub campus (the former Teatro dell’Oriuolo), presents the works of Agnese Banti, Aleksander Đuravčević, Franco Menicagli, Scuola di Santa Rosa (Francesco Lauretta and Luigi Presicce), and Wurmkoš. The space contains site-specific installations, commissioned sound pieces, and the material outcome of participatory workshops. Additionally, the project includes a three-day programme of performances at Palazzo Strozzi featuring Annamaria Ajmone, Agnese Banti, and Sara Leghissa. The exhibition takes place in a former theatre where relations between actors and their audience were once rehearsed, enacted, and renewed. The space becomes a stage for an exploration of community, where the echoes of past performances roam through the theatre’s architecture and are combined with the artworks presented, immersing the audience in a dialogue between past and present.

Teatro delle relazioni unfolds in three acts—*Ricorda* (Remember), *Immagina* (Imagine), and *Non Dormire* (Don’t Sleep)—that delve into the ways in which communities are formed, transformed, and activated. The acts follow a temporal framework by recalling the past, reimagining the future, and reassessing our present. *Ricorda* emphasises the role of recollection in shaping artistic practices and collective memory. Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević, and Franco Menicagli engage in personal and collective histories to connect past and present through the act of remembering. *Immagina* explores the transformative power of imagination in reshaping social dynamics and fostering interpersonal relations. Annamaria Ajmone and Scuola di Santa Rosa use collective creativity to propose alternative models of existence that can

transform realms outside of art. *Non Dormire* is a call to action, urging a more active and critical engagement with the world around us through participatory practices. Wurmkoos and Sara Leghissa activate relational practices that make space for active listening and sharing, aiming to improve our current reality by mobilising and activating communities. Each act highlights the relationships between art and community, urging the audience to reflect on their own place within these evolving narratives and life beyond the exhibition.

In concert with *Teatro delle relazioni* unfolding in three acts, *Ricorda*, *Immagina*, and *Non Dormire*, the cycle of performances taking place at the Strozzi in Palazzo Strozzi is conceived of as a *crescendo*. This gradual increase in volume is not solely understood in terms of sound but also in the intensity and emotional temperature of the performances. The three-day programme begins with Annamaria Ajmone's work, which relies on unintelligible whispers and bodily movement in space. On the second day, Agnese Banti presents a performance featuring voices projected through speakers, creating an immersive sound experience.

The programme concludes with Sara Leghissa's lecture-performance, inviting active audience engagement through dynamic, spirited action. Through dance, sound, and performance activism, the three artists explore different notions and meanings related to collective existence and community. The cycle aims to create an escalation of reflections into a loud and climactic call to action. Within this context, the *crescendo* acts as a catalyst, an expression of the accelerating necessity of activating communities through relational experiences.

Ricorda

How does remembering the past shape our understanding of the present?

Remembering actively draws a moment from the past into the present through an intentional line of thought. It plays a crucial role in art practices, allowing artists to connect with the past on a personal and collective level. Through these practices, personal experiences are brought to the forefront, preserving certain memories and ensuring that they remain vivid and relevant within a community or society.

The cultural studies scholar Aleida Assman identifies this process as "active memory".¹ Art can be a powerful tool for "active memory", as it interprets past events and personal experiences, thereby offering a more nuanced reading of history.²

Ricorda is a lens through which community is explored, where memory and the act of remembering can create space for dialogue to take place. Through this, art may connect people across generations and propose deeper insights into both personal and collective histories. Through their work, artists also shed light on narratives that have been overlooked or excluded, raising awareness of marginalised perspectives. The works and performances featured in the exhibition by Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević, and Franco Menicagli are supported by these ideas, and they invite the visitors to develop their interpretations. In highlighting memory and remembrance as bridges between what has been and what is, *Ricorda* aims to cultivate a nurturing space for existing communities while also offering the potential to form new ones.

Immagina

How can we envision new possibilities for society through creative collective action?

Imagination is fundamental to artistic activity as a source of inspiration and thinking beyond the present that allows us to envision alternative ways of existence. When imagining, we rely on the experiences of the tangible world we question, deconstruct, and reassemble in a realm that exists outside of reality. As anthropologist Gilbert Durand suggests, this process challenges the status quo by exposing its flaws and opening new ways of understanding social dynamics.³ The power of imagination to make and shift meaning grants a unique opportunity to catalyse social change. Within the artistic space, imagination may help ideate and act out new models that later translate into ways of interacting in the real world.

In *Teatro delle relazioni*, the act *Immagina* aims to highlight how we can participate in shaping the complexities of our contemporary world and imagine what lies beyond them. Through community-based and participatory artistic practices presented by Annamaria Ajmone and Scuola di Santa Rosa, this act facilitates a space for collective experimentation with new forms of living and relating. By framing imagination as a communal act, *Immagina* exposes how we can collectively generate alternative visions of our future, pushing against the constraints of existing societal structures. The practices of Annamaria Ajmone and Scuola di Santa Rosa create temporary, fragile spaces where the communal exchange of knowledge fosters critical consciousness and resists the commodification of life. In this sense, the presented artworks are not mere manifestations of a utopian impulse but invitations to use collective imagination as a tool for actively reflecting on, critiquing, and improving the social fabric of our everyday life.

Non Dormire

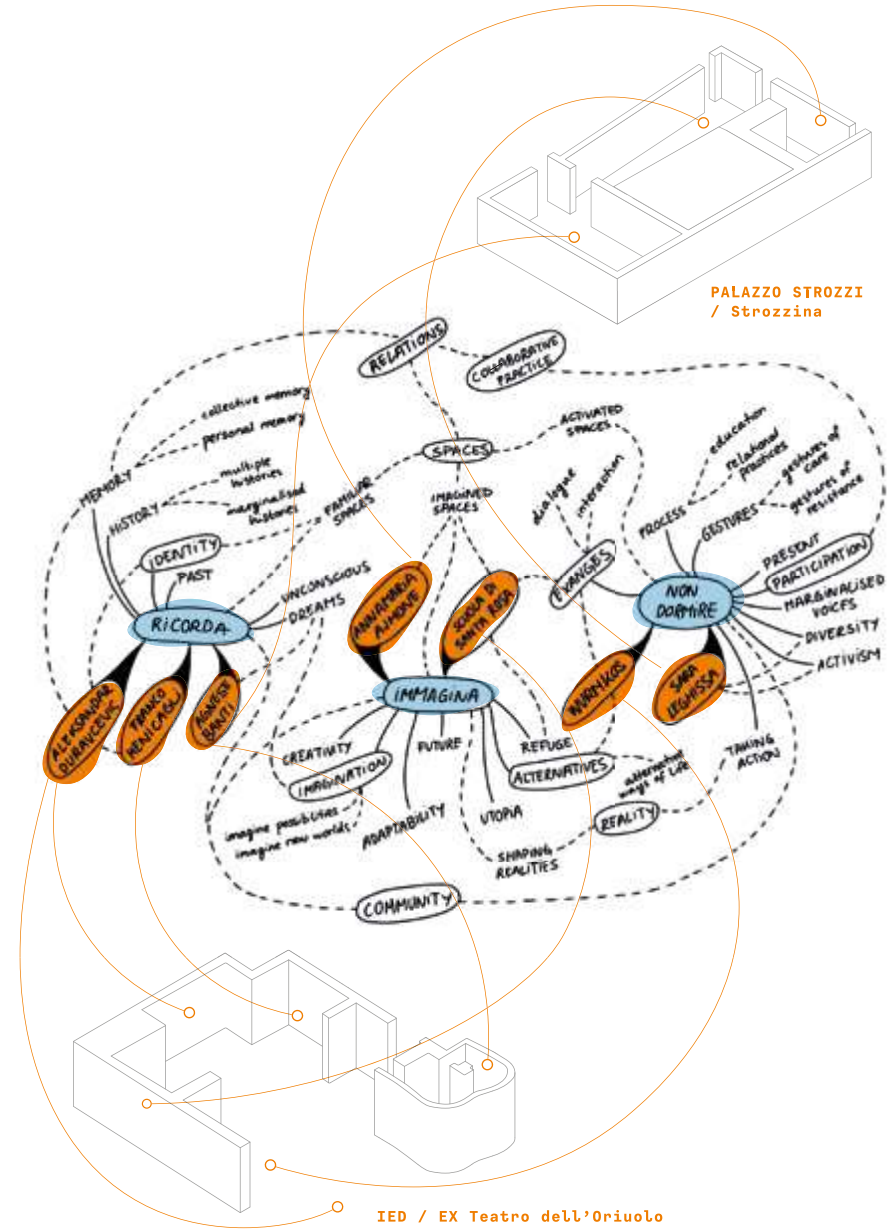
What responsibility do we have to remain vigilant and engaged in shaping the world around us?

Non Dormire is the final act that brings together the participatory practices of Wurmko and Sara Leghissa. It is a call to 'wake up' to our contemporary reality, calling on the audience to embrace empathy and reject apathy to society's ills. Embodying an attitude that prioritises transforming our reality through practices that align more closely with art activism, *Non Dormire* is a statement that encourages a critical engagement with the world. Through collective practices, *Non Dormire* emphasises action over inaction, connection over isolation, aiming to improve our current reality by mobilising and activating communities.

In *Artificial Hells* (2012), art historian Claire Bishop argues that participatory art practices are driven by a desire to restore the social bond through a collective elaboration of meaning.⁴ Collective dialogue and listening are central to both Wurmko's participatory practice and Sara Leghissa's performances. While Sara Leghissa rewrites the norms of public spaces and discourse, through what they describe as "vandalism,"⁵ Wurmko creates relational spaces that facilitate 'pedagogic' participatory projects.⁶ Through different approaches, the artists address social and political issues by grounding their practices in the act of doing, empowering both individuals and communities. These gestures generate socially engaged experiences that facilitate ephemeral and enduring interactions between artists and participants. Wurmko and Sara Leghissa's works answer the call of *Non Dormire*, highlighting that progress cannot be achieved without collectively awakening our consciences and fostering connection in an increasingly disconnected world.

Teatro delle relazioni, both the exhibition and the publication, hopes to create room for a sense of community to emerge and evolve in a time of individualism and isolation. Looking through different temporal lenses, the exhibition provokes an exploration of how we can imagine possible, more empathetic modes of existence with others. Our curatorial approach embraced multiple voices, resulting in a collaboration that reflects the power of dialogue in fostering creativity and unity. This democratic curatorial model proposes alternative ways to connect, offering a hopeful vision for the future of sustainable and inclusive co-existence.

WURMKOS Senza titolo \ Untitled



1 Aleida Assman, "Canon and Archive," in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning (De Gruyter, 2008), 97.
 2 Ibid, 99.
 3 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Colin, 2021).
 4 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Verso, 2012).
 5 "About-Sara Leghissa," Sara Leghissa, n.d., accessed October 29, 2024. <https://saraleghissa.com/About>.
 6 Bishop, *Artificial Hells*, 4.



HISTORY
IN
YOUR BLOOD













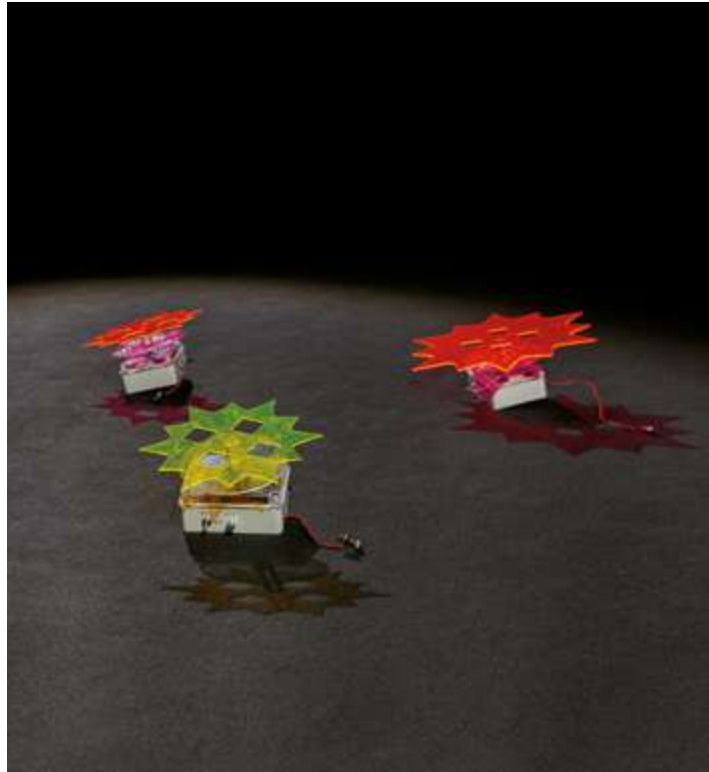


39

















**“A VOLTE
LOTTO CON
L’IMMAGINE
DEL MIO
CORPO”**



ACT I

RICORDA



Ricorda, the first act of *Teatro delle relazioni*, contemplates how memory can take form in art and cultivate the essence of community. Each work presents a memory that is taken from the past to the present through the act of remembering. The works of three artists, Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević, and Franco Menicagli, bring personal memories into the exhibition space. These memories are shared and transferred to the audience, thus becoming a part of the collective memory of the exhibition's visitors. In *Ricorda*, the works of these artists transform deeply personal memories into shared experiences, enabling visitors to connect with the past in new ways. The artists draw from separate sources, such as the trauma of displacement, the unconscious space of dreams, or lived histories embedded in familiar spaces. In doing so, they highlight how personal histories collectively shape our understanding of the past. This aligns with the scholarly research of Aleida Assmann, who interprets artistic practice as a key element for moulding cultural and collective memory.¹

Ricorda explores how memory serves as the central point of departure for the artists' creative approach. Each of them observes memory through a distinctive lens: Banti through dreams, Đuravčević through trauma, and Menicagli through space. Their artworks act as repositories of past and present experiences and carry deeply personal memories that resonate universally: people often share

similar dreams, generational histories, or meaningful places. By delving into their pasts, the artists provide opportunities for the audience to relate to those memories on a personal level and engage in a landscape of recollections.

Agnese Banti presents two works in *Teatro delle relazioni*, a performance at Strozzi titled *(o) Immersione nel suono* (Sound Immersion), and an installation at the former Teatro dell'Ortiolo titled *dabquesre[yyyyyyyyy5]*. Both works originate from the *Speaking Cables* sound performance where Banti collaborated with Andrea Trona. The works intricately connect with memory and remembering through the vocative and deeply personal practice of dream archiving. Agnese Banti has been routinely documenting her dreams since 2009, capturing the liminal space between sleep and awakening through vocal recordings. These transitional states are often characterised by vivid imagery, thoughts, and sometimes auditory or sensory experiences that blend the dream world with reality.

In this project, dreams act as a symbolic bridge to the unconscious, capturing the fragmented, elusive nature of memory. In the framework of *Ricorda*, a parallel can be drawn between Banti's works and Freud's theory of the mystic writing pad, as a metaphor for how human memory functions. The mystic writing pad consists of a wax surface covered by a layer of material that can be written on

and then erased. Despite being effaced, the traces of writing remain in the wax below, which is symbolic for the ways in which memories inhabit the mind. The conscious mind stores information temporarily and forgets easily, while the unconscious, as in the base layer of wax, holds lasting impressions.

In their performance (*o*) *Immersione nel suono*, Banti and Trona position the audience in a circular configuration with their backs turned to the performers. This allows the audience to focus solely on the immersive soundscape that surrounds them. By engaging with the dreamlike and illogical aspects of memory, the work invites viewers into an environment of light versus darkness, order versus chaos, and presence versus absence. It echoes the fragile, yet fluid process of remembering. Further exploring this dreamlike atmosphere, the installation *dabquesre[yyyyyyyyy5]* builds on the matter of disjointed memories. It takes an introspective approach centred on the visual and auditory details of a singular moment captured during a fleeting state of drowsiness. The sound component features a nonsensical text produced unconsciously by Banti on her phone as she drifted into sleep.

Aleksandar Đuravčević reflects critically on memory and history through his artistic practice, focusing on themes of displacement and trauma. These concepts relate to his own experience, as he had to flee his homeland during the Yugoslav Wars of the 1990s. The first presented work, *History in Your Blood*, is composed of polychrome marble

spheres that collectively spell out the name of the artwork. Each different coloured sphere symbolises the diverse nationalities of former Yugoslavia, contemplating the complexities of identity in the region. The artist's heritage is formed by multiple cultures, reflecting the rich multi-ethnic composition of the Balkan Peninsula. Đuravčević expresses the concept of collective memory in relation to the work, stating, "This history in my blood is not specifically about me. It's a story of us."² This notion aligns with scholarly discussions on collective memory, such as those by sociologist Maurice Halbwachs, who argued that memory is socially constructed and shaped by group contexts.³ Đuravčević's experience as an immigrant and his engagement with the collective trauma of the Yugoslav Wars highlight how personal history becomes part of a wider cultural consciousness shared across generations. In contrast, *Show Me the Way*, a large shepherd's staff crafted from gilded iron, engages with the rural traditions of the past. The nostalgic memory of the idyllic past of his lineage acts as a counterpart to *History in Your Blood*. The dynamic between these two works sparks dialogue in the space, juxtaposing personal and collective histories while exploring the tension between memory and identity. They represent two different visions: one confronting collective trauma and the other reflecting on history's more peaceful aspects.

Franco Menicagli's site specific installation, *Ognuno trova il suo posto* (Everyone Finds Their Place), serves as a poignant exploration of memory and

community, intertwining the past and present of the historic Teatro dell'Oriuolo. The theatre was constructed in the mid-eighteenth century, but faced thirty years of dilapidation and abandonment before it was repurposed as an exhibition space. Menicagli's works reflect a deep awareness of the theatre's rich history, evoking the expressive potential of the space as it reawakens to new uses and interpretations. Embodying this, his pieces incorporate the original wooden floorboards that once formed the theatre's old stage. Menicagli's juxtaposition of organic wooden shelves with synthetic polyurethane foam sculptures, highlights the delicate balance between permanence and impermanence by combining long-lasting artificial forms and biodegradable natural materials. This initiates a contemplation that resonates with the audience's own narratives of memory by underlining what may be forgotten and remembered, what will last and what will fade.

In this installation, the sculptures, whose anthropomorphic form cannot be totally predetermined, are intended to symbolise connectivity within a community. They suggest that while each person's memories are distinct, they all contribute to the collective experience. The variation in height of each shelf encourages visitors to explore the installation from multiple angles, which is representative of the diverse perspectives and backgrounds that form community. This interconnectedness cultivates a space where memory is not only preserved, but actively engaged with, emphasising the importance of dialogue and interaction in the act

of remembering. Menicagli's pieces embody the complexity of communal relations, highlighting how each person's unique essence contributes to the tapestry of the collective.

As the first act for *Teatro delle relazioni*, *Ricorda* emphasises the profound connection between memory and artistic practice. Through their works, the artists mentioned offer fragments of their personal histories, inviting them to be witnessed and shared. As these personal memories are encountered by the audience, they resonate beyond their original context, evolving into a collective experience that binds both artist and viewer. In the moment of shared remembrance, art moves beyond personal expression, becoming a link that introduces individual stories into communal memory. The exhibition encourages reflection on how personal and collective histories intertwine, opening possibilities for deeper exploration and questioning of memory's role in shaping shared experiences.

1 Aleida Assman, "Canon and Archive," in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning (De Gruyter, 2008).

2 Aleksandar Đuravčević, interview by Sara Piccioli, Lucía Sánchez Flores, Erika Radonić, Savina Ražnatović. 19th Sept. 2024.

3 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (University of Chicago Press, 1992).

AGNESE BANTI TABLEAU OF DREAMS



Agnese Banti is a sound artist, musician, and overtone singer based in Bologna. Her artistic activity is centred on the composition for space, choral voice, soundscape studies, research on the relationship between gesture, image, and sound, and traditional music repertoires.

The sound performance (*o*) *Immersione nel suono* is the first spin-off of the *Speaking Cables* performance, realised in collaboration with Andrea Trona. It is a site-responsive performance that brings together a community of listeners through the ancestral idea of sound as the ‘art of penumbra,’ as well as the voice as the primordial element that guides collective rituals. The audience is invited to sit inside a circular set up where they face the loudspeakers, while Banti and Trona occupy its centre. The loudspeakers, which frame the circular performance space, diffuse dreams recorded by Banti in a state of drowsiness. The performance turns into a listening session that invites collective participation, exploring dreams as a shared human experience.

The installation *dabquesre[yyyyyyyyyy5]*, exhibited at the former Teatro dell'Oriuolo, further develops a dreamlike atmosphere by using a text the artist unintentionally created while she had fallen asleep on her smartphone. The nonsensical text is narrated by a digitally altered voice, creating an atmosphere of irony and alienation. Sounding familiar, yet destabilising, the installation invites the visitor to contemplate the flow of words.

Q How does your understanding of community come to life in the projects you have developed for *Teatro delle relazioni*?

A The two works exhibited at *Teatro delle relazioni* emerge from the *Speaking Cables* device and its universe of meaning, where audio cables, loudspeakers, and voice play central roles. Each element represents, in their own way, a relationship and can be associated with the idea of a *community* understood as a *collection of parts united, tied, or indeed connected* with each other. In fact, the audio cable is an obvious symbol of connection that stands alongside the human voice, which—being both unique and universal—serves as a vehicle of bonding between individuals. Central to both works is the vocal element: it is personal and impersonal, belonging to everyone and to no one.

Q Why did you start to record your dreams? What do they represent for you and how do they reflect in your practice?

A I started keeping track of my dreams in 2009, writing them down in a notebook given to me by a close friend. I clearly remember that the choice of the notebook was intentional: it was a beautiful object that had been waiting for a special purpose. A few years later, when I accidentally did not have the notebook with me, I recorded a dream using my smartphone

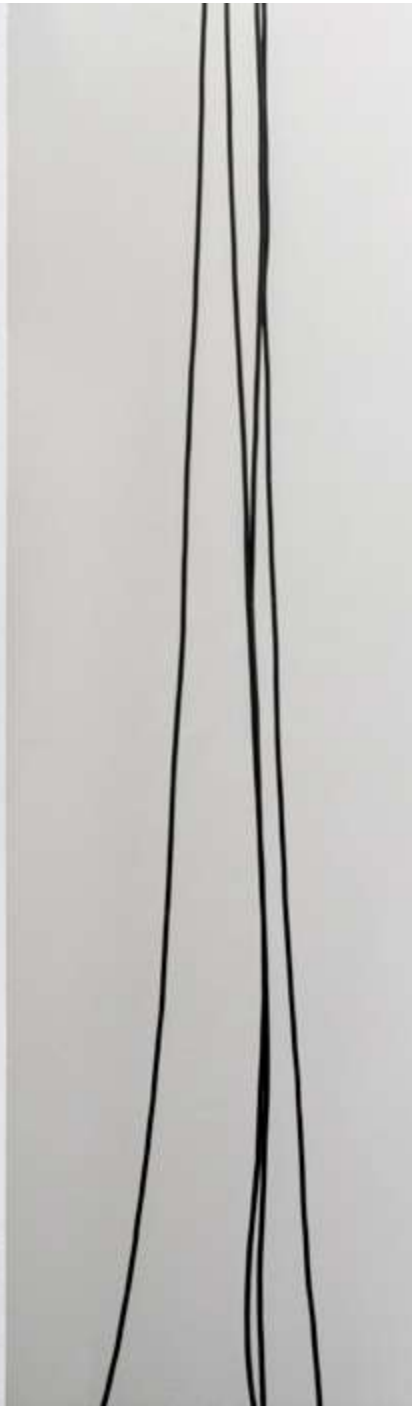
and quickly realised how much more immediate it was. Although I have always treasured the notebook (and still do), I continued to record my dreams on my phone, eventually abandoning the practice of writing them down. Voice recording allows me to preserve the atmosphere, the intention of the story, the peculiarities of syntax, and illogical events. In contrast, putting them down on paper requires an extra mental effort which, by filtering and making slight adjustments to the story, ultimately transforms it into an, albeit weird, construction of meaning.

I have always recorded my dreams exclusively in a state of being half-asleep or half-awake, and continue to do so, in order to preserve them. When I am too awake, I let them go. Over time, I've found it amusing to listen to them again, surprised by how I don't 'recognise' my own voice—often slurred, whispered, too slow, or too fast—and having to piece together the dream's events and situations, following a nonsensical flow of words uttered semi-consciously.

Perhaps for a long time, dreams were an unconscious part of my artistic practice. It was only through the recent experience of *Speaking Cables* that I had the opportunity to treat them as a true compositional material.

In fact, as in the case of *Speaking Cables*, dreams are part of one of the compositional frameworks: they represent what Taoism might





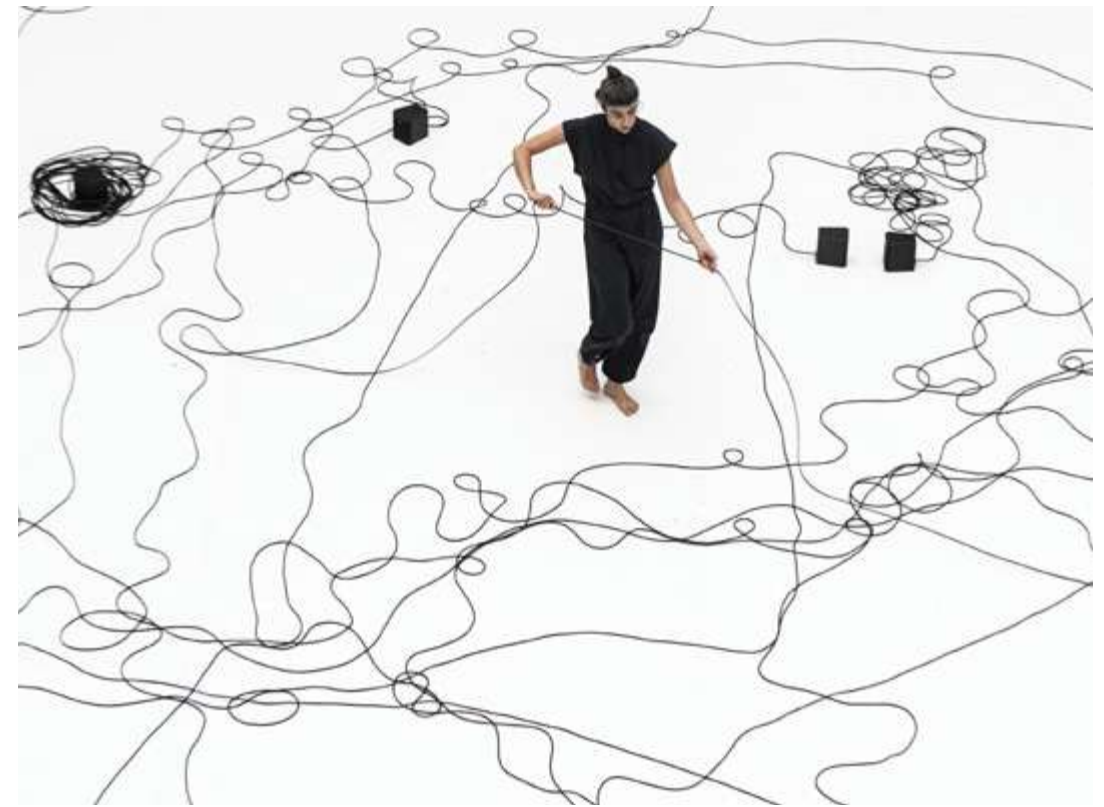
call the “the shady side of the hill” (*yin*)—the darkness, the voices of the unconscious, the chaos of worlds, as well as the plurality of possible situations and the restoration of an idea of humanity that passes through a very intimate and personal door, made of dream material. In *Speaking Cables*, dreams represent a place where the voice is often unrecognizable and therefore distant from ourselves; on stage there are hundreds of meters of uncoiled cables, viscerally intertwined, that separate myself, my body, and my consciousness from the many ‘me’s’ that are narrating and are experiencing the last seconds of their dreams.

Q How is the performance (*o*) *Immersione nel suono* at Strozzina connected to your installation on display at the former Teatro dell’Oriuolo?

A (*o*) is the first spin-off from the *Speaking Cables* universe and it is an exploration of some of the musical and vocal ideas of the dispositive, rearranged and expanded for one of the geometric shapes included in the *Speaking Cables*’ designs: the circle. Like in *Speaking Cables*, the music is performed live and experienced in a specific listening and visual setting (circular and dark). On the other hand, *dabquesre*[yyyyyyyyy5], the installation at the former Teatro dell’Oriuolo, is an extrapolation in a fixed form in time of a vocal element from another compositional ‘cell’ of *Speaking Cables*: the ‘disordered’ tableau dedicated to dreams recorded in a state of drowsiness. Among these dreams, one stands out for being ‘narrated’ by a digital and impersonal voice, recounting a nonsense text

written unintentionally while I had fallen asleep on my smartphone one night (October 17th, 2018). The installation acts as a visual and auditory focus on one of the speakers from the ‘tableau of dreams’ of *Speaking Cables*, unfolding in darkness and in silence, revealing, at the end, its chaotic curved lines against a backdrop of a blinding white light. Both the spin-off and the installation enrich and add nuanced meaning to the constellation of visual and sonic compositional elements of the device.

Q Sigmund Freud uses the metaphor of the Wunderblock to describe the mechanism of memory which is like the wax surface of a magic writing pad where a child draws on. What is inscribed therein disappears but still leaves an imprint below the surface, which may become more and more deeply buried but is never completely effaced, like a memory. The fragmentation and reorganisation of *Speaking Cables*, which start from your drawings, form the basis of the performance. This process draws a parallel to the psychoanalytic method of reconstructing a coherent discourse, or diagnosis, by the collection and examination of fragments (i.e. dreams) that initially did not seem coherent. In *Speaking Cables*, the audience is actively engaged in the construction of meaning, a continually evolving process. While in *Speaking Cables* your movements in space are determined by a series of preparatory drawings (‘cells’), in the case of your spin-off, how do these fragments continue to be the starting point for the audience to engage in a meaning-making process?



The circle, an ancestral, magical, and mystical geometric shape evokes a sort of ritual form alongside the vocal sound material.

(SUONO GRAVE)

V8 acustica



V8 rec in giro
fade out grave

V7 rec in giro



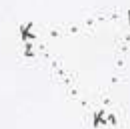
melodia DOAN in cecilio



glitch 1 < 8
glitch 2 < 2
glitch 3 < 5
statico
> V8

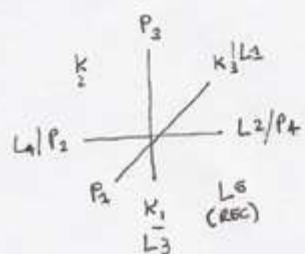


g2,2,3 in giro
entra V7 glitchata
in giro con V7 normale



kargyraa 1
kargyraa 2
kargyraa 3

impro kargyraa in giro
glitch 1,2,3



P = Play vero strofa
L = Live vero strofa

in giro

Appeto → FREEZE "dancers" → mouth bells → voce acustica
freeze

(0)
ABi
Firenze
novembre 2014



A In (o), the audience is welcomed into one of the 'drawings' of the device, namely the circular design, where I normally sit inside during the performance of *Speaking Cables*. Instead of being outside of the circle, the audience is now inside, thereby reversing the mode of perception and listening. The musical composition is entirely built on the idea of circularity and the absence of frontal listening. The circle, an ancestral, magical, and mystical geometric shape evokes a sort of ritual form alongside the vocal sound material.

Another compositional element of (o) is the cancellation of sight, which, in the *Speaking Cables* device, creates meaning through various dualisms (including the chromatic black-white, light-dark, order-chaos, etc.). In (o), it evokes a sense of blackness and mystery, inviting the audience to immerse themselves in an invisible, plural, and dreamlike world where the narrative relies entirely on sound and movement. The darkness arrives only after the audience has been welcomed into the circle set up in the space, ensuring that an 'imprint' of the visual design remains in the mind's eye. This is similar to what happens with every 'cell' of *Speaking Cables*; although they disappear into a sequence of forms, they remain impressed and do not completely vanish.

ALEKSANDAR ĐURAVČEVIĆ



FRAGMENTS OF MEMORY

Aleksandar Đuravčević is a multimedia artist whose work explores the intricate relationship between identity, memory, and community. He fled Montenegro, his home country, during the Yugoslav Wars in the 1990s. Since then, he has lived in Florence and New York, where he is currently based. *History in Your Blood* and *Show Me the Way*, the two works featured in the show, examine different approaches to cultural identity and the role of the past in today's communities. This exploration is conducted through the artist's own diasporic experience.

As part of the ongoing series *Histories and Other Stories*, *History in Your Blood* is a wall installation made of coloured marble spheres spelling out the artwork's title. It reflects on diverse stories, which become fragments that build historical narratives. *Show Me the Way*, presented in the courtyard of the Ex Teatro dell'Oriuolo, is a partially gilded iron sculpture in the form of a traditional shepherd's staff. The sculpture functions as a metaphor for community guidance and open possibilities. The materials used by Đuravčević, like marble and iron, hold special significance and contribute to shaping each work's meaning. These pieces speak of contemporary issues related to historical complexities and highlight the importance of community in processes of active memory and restoration.

Q How does your understanding of community come to life in the projects you have developed for *Teatro delle relazioni*?

A On my first visit to New York in 1992, I stumbled across a book at the Strand bookstore. It was called *A People's History of the United States* by Howard Zinn. The title caught my attention because it included both “people’s” and “history” together, suggesting a history told from the perspective of marginalised and forgotten groups—Native Americans, African Americans, and other minorities that form the quilt of American society. In *History in Your Blood*, I am drawing parallels between this kind of people’s history and my own cultural roots. Growing up in a Montenegrin tribal society, community was everything—beginning and end. It is a deeply rooted, almost ancestral form of connection passed down through generations. While my work, *Show Me the Way*, was not initially designed for this context, it

fits perfectly into the courtyard space, which has its own strange, almost accidental history. The installation is not just about my personal experience: it is about connecting to something much larger, like how history interacts with the present. The courtyard of the Ex Teatro dell’Oriuolo feels like a space where layers of history converge and adds a communal aspect to the work that is shared between artist, space, and viewer. The aspect of community comes in for me when I think of all the tools that I carry with me. *History in Your Blood* connects to that, and also connects to the idea of the common good. Care for the common good is something that I have always been interested in and something that was given to me growing up in Montenegro, where things are shared. So much is shared. This relates to the idea of a family, a larger family, a clan, and a tribe. It is all shared. So, this history in my blood is not specifically about me. It is a story of us.



Q How has your experience of growing up in a tribal society and the subsequent displacement influenced your understanding of community? In what ways is that reflected in your work for this exhibition?

A In Montenegrin tribal society, history is something you carry with you—it is oral, passed down through generations like a coat that has seen too many winters. As the coat ages, it develops cracks and holes, which must be patched and mended. This act of patching is not just about restoration; it is about adding something new, altering and retelling those histories. You could say that the fractures become opportunities for transformation. These gaps in our stories are what I focus on in my work. This sense of displacement I have felt, both culturally and geographically, plays a significant role in how I perceive community. It is something you carry with you, like an invisible backpack filled with tools that shape your understanding of the world. You are never fully disconnected from where you come from, but you are always navigating between different layers of belonging. For *Teatro delle relazioni*, this is reflected in the way my installations interact with the public space and the people who inhabit it. It is not just about the work itself, but how it resonates with those who engage with it.

Q Given your background and experience with different cultures, how do you view the role of community and social engagement in today's increasingly globalised, yet polarised world?

A The work I am doing for *Teatro delle relazioni* reflects this tension between connection and fragmentation. My series *Histories and Other Stories*, which spans from 2018 to 2024, is a metaphor for this idea. The stones that form the letters are like marbles in a playground—each one distinct, yet they come together to form something larger. In the same way, communities are like large playgrounds. We should never stop playing, never stop engaging with each other. The role of the artist, in this context, is to facilitate that engagement. Public spaces like the ones in this exhibition allow us to connect with communities in a way that is deeply personal, yet shared. It is a reminder that despite the divisions we face today, art can be a powerful medium for bridging gaps. The communal spaces we create through art are not just about presenting something static but about fostering an ongoing dialogue. That is how I see the role of community in a polarised world—it is a playground where we all must participate.



As artists, I believe we have a tremendous responsibility to address historical traumas and injustices.



Q *History in Your Blood* re-reads past histories through a contemporary lens. What specific histories or narratives are you referencing, and how do you reinterpret them for today's audience?

A I often think of history and memory as twin sisters separated at birth. Both get broken, fragmented, and reshaped over time, which is why we talk about 'keeping memory alive' as if it is a flame that needs constant tending. If the flame goes out, the memory dies with it. My work is about working within the cracks where history and memory break apart. Those cracks are like invisible doors, portals through which we can engage with the past in new ways. In *History in Your Blood*, I explore how these cracks can be mended, not just to restore what was, but to create something entirely new. The stones I use in the series are embedded to form letters, almost like playing marbles found in playgrounds during my childhood. Each stone represents a fragment of history, a piece of collective memory, and together they form a narrative that reinterprets the past for today's audience. It is about taking what is broken and reassembling it in a way that speaks to contemporary concerns, whether those are personal, political, or social.

Q Your work often starts from personal experience and resonates with collective memory. What are your thoughts on the responsibility of artists to address historical injustices or traumas in their work?

A As artists, I believe we have a tremendous responsibility to address historical traumas and injustices. My work, *Show Me the Way*, is a reflection of this. It looks like a question mark, a symbol of uncertainty, but also a guide... a shepherd's staff, if you will. The shepherd's role in many traditions is to guide the flock, telling stories that help people navigate their way through life. In this case, the question is: "Where are we going? Are we lost? Where is home?" This work functions as both a literal and metaphorical guidepost, something you might stumble upon in the middle of nowhere. The question it poses is not just personal, but collective: how do we find our way through the complexities of history, memory, and trauma? I think artists have a duty to engage with these questions, not to provide answers necessarily, but to create spaces where dialogue can happen. Just like a shepherd guiding a flock, the artist can offer direction, but it is ultimately up to the community to decide which path to follow.



FRANCO MENICAGLI



THE SPACE
IS THE
MEASURE

Franco Menicagli is an artist based in Prato whose work primarily focuses on sculpture in relation to space. *Ognuno trova il suo posto* is a site-specific installation commissioned for the historic Teatro dell'Oriuolo. This space holds a particular significance as a point of community convergence; the artist himself experienced the venue back in the days when it was an unused building occupied by a creative community. Menicagli connects the past of the building with its new purpose as an exhibition and educational space.

The installation comprises wooden supportive structures as scaffolding for polyurethane sculptures that symbolically represent the audience inhabiting the space. The piece extends into the exhibition space by following along the wall and passing through the archway. Its final shape is not predetermined but defined by the unique theatrical architecture of the building and the original materials, such as floorboards that remain from the renovation. In the following interview, Franco Menicagli discusses his artistic process and his interpretation of community within his piece.

Q How does your understanding of community come to life in the piece you have developed for *Teatro delle relazioni*?

A My thoughts on the community for this project are layered.

I have always kept in mind that the theatre is, by definition, a place where relationships are built. It is to me a space where the public, which is viewed as a community, meets to witness the ceremony of representation. It is where actors initiate dialogues with the public through the dramatics of their performances.

The first level speaks to the dialogue between the space and its history as a former theatre where the expressive potentialities that were once a part of the environment can be reawakened and subsequently take new forms. The second level is centred around the work's relationship with the other artworks presented in the space and pertaining to the exhibition's theme. The third level of thought focuses on the audience who witnesses my work and the exhibition in its totality.

Thus, the installation explores the possibilities that everyone longs to find a place where they can show and express their authentic selves whilst maintaining their own diversity

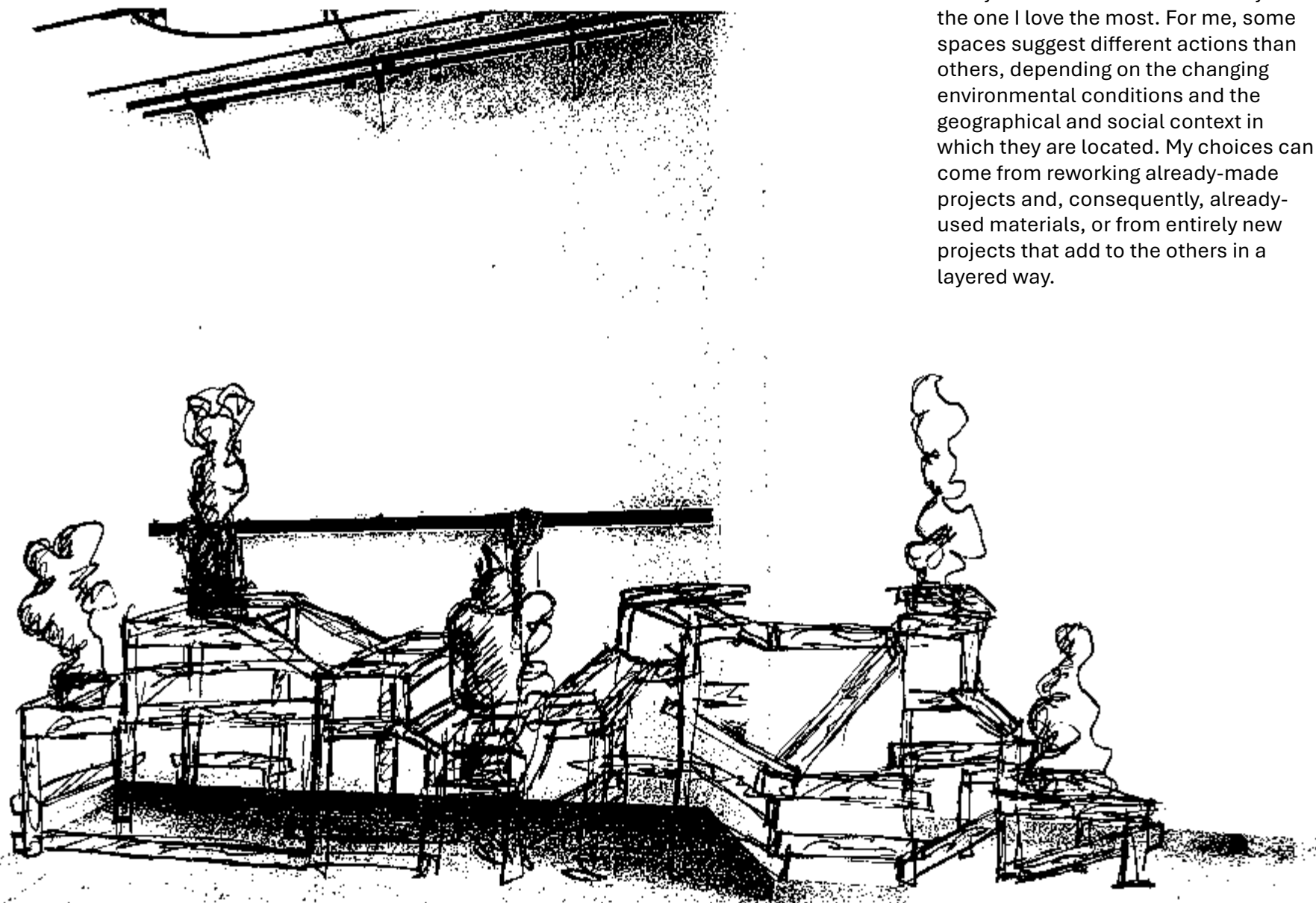
and individuality. A community is composed of individuals with unique characteristics, each enriching and providing an expressive potential to the community.

Q In your work, you have experimented with the creative possibilities of many materials. Which materials do you prefer to work with and why?

A Experimentation with both materials and techniques is important for me. I get bored easily using the same things over and over. Therefore, I prefer to try different materials such as wood, metal, plastic or acrylic. My works take, as their starting point, the physical and technical possibilities of the various materials I use. The idea does not come first, with a preconceived project, but almost simultaneously with the discovery and experimentation of a specific material.

I prefer common materials, used in construction, carpentry, craftsmanship, design, and hardware. I make improper use of them, reinventing their technique or exaggerating their technical and structural possibilities. These actions become the language of my works themselves.





As for the choice of my favourite project along with its materials, I have to say that the latest work is always the one I love the most. For me, some spaces suggest different actions than others, depending on the changing environmental conditions and the geographical and social context in which they are located. My choices can come from reworking already-made projects and, consequently, already-used materials, or from entirely new projects that add to the others in a layered way.

Q In this installation, you brought together two projects, *Espansioni su sedia* (Expansions on Chair), sculptures in expanded polyurethane that develop spontaneously, and *Interim* wooden structures that support broken and damaged items of the past. How does this piece form a dialogue with the other work within the exhibition, and how does it connect with the theme of community?

A *Interim*, more than an enclosed process, is how I frequently work by creating supportive wooden structures. For me, it represents ideas surrounding the restoration or false restoration of industrial space and the need to preserve and conserve in ways that enable the return of a specific space to the community.

Interim is also a form of measurement for how a space presents itself in any given moment, starting from its past to create new interpretations of space, visually, and in its uses. The site-specific installation is composed of a display shelf and a container that holds sculptural expansions and highlights the individual peculiarities between them and the space they occupy.

Espansioni are anthropomorphic sculptures, made of expanded polyurethane, used as a metaphor to imagine and represent our bodies and individuality. While the sculptures are made from the same material, each one is different with unique characteristics.

They are sculptures that expand randomly in space, like elements that tend to move outwards, from their core to their outside, towards the perception of others.

Q In your practice, you create installations that grow organically and are moulded by the spaces they inhabit. Can you expand on how this works? How does a particular feature in a certain space influence the production of a piece?

A What interests me when perceiving a space are both its dimensions and scale in relation to the viewers and its usual inhabitants. I pay attention to architectural features that characterise a space or if it is a more neutral space with regular shapes. In short, I also look at everything that characterises it as a visual space where one can interact with its size and volume, such as windows and doorways. Then, I make a work in harmony or contrast with these elements, but always in dialogue with the architecture.

Another practice concerns public spaces and open areas, such as squares. In those cases, the possibilities for inspiration are countless, and it's crucial

to establish a relationship with the local inhabitants to gain a deep understanding of its history. This strategy ensures that the artistic intervention serves not only a visual function but also becomes something participatory, emerging from the community and influencing my artistic research. My intervention is never permanent or long-lasting; rather, it is precarious and temporary, allowing room for potential future interventions by others or returning the space to those who inhabit it daily.

In this sense, the space at Via dell'Oriuolo is special as it has been both private and public and is now reopening to new viewers after many years of closure. Throughout its renovation, it has retained its stage as a place where art manifests itself and where actors once performed. With my intervention, I wanted to metaphorically reconstruct an audience where the structures themselves are the new spectators of space. These metaphorical spectators have taken their place on stage, thus finding a place to express their characteristics and singularities to participate in the ceremony of art that is manifested in the realisation of this exhibition.



What interests me when perceiving a space are both its dimensions and scale in relation to the viewers and its usual inhabitants.

Q During the installation process we discussed several times and sensed that sharing ideas and holding dialogue is a fundamental element throughout your creative process. How has this characteristic emerged in your practice, and how do these exchanges assist your process?

A From the beginning of my artistic journey, I have spontaneously shared my projects. Over time, this has materialised through frequent interactions with other artists, sharing workspaces, and joining collectives and projects that have also evolved and changed over time. I believe that sharing is an attitude, a way to improve one's work, and a means to confront oneself and find new strategies. Talking about a project or the intentions behind a particular work that is about to be born creates an initial filter for what the public's points of view will be when the piece is complete and displayed. It can provide the opportunity to improve or modify the project and find new suggestions or clues for future works. Suggestions can be technical, visual or content-related, depending on the people with whom I interact and the variety of their characteristics. It is a dialectical and cultural wealth to reflect upon and evolve from.



ACT II

IMMAGINA



Shaping social reality requires us to imagine possibilities beyond the structures that currently exist. This process is a deliberate effort to explore alternatives that significantly influence communities and their trajectories. In the context of *Teatro delle relazioni*, the act *Immagina* interprets imagination as a collaborative force, a collective reworking of the relationships and spaces we inhabit. Through the projects of Annamaria Ajmone and Scuola di Santa Rosa, *Immagina* calls on people to engage with each other and dares them to innovate, cultivate, and muse about our possible futures. The participatory projects of these artists explore communal ties and facilitate spaces where new forms of living are acted out, thereby fostering dialogue on how we can navigate our collective existence. Imagination comes from the Latin *imaginari*, or “to form an image,” indicating the mental ability to generate images composed from fragments of experience or produced by the mind itself. It is the reshaping of existing forms to create new ones. The artists’ practices use this imaginative process and act with a utopian impulse, aiming towards spaces that haven’t been created yet—spaces that can host new models of collective being. “Utopia” means no place, in the sense that it represents an unrealised ideal, although in this case it is understood as a driving force that doesn’t have a

defined outcome or form, but rather seeks to investigate the potential of creation. Spanish cultural researcher Jordi Baltà Portolés, whose work spans the intersections of culture, creativity, and social change, asserts that art and imagination are essential in contributing to alternative forms of collective life.¹ According to Portolés, art has the unique capacity to activate the imagination by opening spaces of possibility and to cultivate alternative forms of meaning, either by acknowledging non-hegemonic models or imagining new ones. The convergence of forms arising from such imagination can reconfigure our experience and offer other ways of living and relating to each other.

In the context of a society fractured by the alienation and isolation of late capitalism, the communal scope of imagination is now more essential than ever. The possibilities of imagination coalesce into purpose within a community, where multiple voices, perspectives, and experiences become visible. These intersections fall into what American anarchist poet Hakim Bey calls *Temporary Autonomous Zones (TAZ)*, areas where people can freely experiment with new social and cultural practices.² They are created when a group comes together, even if just for a short time, to live according to different principles—ones that prioritise freedom, creativity, and mutual aid.

Essentially, *TAZ* are temporary and flexible utopias that are more about the experience of creativity and the possibilities that arise from it than about achieving a predefined goal. This adaptation of thought to the ever-changing needs of the contemporary world enables more open and inclusive initiatives, such as the ones presented by Scuola di Santa Rosa and Annamaria Ajmone.

Scuola di Santa Rosa, an ‘open drawing school’ founded by Francesco Lauro and Luigi Presicce, contributes to the act *Immagina* with a series of communal gatherings and a continuously evolving installation incorporating their selected sketches. Throughout weekly drawing sessions across Florentine bars, Scuola di Santa Rosa’s practice convenes temporary communities where people get together to create. The organic exchanges these meetings facilitate blur the boundaries between art and life, echoing an avant-garde tradition of similar encounters between artists assembling in informal spaces. In his influential book *Theory of the Avant-Garde* (1984), German literary critic Peter Bürger suggests these avant-garde gatherings aimed to develop a “new life praxis” to reform their environment.³ Similarly, Scuola di Santa Rosa creates innovative modes of social interaction where the collaborative imagination of participants challenges conventional hierarchies.

While the avant-garde responded to a perceived disconnection between art and life in the wake of industrialisation, Santa Rosa’s intent to connect arises from a different circumstance. Founded in 2017, their project reacts to the isolating effects of the fast-paced lifestyle our contemporary technological society dictates. In this regard, Santa Rosa’s shared artistic activity serves not only as a creative outlet but also as a form of emotional and psychological refuge. As an ephemeral, fluid, and self-organised space, the drawing school exists as its own *Temporary Autonomous Zone* particularly adept at resisting oppressive structures. It serves as a vital sanctuary where art and life intersect, offering a platform for new kinds of artistic and social relations to emerge from collective thought. In *Teatro delle relazioni*, Scuola di Santa Rosa presents the installation *Sette anni di Overture (disegni di autori vari) 2017-2024* (Seven Years of Overture) (drawings by various authors), composed by a selected archive of drawings. The piece will evolve during the span of the exhibition, adding newly produced works as the drawing sessions continue.

Annamaria Ajmone’s *Il Segreto* (The Secret) as part of *Immagina*, functions as a laboratory for exploring the transformative potential of imagination. The performance unfolds in an intimate

space where dancers exchange whispered secrets. These shared secrets cultivate connection, acting as a narrative practice that strengthens bonds within the group. As Ajmone explains: “*Il Segreto* is a whispered communication that creates minimal, fragile spaces in which to negotiate listening and presence. The story invents a space of movement, where bodies organise themselves simultaneously, listen to each other, move through the voice, constantly modifying the image they compose and the environment they cohabitate.”⁴

In correlation with Hakim Bey’s concept of the *TAZ*, Ajmone’s transitory performance generates (what she calls) a new form of *logos* centred on the power of shared secrets to create meaning. Ajmone’s practice embodies this focus, transforming the space through the communal exchange of personal stories. Her work honours oral traditions, particularly those of marginalised communities, using storytelling and secrecy as tools for resistance. Here, imagination becomes a tool for rethinking how we live and connect with one another, shaping new models of community. This process exemplifies the impact of shared ideas on their environment and the ways social interactions can manipulate and regenerate their context. In a world marked by increasing disconnection and uncertainty, the

practices of Scuola di Santa Rosa and Annamaria Ajmone, as presented in *Teatro delle relazioni*, illuminate the vital role of imagination in fostering community and resilience. This collaborative exploration of imagination is not about escaping reality but about rethinking it in ways that allow communities to reflect on their current situation and envision alternative modes of existence. In *Immagina*, the featured projects are not isolated artistic acts but embedded in the spaces and communities they engage with. They showcase the creative potential of communities coming together and reshaping their shared future. With this intention, *Immagina* serves as a call for change, urging us to harness our collective imagination towards envisioning alternative futures that we can reach through collaboration and forging deeper connections.

1 Jordi Baltà Portolés, “When Art Opens Spaces of Possibilities,” in *Forces of Art: Perspectives from a Changing World*, ed. Carin Kuoni, Jordi Baltà Portolés, Nora N. Khan, Serubiri Moses (Valiz, 2020).

2 Hakim Bey, *T. A. Z.: Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (The Anarchist Library, 1985).

3 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, transl. Michael Shaw (University of Minnesota Press, 1984).

4 Annamaria Ajmone, interview by Lidia Barca, Yu Dong, Lucía Sánchez Flores, Amanda Smith, September 2nd, 2024.

ANNAMARIA AJMONE



CREATING ALTERNATIVE SPACES

Annamaria Ajmone is a dancer and choreographer living and working in Milan, whose practice centres on the body as a mutable and transformative medium. With an academic background in language and literature and having trained at the Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi in Milan, Ajmone's work manifests through various formats and durations, resulting in an expansive body of mainly performance work. Her projects are often born from collective processes where artistic ownership becomes fluid, shaped by encounters and exchanges with other artists.

Her performance in *Teatro delle relazioni, Il Segreto*, explores communication through whispered secrets in an open choreography with a small group of dancers and students. The performance is accompanied by the presence of three spinning machines called 'Rose Spinner', ideated by artist Francesco Cavaliere, that project sound into the space. The secrets create a dynamic that reflects on the possibilities of creating communities through sharing. The work reflects Ajmone's fascination with the power of words to create meaning and shape our surrounding context. She questions the primacy of *logos*—language as the sole form of communication—redefining it through shared secrets that become a collective expression. *Il Segreto* creates a space of presence and connection for those historically marginalised, paying tribute to the oral traditions of women healers and suffragettes and inviting the audience to actively contribute to a moment of belonging.

Q What is your understanding of community, and how does it come to life in the project you have developed for *Teatro delle relazioni*?

A My understanding of community comes to life in the idea of working with a group of people who share a common goal, challenge themselves, and expand their thoughts together. For me, this is what it means to create community: not delegating responsibility, but at the same time, not imposing oneself. It's about trying to resolve complexities and facing challenges alongside others.

Q Your site-specific performances often transform spaces into ephemeral communities where the audience becomes involved. Can you discuss the significance of these temporary communal spaces which you facilitate, and how does the audience observe being involved in this process?

A One of the key questions I ask myself at the start of any project—whether for a theatrical space, an exhibition space, or any other type of space (which I'll call a 'white space')—is how the work will be experienced. It's essential for me to understand early on how the audience will be positioned; whether they will have a defined placement or be free to move around, what perspective they will have, and what role they will play within the performance.

When working in white spaces, the audience is often free to choose from where to view the performance. This makes them less passive and more participative, as though they become co-creators of the work. From the audience's perspective, it is the way each person decides to move, and how and from where they choose to observe, that helps them create a unique and personal experience. In the performances I create, the unpredictability of the audience's movements directly influences me as a performer, leading me to adapt my actions based on the dynamic cohabitation we share. So rather than merely being observed, I interact with the audience, who often act as co-creators of the performance.

Q In your joint project *Nobody's Indiscipline* with Sara Leghissa, you explored that artistic collaboration challenges conventional cultural forms and identities. Your partnerships with artists like Leghissa and others reflect non-ownership and collective synergy. How does this effort to cultivate these environments, such as *Nobody's Indiscipline*, align with *Immagina* which aims to also foster new forms of community?

A Together with Sara Leghissa, we brought *Nobody's Indiscipline* to life, emphasising that while we made it possible, we didn't curate it in the





At first, the practice emerged as a game, a way to create something that would deeply connect us through movement.

traditional sense. We organised the gathering in a space, where the success of the project depended entirely on the synergy between participants. This decentralisation of responsibility was the core of *Nobody's Indiscipline*: participating meant taking on the responsibility of making the event happen, contributing to its outcome, and being an active part of the process. No one was expected to answer questions or follow our directives. The key to its success was feeling like we were part of a collective organism that functioned not on a single central organ but through many minds.

Nobody's Indiscipline connects closely with the *Immagina* act of *Teatro delle relazioni*, because it explores the possibility of creating situations that break away from existing frameworks, imagining new ways of acting, learning, being together, and sharing knowledge. The structure of *Nobody's Indiscipline* was built to offer our skills and practices, but with the intention of reimagining them in a way that aligns with an open sense of collectivity, where we allow ourselves to be shaped by others' thoughts, accepting intrusion, while also protecting ourselves.

Constantly questioning preexisting or emerging balances is essential. In my practice, I clearly see that a strength in openness brings a continuous sense of vulnerability and fragility. This state of uncertainty fuels the creative process, even as it generates insecurity.

Q In preparation for the performance for *Teatro delle relazioni*, you conducted a three-day workshop with dancers and the master's students. It served as a laboratory that culminated in *Il Segreto's* performance. This is the first time that *Il Segreto* is performed with the collaboration of non-professionals. In your experience, how can individuals who are not art professionals engage in a meaningful way, add to, or enhance the performance?

A The driving force behind the dance in *Il Segreto* is the word, which can be understood as storytelling. Choosing a 'secret' holds poetic value, aiming to create a specific atmosphere, an emotional temperature. On a technical level, the word forms the core element: an additional cue, and an extended gesture that expands the space created by sound, as it travels from one person's mouth to another's ear. These dynamics lead performers to adopt a specific posture, organising their bodies in space with a certain tension, as if connected by an invisible thread, focused on whispering in each other's ear and listening to what unfolds. The added challenge lies in speaking words that carry semantic meaning, requiring the formulation of thoughts, rather than just sounds. This is an act that neurologically affects how we inhabit our bodies. As I mentioned, the choice of secrets is intended to

evoke a subtle whisper and create a sense of tension, fostering a unique emotional atmosphere.

From the start, this practice was primarily developed and experimented with by dancers, which presupposes a certain body technology. Participants can organise their movements and cohabitate in the space, building a shared dimension among those involved in the action. I'm not sure what will happen with non-professional participants, as *Il Segreto* is the first time we're approaching a performance in this way. It will certainly require developing a practice that accounts for a lack of specific skill sets, such as the ability to quickly and collectively coordinate movements. This practice will call for new rules and will have a different development from its origins, which is also its main objective. What is practice but something that's continuously experimented with and without a fixed form? It can be repeated and reshaped continually, yet it is always different and adapts to any body. It will be a surprise for us too as performers; together we will discover the limits of this proposal when applied to untrained bodies but also uncover its potential strengths.

Q In *Il Segreto*, whispered secrets form a dialogue, creating infinite possibilities of community through these exchanges. By means of this method you explore

the idea of made space, paying tribute to the oral traditions of women healers and suffragettes. These places adapt to facilitate the movement of bodies through intimate exchanges, shaping the narrative to emphasise care, camaraderie, and trust. How did you begin to imagine this environment, and what stories inspired it?

A The practice *Il Segreto* was developed several years ago in collaboration with Marta Capaccioli, Lucrezia Palandri, and Francesco Cavaliere. It all began with a project called *NO RAMA*, where the idea was to build an ecosystem that was geographically close, rooted in the earth, but also multi-temporal and indeterminate, inhabited by multiform, almost alien species. This was one of the first projects where I began to question the dominance of humans at the centre of the world, or rather, where I explicitly started examining this concept.

At first, the practice emerged as a game, a way to create something that would deeply connect us through movement. I felt the need to develop a dance, and we invented a way of moving based on the transfer of air from the mouth to the ear. Over time, we realised that what we whispered to each other had to have meaning; it couldn't just be sounds. Sharing intimate secrets generated an atmosphere of curiosity, almost gossip-like, which from the audience's





perspective appeared to be a place filled with energy. I also liked the idea that only fragments of what was being said could be caught, opening the possibility of exploring other forms of communication, stepping away from a blind reliance on words.

// Segreto marked a turning point in my research, leading me to explore the concept of an expanded, non-anthropocentric community. I started reflecting on the fact that language, traditionally understood as *logos*, is not the only valid form of communication. The inspiration also came from my readings, influenced both by science fiction and scholars like Donna Haraway. These modes of expression help my practice in forming temporary communities, as they focus attention on a shared goal. Communities are formed around common purposes, with the aim of putting individual skills to the service of something greater.

On a choreographic level, my practices are rooted in this idea of creating alternate spaces that exist only in the moment of encounter between me and you, between the performers and the audience, arising from our collective interactions.

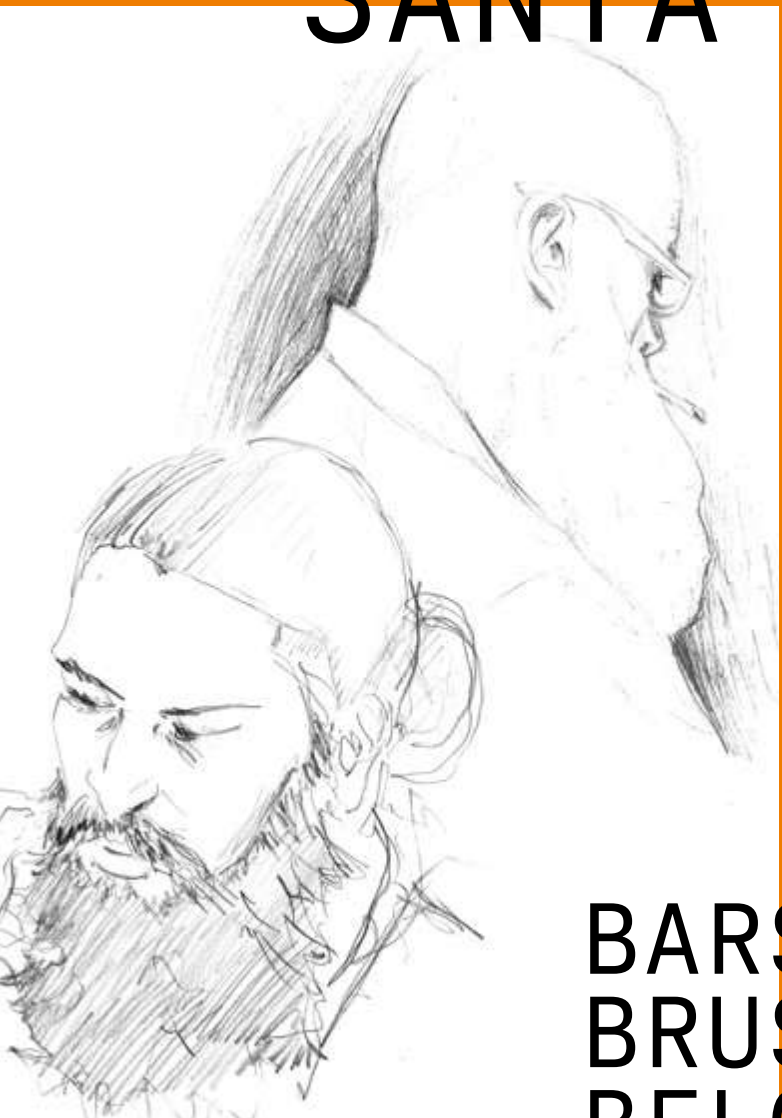
The reference to the oral traditions of healers and suffragettes is a fundamental part of my imagination. The idea of passing on knowledge in an unapparent way, resisting a dominant power, is closely tied to the experience of marginalised communities, who

struggle to assert their presence. This is also reflected in the type of practice I develop, where I aim to dismantle the notion of leadership and hierarchy to create hybrid spaces, where beauty does not reside in a single individual or a predefined model but in collective encounters and the creation of something new.

SCUOLA DI SANTA ROSA

FRANCESCO
LAURETTA

LUIGI
PRESICCE



BARS, BRUSHES, BELONGING

Scuola di Santa Rosa was founded by artists Francesco Lauretta and Luigi Presicce during an informal drawing session in the Florentine neighbourhood of Lungarno Santa Rosa in 2017. Since then, the collective has convened temporary communities at various bars across Florence, where they host free weekly drawing sessions open to artists, amateurs, and enthusiasts alike. Their approach emphasises the creative process through the convivial intersection of meeting and drawing, creating an open space for the public to engage in collective gestures of artistic production. The name Scuola di Santa Rosa describes both a collective and an ever-shifting community forged through art and gatherings.

In *Teatro delle relazioni*, Scuola di Santa Rosa presents *Sette anni di Overture (disegni di autori vari) 2017-2024*, an installation composed of works from the collective Scuola di Santa Rosa archive that Lauretta and Presicce compiled over years of meetings. As the exhibition unfolds, new works from ongoing drawing sessions will join the display, honouring the fluid and participatory spirit that characterises Scuola di Santa Rosa's practice. Reflecting on this project and how community shapes artistic practice, we interviewed Francesco Lauretta, who spoke on behalf of himself and Luigi Presicce. In the following pages, we aimed to preserve the conversation's colloquial and open nature, as we felt it mirrored Scuola di Santa Rosa's community-driven practice and lively essence.

SCUOLA DI SANTA ROSA (FRANCESCO LAURETTA) IN CONVERSATION WITH ERIKA RADONIĆ, LULI GIBBS, SZONJA HANNA SZUROP, ANTHONY DEMASI, ELISA CASARI

Q How was Scuola di Santa Rosa founded?

A On October 13th 2017, seven years ago, we found ourselves along the river Arno, starting Scuola di Santa Rosa. It did not begin with a specific intention or precise idea. Luigi was bored of Florence and wanted to spend time with me, drawing. We met in front of the American consulate on the banks of the Arno. We looked like two fishermen. I was worried about financial issues, and there was a gloomy atmosphere. Without a clear idea of what to draw, I tried to observe the river, eventually flipping the consulate building upside down and drawing it on extremely fragile Japanese paper. On this first day of Scuola di Santa Rosa, during the two hours we spent together, we felt great. Going home, I realised it could become an important moment, even though initially it was just for us. We wanted to detach from everyday life and relax. It was a simple gesture of existence, a sweet idleness.

Q What is your understanding of community, and how does it come to life in Scuola di Santa Rosa?

A Today, the word “community” seems to be overused and no longer holds the same values it did in the past. It is a word that has evolved over the years. From the perspective of being an artist, I find the idea of community quite challenging. My impression is that communities are often conflictual,

creating tensions: one community against another. Social spaces are necessary to reinvent how we live and to rethink a future that is not solely digital or dependent on technology. In a way, we need to reconsider our understanding of humanism—not as something that places humans at the centre of the living world, but as a responsibility to promote the well-being of all forms of life on the planet. Therefore, we should not think of the gatherings of Scuola di Santa Rosa as isolated temporary events, but instead as a way of life. They are a disoriented yet intentional movement toward new possibilities, free from the tensions of a chaotic and desperate context. Through Scuola di Santa Rosa, we want people to feel like they are in a free community, open to dialogue, and able to do what they desire without necessarily having to learn something. I have always desired to establish relationships. You can draw at home, but if you come to Scuola di Santa Rosa, you do so while meeting people and creating connections. That is the magic of the school. I had a very rigid, classical education, but now I experiment and draw whatever I want in total freedom. Everyone expresses their thoughts in some way. I do it through drawing and painting. However, I’m not a painter, I’m a draftsman. Like an anthropologist, I use my work to interpret relationships between people. I used to go to people, interview them, and translate their words into paintings.



Q Communities can be understood as temporal and evolving entities. How do the experiences and relationships formed within Scuola di Santa Rosa illustrate this notion?

A Communities are like families: they grow, change, and evolve, taking on shifting temporal dimensions. I remember many of my American friends expressing their desire to live in Italy or at least not return to the U.S. This struck me because, maybe due to a typical adolescent vision, it was inconceivable to me. I dreamed of becoming an artist and moving to places like America where art was in constant motion. At the time, the idea of living in Florence or in another Italian city didn't seem so exciting. Today, maybe my desires have changed, but the hidden dream of moving elsewhere and having new experiences remains. I think about this when reflecting on Scuola di Santa Rosa too.



Though it was not its original goal, the school has built a sort of temporary community. The people who come by, with their personal stories and journeys, share a sense of community or familiarity with each other in those moments. We used to spend our days in bars dreaming about exhibitions and art. The school is an alternative place that gives a space to imagination and positive scenarios. The foundation of Scuola di Santa Rosa was a rebirth of a youthful fever, the construction of a place where it is allowed to make and unmake every idea and form of art.

Q What do you aim to create with your weekly drawing sessions?

A Our goal is to create an atmosphere, a space, a harmony between people. I enjoy arriving before others and giving myself a moment of reflection alone. Preparation is important. I usually carry a tote bag that holds my drawing tools. In addition, I bring a board to spread out the sheets, a notebook, and often a book. I carry coins for tram tickets, and enough cigars to smoke during the session to clear away all desires, thoughts and tensions that weigh me down in daily life. My hats and glasses, accessories in general, also shape the experience and set an environment of disengagement, lightness, and experiential sedimentation that does not need to be understood or explained. You never know what you will encounter when you go to Scuola di Santa Rosa, but you feel something when you leave: engaging with all these people in this free space makes you feel good when you get home.



We wanted to detach from everyday life and relax. It was a simple gesture of existence, a sweet idleness.



31 August 2018



Q Scuola di Santa Rosa follows the tradition of avant-garde artists coming together and exchanging ideas in bars and cafes. How are you inspired by the history of these kinds of practices and in what ways are you reinventing it?

A The historical format mentioned in the question, art in bars, comes naturally, like breathing, eating, drinking, or having sex. For example, with the Impressionists—I was sceptical at first—but they projected reality into the art world. People went to drink, write, and create. From Impressionist painters like Renoir capturing scenes in cafes, to avant-garde artists who transformed the trajectory of art in bars, such locations have always been vital meeting places. As Pietro Gaglianò puts it, 'art is born in bars'.¹

Today, artists are expected to be educated and trained, almost as if they were 'raised' artists. It is a shame. It is hard to reconcile lifestyle with art. Today, there are no more avant-gardes, or artists in bars. However, for us, Scuola di Santa Rosa represents a kind of avant-garde. In this context, drawing is the highest expression of freedom; it is a line that connects people, a bond that ties individuals and realities together more firmly, setting them free. I exhibited in a show called *Le Ragazze* at POP, a bar in Santo Spirito. People were drinking a spritz and eating crisps, and the important thing was that everything came to life.

¹ Pietro Gaglianò is an Italian art critic and curator based in Florence who works and teaches in the contemporary art scene. He shares a personal and professional relationship with Francesco Lauro and Luigi Presicce.



ACT III

NON DORMIRE



Non Dormire is the final act through which the participatory practices of Wurmkoś and Sara Leghissa are conceived. It is a call to ‘wake up’ to our contemporary reality, urging the audience to embrace empathy and reject apathy to society’s ills. It highlights the concept that progress cannot be achieved without awakening consciousness and fostering more compassionate relations between people. Through collective practices, *Non Dormire* encourages the mobilisation and activation of communities, emphasising action over inaction and connection over isolation.

Today, virtual technologies create the illusion of close connections, while true interpersonal relations feel increasingly rare. As asserted in *Poetics of Relations* (1990) by the poet and cultural theorist Édouard Glissant, relations, in all their dimensions, i.e. “telling, listening, connecting, and the parallel consciousness of self and surroundings, [are crucial to] transforming mentalities and reshaping societies.”¹ He argued that his contemporary reality was one defined by an ever-accelerating multiplicity, and that the only universality lay in relations based on diversity rather than unity. His belief in the creative potential of different cultures and their imaginaries

holds even greater significance today, as social media enables us to engage with a vast array of topics and to advocate for a range of social issues. These digital platforms can create a sense of belonging to diverse micro-communities and enable global unity around shared causes and human values.

Collaboration with a group of participants is crucial to the realisation of both Sara Leghissa and Wurmkoś’ practices. Sara Leghissa’s artistic practice embraces multiple perspectives, encompassing various dimensions such as ethnicity, gender, and sexuality, and celebrates the energy of bodies and their multiplicity. Wurmkoś’ workshop-based methodology relies on the open participation and interaction of different individuals with the purpose of bringing them towards a more compassionate, inclusive, and interconnected understanding of social relations. Importantly, what unites both practices is the necessity of forming and nurturing relations through active listening and the sharing of personal needs, thoughts, and experiences with each other. In their participatory projects, conversation is integral; it allows for collaboration that cultivates a sense of mutual respect, solidarity, and

reciprocity among participants, thus enabling a better engagement in actual human encounters that are increasingly uncommon in our digital age.

The plurality of voices, essential to both artists' practice, is grounded in the act of 'doing' in order to address social or political issues. As is commonly understood, art activism is often concerned with empowering individuals and communities, usually within public spaces, to collaborate and create artwork that promotes social, political, or environmental change. It combines creative practices with activism to raise awareness, challenge injustices, and inspire action within society. Both Sara Leghissa and Wurmko's practices closely align with the values of 'art activism' and are driven by the necessity to make space for marginalised voices. In her 1984 essay *Trojan Horses: Activist Art and Power*, critic and curator Lucy R. Lippard invokes the mythological tale, to explain how activist art enters institutional art spaces by way of masquerade.² Rather than through revolution, activist art works through its very subversion of the ideas of what an art object can be. Its value perhaps lies not in its aesthetic appearance but in what it represents. In this context, the artist is not just a creator of works, but also a political

and social actor who seeks to facilitate intersubjective and communal bonds through their work.

Indeed, in *Non Dormire*, two distinct activist paths unfold: one more intentional and forceful and the other more incidental and gentle. Sara Leghissa's practice carries a more typically activist mode and political bent. Identifying their practice as 'vandalistic,' Leghissa addresses and re-writes the norms of public space and discourse.³ In breaking its rigid confines via the layering of posters that carry political messages, their work aligns more closely with art activism. Their lecture-performance (*UNA COSA CHE SOGNO DA SEMPRE*) (Something I've Always Dreamt Of) investigates the visibility and invisibility of bodies in public spaces and transforms the Strozzi into a relational space in which the concepts of community and solidarity are explored. Meanwhile, Wurmko's participatory practice takes a more subdued and empathic approach, through what is identified as 'pedagogic projects' in *Artificial Hells* (2012) by Claire Bishop.⁴ The outcome of an eight-week workshop led by Wurmko, in collaboration with a team of mediators from Master in Curatorial Practice and a group of high-school students from Florence,

materialises as a collage composed of layers of words, ideas, and forms, all reflecting on community, belonging, corporeality, and identity. Wurmko's workshop-based methodology relies on a long series of dialogic and gestural exchanges, ensuring the final piece remains an archive of the relations formed over the course of these meetings. The approaches of Sara Leghissa and Wurmko ultimately forge a closer relationship between art and the communities they interact with. As Bishop suggests, the dialogical aesthetics, made manifest in both their works, are respectively "gesture[s] of opposition and amelioration," that create necessary spaces for mutual understanding and care.⁵

Non Dormire is an active reminder that progress is born from relationships, action, and a shared commitment to mutual care. It calls for a mindset and an attitude that embraces activity over passivity, and collectivity over individuality. Indeed, both Sara Leghissa and Wurmko emphasise the necessity of collective participation and collaboration as essential constituents that bring their works to life. Through their engagement with the community of participants, both artists aspire to present an alternative future of collective creativity that engages

with a plurality of perspectives. Their work creates a space for marginalised voices and overlooked social issues to be heard, fostering interpersonal connections that challenge social fragmentation. Through co-production and co-authorship, *Non Dormire* embraces inclusivity, offering a model for how we can coexist within communities. Thus, *Non Dormire* proposes a stage upon which individuals can rehearse possible ways of living together, where differences are valued and respected, and positive futures are imagined.

1 Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (University of Michigan Press, 1990).

2 Lucy R. Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (David R. Godine, 1984).

3 "About-Sara Leghissa," Sara Leghissa, n.d., accessed October 29th, 2024. <https://saraleghissa.com/About>.

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

5 Ivi, 12.

SARA LEGHISSA

MAKING THE UNSEEN VISIBLE



Sara Leghissa is a Milan-based artist whose work spans performative art and curatorship. Their research emerges from a need for connection and sharing with people and an urge to transform social contexts. Moved by a deep motivation to engage in dialogue with diverse groups, Leghissa aims to analyse and subvert the power dynamics often present in public spaces. Placing particular emphasis on collective experiences, they promote a sense of community and solidarity while exploring themes like individual visibility and vulnerability. Using accessible, everyday technologies, Leghissa creates systems that integrate and adapt to different circumstances.

For *Teatro delle relazioni*, the artist presents (*UNA COSA CHE SOGNO DA SEMPRE*), a lecture-performance unfolding at the Strozzina in Palazzo Strozzi. This piece represents a collective moment to explore the visibility of bodies within public and institutional spaces and experiences of community and mutual care in everyday life. As part of the research for this project, the performance relied on the results of an anonymous survey conducted by the Master in Curatorial Practice class, collecting the experiences and thoughts of students on the topics of visibility, body, and community. Leghissa integrated some of the collected reflections on the posters for their lecture-performance to create a connection with the community that emerged from *Teatro delle relazioni*.

Q How does your understanding of community come to life in the project you have developed for *Teatro delle relazioni*?

A (*UNA COSA CHE SOGNO DA SEMPRE*) is a recurring poster action that usually unfolds itself in contexts removed from the art system. Through the choice of location in the Strozzi, I try to bring inside a practice that generally takes place in public spaces. While posting, I engage the audience by intercepting their gaze and focus, drawing them into a shared moment in the present. Through this connection, I invite viewers to interact directly with the content on display, allowing the message to shape the nature of their engagement. In this case, the content initiates a political inquiry into which bodies are deemed visible in public spaces, questioning the systemic oppressions imposed and normalised by the heteropatriarchal, capitalist, and white supremacist structure of the Western world. Throughout this interrogation, which is composed of texts and open questions, I try to build trust with the spectators to generate a collective moment together. I invite others to address the starting question, to build a spontaneous community that dissolves at the end of the action.



Q In your work, you examine the visibility and invisibility of certain bodies in public spaces. What led you to the decision to focus on this issue? Do you think your practice can influence the public discourse on these systemic oppressions?

A My work in public space has led me to question my own positionality. As a privileged white body, what are the implications of engaging in an action considered illegal, such as posting, in public space? Why did my presence and those of other equally white and privileged bodies go unnoticed by the police in some places where I acted? Who is visible in the streets? As for the decision of whether my practice can develop a public discourse on systemic oppressions, I will leave this as a question to be answered through personal and collective experience.



Q Your work envisions new ways of communal interaction through artistic expression. How does your work challenge or expand traditional notions of community and connection?

A I have no ambition to go beyond known traditional notions with my practice—quite the contrary. I have not invented anything; I take methods as an example and recreate them. Posting is a simple, accessible, and easily reproducible practice. I employ it to convey content and messages in a spontaneous, rapid way that adapts and blends into the context in which it is activated. Mine is a community practice. It is often activated collectively, generating reflections within temporary communities. The work's permanence is delegated to the context, as the duration of the formed community can coincide with the duration of the performance. Once I hang a poster, I allow the authorship to shift to the place where I left it. Often posters stay for a very long time, atmospheric agents act on them, as well as the spontaneous interventions of people who interact with the work, even from a distance. Once the work is outside, it belongs to everyone. The very community that is formed by the action can determine its function and permanence.

Q Your projects often challenge traditional boundaries between art, individual, and community interaction. How do you navigate and integrate these different spheres in your work?

A My artistic work starts from the body, first and foremost from my body. Through my body, which in public space moves within the grey area between legality and illegality, I try to

create relationships with other bodies to generate actions and public interactions. I think that trust with the audience is determined through practice. Quite simply, even the recognisability of an everyday gesture, like sticking a poster on a wall, determines accessibility. It is the repetition of this gesture in a non-ordinary temporality that determines the possibility of building a relationship, an interlocution—a political and poetic narrative between the audience and the content of the work. The audience that observes and participates shares a common experience, and through this act of sharing, they shape its meaning. Performative art is a political act precisely because it places the body at the centre of the practice. I like to think of this as a type of vandalism in the context of my work. In the book *Vandalisme Queer*, British-Australian philosopher Sara Ahmed examines the dialectic relationship between queerness and vandalism, positing that those who act anomalously to the norm are seen as vandals and consequently can use and reclaim actions of vandalism as a voluntary practice to disfigure and reconfigure the norm: “We may have to occupy the family by reorganising our bodies. We may have to occupy a building or a street by disrupting its ordinary use, disrupting the way that space is normally used. To protest often means to block. We may have to put our body in the way of a door. When we protest, we often have to choose to create a disturbance, or an obstacle. Of course, sometimes we create these obstructions simply by existing or posing the question of existence. We have much to learn from the way our political work involves the disturbance of habits.”¹



Performative art is a political act precisely because it places the body at the centre of the practice.

Q How do you anticipate the institutional setting of the Strozziina influencing your artistic practice and approach to community engagement?

A My artistic work relates to different contexts and tries to bring into public space the points of view of people and communities who are often invisible in mainstream media or whose voices are not heard. I developed this practice in many formats in order to adapt it to the different contexts in which it was presented. In the case of the Strozziina, I imagined an action that could convey layered political meanings while also activating dimensions of trust and connection between bodies. Every context in which I intervene changes the way I decide to build the work. I always try to ask myself where I am and what practice or message might be most effective in that context or most stimulating for me in terms of exploration and experimentation. I do not consider these experiences to be on the same level, they are distinct and valuable precisely because they arise and relate to that specific context and moment. Consequently, the impact on the audience and the relationship opened by the work are determined by the risks of the choice, and it is tested directly once the practice has commenced.

Q As an artist-activist, are there specific outcomes or changes in perception you hope to achieve through your work?

A I do not define myself as an activist. I acknowledge the work of those who dedicate their lives and their practice to political militancy. Having said that, I believe that art is a political gesture and that it always serves to generate political discourse. This is true even when it is not intended to be—even when it does not position itself as such. The artistic gesture transmits content that is political in the sense that it creates vision, thought, tension, desire, anger, or even nothing. In a time when Western governments impose overt fascism on our bodies and manipulate information as they do today, I believe it's essential to offer narratives that challenge the dominant culture and allow these voices to speak freely. FREE PALESTINE.



¹ Sara Ahmed, *Vandalisme Queer* (BURN AOUT, 2024).

WURMKOS

BUILDING WITH WORDS



Wurmkos is a visual arts project founded by Pasquale Campanella in Sesto San Giovanni (Milan) in 1987, at the Cooperativa Lotta Contro l'Emarginazione. Wurmkos continues as an open space and a laboratory that places relational practices at its core. In the realisation of different projects based on a participatory approach and a laboratory practice, they have collaborated with artists, writers, designers, musicians, and philosophers. Wurmkos has always been a fluid collective, with many individuals joining over the years, each finding a personal need for collaboration as a way to give meaning not only to their imagination but also to human relationships and connections. Today, the group is composed of twenty people, including many young artists. Wurmkos has participated in numerous exhibitions in Italy and abroad. It also runs the non-profit space 'Farmacia Wurmkos' in Sesto San Giovanni.

The work presented in *Teatro delle relazioni* is the material outcome of an eight-week workshop led by Wurmkos with a team of mediators from the Master in Curatorial Practice, and a group of high school students in Florence during the autumn of 2024. Wurmkos' workshop methodology aims at building networks of relations by emphasising words and dialogue at the centre of the creative process. Each participant initially reflected on the concept of community, which, through dialogue and exchange, transformed individual into collective thoughts. This process resulted in the creation of an 8-meter-long collage, made up of layers of words, ideas, connections, sketches, shapes, and images. It became an archive for the group's reflection on the concepts of community ties, belonging, corporeality, and identity. The collage was used as a 'tablecloth' during a convivial lunch where participants celebrated the relationships they made over the course of the workshops. At the end of the process, the artwork will remain in the ex Teatro dell'Oriuolo IED campus to inspire the activation of new bonds and interactions.

WURMKOS IN CONVERSATION WITH ANTHONY DEMASI, ALICE PALMERINI, LIVIA POLACCO, LULI GIBBS, NATÁLIE KOUDELKOVÁ, SILVIA RUSSO

Q What does Wurmkos mean?
Where does the name
come from?

A This is a question many people have asked. Wurmkos doesn't mean anything: the name of the group is a meaningless play on words, but it sounds so good that people can't even pronounce it properly—it's like a linguistic stumbling block. After forty years of work, we think that this slightly-Dadaist practice of naming was latent in the group: because some members of Wurmkos who had mental health issues didn't have a structured language and expressed themselves with sounds, whistles, or non-existent words like *Cip Cip*, *Ahs*, *Tè bello*.

Since its founding, Wurmkos has placed collaboration with people living with mental health issues at the centre of its artistic practice, not as mere participants or subjects, but as co-authors and active creators. In this way, we seek to transform the social perception of mental illness through art, contributing to changing the narrative from stigmatisation to valuing diversity. In this sense, the communities of people with mental health issues we have worked with on various care projects have, over the years, been communities that have had a great influence on Wurmkos' operational development.



Q How is your concept of community embodied in the project you developed for *Teatro delle relazioni*?

A Wurmkos does not see community as a fixed or homogeneous entity, but rather as a dynamic set of relationships and interactions between different individuals. This project also involves, in addition to the group, you as students from the Master's program in Curatorial Practice and students from fine arts high schools in Florence, forming a small community with diverse experiences and backgrounds, where everyone can participate in the creative process, breaking down the barriers between *artist* and *non-artist*. This practice fosters a community in which every voice has value, and where each person's contribution is essential to the final result. Our contribution to *Teatro delle relazioni* aligns with a practice that the Wurmkos group has been constantly developing.



This project is based on the centrality of the body and words, creating the opportunity to metaphorically speak through the body. We are not seeking answers, but rather the possibility of a dialogue to preserve as much freedom as possible, allowing for the inclusion of the other. Indeed, every project is the result of a collective process, where the ideas and experiences of the participants blend to create works that reflect on the complexity and diversity of the community itself. Art is not just a finished product, but a process of co-creating a community, where artistic creation is closely linked to the daily lives of those involved.

Q We were struck by how the collage process created a living archive of the relationships between the participants and the experience lived during the workshop. What was the process that led you to refine this technique of collage?

A In our work, we don't choose a specific technique beforehand; it comes into play when, during the working process, we realise what form a certain project must take. However, the choice of black and white has accompanied Wurmkos' work since the late 1990s, and we've created collective drawings of various formats, large installations, and drawings on sewn acetate. Your definition of collage as a 'living archive' of relationships and experiences is interesting. In fact, collage brings together different voices, fragments, and perspectives into a single work, but highlights the heterogeneity of the contributions. It allows for the assembly of seemingly



When we all work together on the same sheet of paper, each person's body becomes a gesture, in continuous relation with the other. We coexist, we share space.



disconnected elements, creating new meanings, and this happens precisely in the 'collective drawing,' where the trace is the continuous possibility of organising space in many ways: through addition, accumulation, overlapping, and erasure. When we all work together on the same sheet of paper, each person's body becomes a gesture, in continuous relation with the other. We coexist, we share space. A ritual and a game are created where there is no judgement, and you can even allow yourself to make mistakes. The dominant aspect of Wurmkos' work is expressed in the workshop context, and—as you also say—it is the lived experience that always places process and research at the heart of project development. It's a forge where everyone brings their own concerns, and a place where over the years, we've invited artists and theorists from different disciplinary fields to deepen the projects at hand.

Q How does your practice with adolescents differ from working with other groups?

A Wurmkos' practice in developing projects for adolescents differs person to person, group to group, and does not follow a pre-established format. This format develops along the way, each time providing elements for its growth, so it is not just a space for creativity, but also a condition for personal imaginative growth. For example, in the *Parole* project, we worked with students from various educational levels on poetic language and slang because it emerged as a need of theirs: they wanted to

experience the school environment differently and explore a form of communication that considered their individuality and personality. The way in which young people, including those with vulnerabilities, participate and approach the project start from their needs and lived experiences. This practice places young people in a position where they do not undergo a process but practice it autonomously, creating spaces of sharing that foster critical thinking. Projects often culminate in exhibitions or public events where the created works are displayed, giving adolescents the opportunity to see the tangible results of their work. Participating in a public exhibition can be a powerful experience that strengthens their sense of accomplishment and belonging. A meaningful time and space are created for everyone to find their own way to participate, even with varying degrees of involvement. It is this diversity that creates the conditions for supporting and grounding group work: being different is a richness that offers greater possibilities for coexistence in a collective project.

Q Since founding the group in 1987, the concepts of sharing, cohabiting spaces, mutual care, and social and civic engagement have been central to your artistic practice. How do you believe your practice can help communities today?

A We are aware that our way of practicing art is important, but it is not a saving condition, nor can it solve the political problems that plague the world today. It signals a possible way of coexisting where also diversity



A noi modo
~~dei~~ ~~ritmi~~
parlare con il corpo. → ti esponi all'altro



more
min

brano

di coesistenza & che interessa molto
di dialoghi. / Ritmi
con i ritmi non voglio rinchiudermi
in un solo Ritmo.

can find a dimension for dialogue with others, but this is still not enough to heal the fractures and wounds of our social context. We cannot delude ourselves that art alone can be the remedy for the ugliness that surrounds us, nor that it can create the well-being and care that many hope to receive from practicing art. Meeting in long work sessions, in a permanent local workshop like Wurmko's in Milan, creates a liberated space where we constantly try to find a way to escape a homogenising condition. It is in spaces like this that we can promote encounters between communities of

citizens seeking solutions for their well-being and autonomy. This approach not only democratises the artistic process but also strengthens the sense of collective responsibility. It is in this civic engagement and active participation that we place our hopes to offer a different perspective on a design process that does not aim solely at creating a work of art but at building a collective that seeks to follow its own cultural and political needs. In this way, the artist loses the connotation of 'creator', both in autonomy and in co-participated processes.



Artworks and performances in the exhibition / Elenco delle opere e delle performance in mostra

[pp. 28-31] Scuola di Santa Rosa (Francesco Lauretta, Luigi Presicce) <i>Sette anni di Overture</i> (Seven Years of Overture) 2017-2024 drawings by various authors, curtain, table, display case disegni di autori vari, tenda, tavolo, vetrina	[p. 44] Aleksandar Đuravčević <i>Show Me The Way</i> 2024 Iron rod, gold leaf tondino di ferro, foglia d'oro
[pp. 32-33] Aleksandar Đuravčević <i>History in Your Blood</i> 2018-2024 polychrome marble marmo policromo	[pp. 46-49] Annamaria Ajmone <i>Il Segreto</i> (The Secret) Performance Strozzina, Palazzo Strozzi, Firenze 28 November/novembre 2024
[pp. 34-37] Franco Menicagli <i>Ognuno trova il suo posto</i> (Everyone Finds Their Place) 2024 expanded polyurethane, marbles, wood poliuretano espanso, marmo, legno	[pp. 50-53] Agnese Banti <i>(o) Immersione nel suono</i> (Sound Immersion) Performance Strozzina, Palazzo Strozzi, Firenze 29 November/novembre 2024
[pp. 38-41] Agnese Banti <i>dabquesre[yyyyyyyyy5]</i> for unintentional predictive writing and speaker per scrittura predittiva involontaria e altoparlante 2024 speaker, audio cables, amplifier, tracing paper altoparlante, cavi audio, amplificatore, carta da lucido	[pp. 54-57] Sara Leghissa <i>(UNA COSA CHE SOGNO DA SEMPRE)</i> (Something I've Always Dreamt Of) Lecture-Performance Strozzina, Palazzo Strozzi, Firenze 30 November/novembre 2024
[pp. 32-43, 45] Wurmkos <i>Senza titolo</i> (Untitled) 2024 photo print stampa fotografica	

List of artworks interview sections / Elenco delle opere sezioni interviste

[pp. 62-71] Agnese Banti <i>(o) Immersione nel suono</i> (Sound Immersion) backstage, 2024 <i>dabquesre[yyyyyyyyy5]</i> for unintentional predictive writing and speaker per scrittura predittiva involontaria e altoparlante exhibition view / veduta della mostra <i>Teatro delle relazioni</i> at / presso Teatro dell'Oriuolo, Firenze 2024 <i>Speaking Cables. Dispositivo coreografico per voce, cavi e altoparlanti</i> / Speaking Cables. Choreographic Device for Voice, Cables and Speakers 2023 [pp. 72-81] Aleksandar Đuravčević <i>Portrait of the artist</i> / Ritratto dell'artista <i>History In Your Blood</i> installing the sculpture / montaggio della scultura 2024 <i>Fall, Spring</i> 2005 <i>Motherless Road</i> 2013-2022 [pp. 82-91] Franco Menicagli <i>Men at Work</i> 2004 <i>Ognuno trova il suo posto</i> (Everyone Finds Their Place) installing the sculpture / montaggio della scultura 2024 Preparatory sketch of / Schizzi preparatori <i>Ognuno trova il suo posto</i> (Everyone Finds Their Place) 2024 <i>Clues</i> 2017 <i>Grottino</i> 2005 [pp. 96-105] Annamaria Ajmone <i>Arcipelago</i> 2019 <i>Luglio</i> (July) 2021	<i>Nobody's Indiscipline</i> 2016 <i>Il Segreto</i> (The Secret) workshop at / a Palazzo Strozzi 2024 <i>NO RAMA</i> 2022 [pp. 106-115] Scuola di Santa Rosa (Francesco Lauretta, Luigi Presicce) <i>Drawings by various authors including both artists</i> Disegni di vari autori di inclusi gli artisti <i>Sette anni di Overture</i> (Seven Years of Overture) 2017-2024 [pp. 120-129] Sara Leghissa exhibition view / veduta della mostra <i>Teatro delle relazioni</i> at / presso Teatro dell'Oriuolo, Firenze 2024 <i>Pretend it's a toilet (Free 2 Pee Starter Pack)</i> 2024 <i>MUSCLES</i> 2023 <i>(UNA COSA CHE SOGNO DA SEMPRE)</i> (Something I've Always Dreamt Of) 2024 Dimmi come va a finire (Tell Me How it Ends) 2023 <i>THE FAGGOTS VERSION</i> 2024 [pp. 130-141] Wurmkos <i>Senza titolo</i> (Untitled) 2024 <i>Workshop at / a Palazzo Strozzi</i> 2024 <i>Workshop at / presso Farmacia Wurmkos</i> 2024 Sunday lunch at / Pranzo della domenica presso il Teatro dell'Oriuolo, Firenze 27 ottobre 2024 Courtesy the artists / gli artisti
--	--

Ahmed Sara, *Vandalisme Queer*. BURN AOUT, 2024.

Baltà Portolés, Jordi. "When Art Opens Spaces of Possibilities." In *Forces of Art: Perspectives from a Changing World*, edited by Carin Kuoni, Jordi Baltà Portolés, Nora N. Khan, Serubiri Moses. Valiz, 2020.

Bey, Hakim. *T.A.Z.: Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. The Anarchist Library, 1985.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Translated by Michael Shaw. University of Minnesota Press, 1984.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Translated by Betsy Wing. University of Michigan Press, 1990.

Lippard, Lucy R. "Trojan Horses: Activist Art and Power." In *Art After Modernism: Rethinking Representation*, edited by Brian Wallis. David R. Godine, 1984.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.

Assman, Aleida. "Canon and Archive." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. De Gruyter, 2008.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*, edited by Lewis A. Coser. University of Chicago Press, 1992.

Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Colin, 2021.

**PENSARE INSIEME:
LA SCUOLA COME COMUNITÀ**
Benedetta Lenzi
Direttrice IED Firenze

In un'epoca in cui la comunità è spesso frammentata *Teatro delle relazioni* riafferma il suo valore come spazio di incontro, scambio e crescita e ci invita a immaginare un futuro costruito sull'empatia, sulla collaborazione e sulla capacità di essere-con in modo autentico e trasformativo. Questa mostra è uno spazio vivo che racconta il processo dietro ogni creazione. È una celebrazione del fare insieme, un invito a comprendere che l'arte - così come il design - è un atto profondamente relazionale, capace di generare connessioni significative non solo tra gli studenti, ma anche con il pubblico e il mondo esterno, è un'iterazione di coabitazioni e condivisioni che dissolve l'individualismo e restituisce centralità al collettivo. *Teatro delle relazioni* si configura pertanto come un'espressione emblematica dell'approccio teorico e pratico promosso dal Master in Curatorial Practice dell'Istituto Europeo di Design. Questo

corso, incentrato sulla curatela come atto progettuale e riflessivo, incoraggia i futuri curatori a concepire lo spazio espositivo come un ambiente relazionale, un luogo dove idee, opere e persone convergono in un dialogo che genera nuovi significati. E in questo approccio olistico, dinamico e relazionale, si legge la filosofia educativa di IED, che concepisce la creatività come un'eco di voci che dialogano, si intrecciano e si arricchiscono reciprocamente. La mostra si sviluppa quindi come un'estensione naturale dei principi esplorati nel Master, valorizzando il potenziale della pratica curatoriale come strumento di narrazione e costruzione comunitaria. *Teatro delle relazioni*, infatti, non si limita a esporre opere, ma si propone come un dispositivo filosofico e performativo, un'esperienza estetica e collettiva che diventa un atto poetico e critico capace di evidenziare come le arti visive possano articolare discorsi complessi e rispondere alle urgenze del presente. Ogni lavoro qui esposto racconta una storia che è anche quella di IED, una storia di relazione, un incrocio di sensibilità e saperi, un teatro di intrecci, dove ogni esperienza è un passo verso la comprensione delle possibilità offerte dalla comunità come luogo di creazione e cambiamento.

PROGETTARE E PENSARE RELAZIONI
Arturo Galansino
Direttore Generale Fondazione Palazzo Strozzi

Teatro delle relazioni segna un nuovo capitolo della consolidata collaborazione tra la Fondazione Palazzo Strozzi e IED Firenze: una partnership caratterizzata da una costante sperimentazione tra educazione e creatività, che si rinnova ogni anno per esplorare nuove modalità e pratiche nella produzione artistica contemporanea. Quest'anno il progetto si sviluppa in due momenti distinti ma complementari: la mostra presso il nuovo spazio dell'ex Teatro dell'Oriuolo e il ciclo di performance negli spazi della Strozziina. Come due atti

di un'unica partitura, questi due luoghi diventano spazi di sperimentazione sulle dinamiche di relazione e appartenenza che caratterizzano il nostro presente, grazie a opere e pratiche artistiche capaci di stimolare una riflessione profonda su temi come il dialogo, la partecipazione e la coesione sociale.

Il progetto è il frutto di un lavoro collettivo che ha coinvolto artisti, curatori, studenti e partner istituzionali, dimostrando come l'arte possa diventare uno strumento concreto per generare spazi di incontro e riflessione e per creare un modello reale di collaborazione che incarna l'idea stessa di comunità creativa e condivisa.

La realizzazione di *Teatro delle relazioni* è stata resa possibile grazie al coordinamento di Daria Filardo e Martino Margheri, che hanno collaborato con la classe del Master in Curatorial Practice 2023-24 di IED Firenze, fornendo così una significativa opportunità formativa, un ponte tangibile tra il contesto accademico e la produzione artistica contemporanea.

Un ringraziamento speciale va a IED Firenze, sotto la direzione di Benedetta Lenzi, per la visione e la spinta a dare vita a un'iniziativa capace di mettere in sinergia competenze e figure diverse, ma anche in particolare per l'apertura dell'ex Teatro dell'Oriuolo come nuovo polo di sperimentazione artistica: un importante elemento strategico per la città di Firenze, ponendo al centro il legame tra educazione e produzione culturale.

Un particolare riconoscimento va inoltre alla Fondazione Hillary Merkus Recordati, il cui prezioso sostegno ha reso possibile la realizzazione del ciclo di performance alla Strozzeria, trasformando questo spazio in un luogo di sperimentazione per i talenti artistici contemporanei e di innovativa partecipazione per il pubblico.

Teatro delle relazioni non è solo una mostra: è un vero e proprio laboratorio di idee che celebra il valore delle relazioni umane e invita a interrogarsi sul significato di comunità nel nostro tempo e su come l'arte possa ispirare visioni innovative sul presente, favorendo nuovi legami tra persone.

LA PRATICA CURATORIALE

Daria Filardo e Martino Margheri

Teatro delle relazioni è la quarta mostra organizzata da IED Firenze e Fondazione Palazzo Strozzi all'interno di un progetto di collaborazione ampio, in cui le due istituzioni entrano in dialogo intrecciando competenze e visioni. Il progetto di quest'anno indaga il concetto di comunità nelle sue diverse accezioni: comunità come spazio di appartenenza che forma il nostro modo di vivere e stare insieme, ma anche comunità come pratica di creazione artistica che ridefinisce nuovi modelli di produzione e condivisione.

Le opere di Annamaria Ajmone, Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević, Sara Leghissa, Franco Menicagli, Scuola di Santa Rosa (Francesco Lauretta e Luigi Presicce) e Wurmko, offrono una panoramica su più linguaggi espressivi - disegno, scultura, performance, suono e pratiche partecipative - e aprono una riflessione sul valore delle relazioni nel nostro presente. Le opere e le performance, realizzate appositamente per il progetto, indagano le radici culturali condivise, la pratica artistica come forma di trasformazione sociale e le diverse forme di convivialità, rispondendo al bisogno collettivo di spazi di relazione e appartenenza. *Teatro delle relazioni* si articola in tre linee narrative intrecciate, *Ricorda, Immagina e Non dormire*, invitando il pubblico a riscoprire la memoria condivisa delle comunità, a immaginare nuove possibilità per il futuro e a reinterpretare il presente. La struttura del catalogo segue questa suddivisione in atti e rende maggiormente visibile l'elaborazione concettuale.

L'intero progetto si sviluppa in una mostra presso il nuovo polo delle arti visive di IED Firenze, all'interno dell'ex Teatro dell'Oriuolo (7 novembre-20 dicembre 2024) e una tre giorni di performance negli spazi della Strozzeria a Palazzo Strozzi (28-30 novembre 2024) realizzata in collaborazione con la Fondazione Hillary Merkus Recordati.

Dalla prima edizione del progetto, Daria Filardo (IED) e Martino Margheri (Fondazione Palazzo Strozzi) hanno guidato lo sviluppo curatoriale delle singole mostre, affiancando le classi del Master in Curatorial Practice e coordinando tutte le fasi: la discussione di un'idea curatoriale, gli *studio visit*, lo sviluppo dell'allestimento, la comunicazione e la produzione di un catalogo.

Martino: Nel contesto del Master Curatorial Practice 2023-2024 come nasce il progetto *Teatro delle relazioni*?

Daria: La prima volta che ho visto le ragazze del Master per parlare del *Final Project* - la loro tesi sperimentale che si compone della mostra e della pubblicazione - abbiamo discusso di quale fosse il ruolo dell'arte e della curatela oggi. Abbiamo cercato di capire quali urgenze e necessità ci abitano, abbiamo ragionato sui gesti di resistenza, sulla posizione non neutrale dell'arte e della curatela. Nel parlare si è incontrato il nostro punto di vista con quello di una nuova generazione, che ha una forte volontà di partecipazione, di engagement sociale, un desiderio di fare parte di un cambiamento di prospettiva rispetto a un mondo in profonda crisi, così come lo vediamo davanti ai nostri occhi. È emerso il desiderio di lavorare sull'idea di comunità, sulle sue forme, sulla necessità di appartenenza e di operare nella realtà. Da qui è cominciato il processo che ci ha visto elaborare le molteplici direzioni di un tema così vasto attraverso la ricerca dei possibili artisti da coinvolgere. L'elaborazione di una lista di artisti è un equilibrio molto delicato e composto da tanti fattori sia contenutistici che logistici. Le scelte sono state tutte lungamente discusse e una volta definita la rosa finale sono iniziati i sopralluoghi per definire i lavori che, costruendosi lentamente, hanno dato forma sempre più concreta, attraverso le diverse pratiche, al concetto curatoriale. Abbiamo quindi individuato, all'interno dell'idea di comunità, tre parole chiave che hanno costruito l'ossatura curatoriale proponendo una visione precisa. *Ricorda, Immagina e Non dormire* hanno guidato l'osservazione

del passato, lo sguardo verso il futuro e una partecipazione attiva al nostro presente.

D: In un progetto così articolato, che tiene insieme tanti equilibri diversi (gli artisti, la classe del Master, le due istituzioni) e si pone come obiettivo la realizzazione di una mostra e una pubblicazione, come si sviluppa una relazione educativa?

M: In quanto educatori e coordinatori del progetto, ritengo che la fiducia reciproca tra noi due e la classe del Master, oltre al senso di responsabilità che cerchiamo di veicolare, sia uno degli aspetti determinanti. È una relazione che si sviluppa nel corso dei mesi, incontro dopo incontro, anche con momenti altalenanti e faticosi. Non c'è una linea di demarcazione precisa che sancisce l'arrivo della responsabilità: per la classe la presa in carico di quello che facciamo è sempre molto graduale e mettere insieme le parti che compongono l'intero progetto richiede un tempo inaspettatamente lungo. A questo si aggiunge la dinamica interna al gruppo che ha un peso specifico nell'innescare o minare il gioco di squadra, su cui può influire negativamente anche l'assenza di uno o più leader nel gruppo. Un processo decisionale condiviso può funzionare solo se c'è un reale confronto e comprensione della materia che stiamo trattando, se "decidere democraticamente" significa condividere idee frammentarie a cui dire semplicemente sì o no ci si imbatte velocemente in uno stato di stasi e frustrazione. In questo panorama la classe deve cogliere il potenziale del nostro ruolo senza applicare una sovrastruttura di gerarchia rigida, siamo dei *gatekeeper* ai loro occhi, ma quello che reputo importante è far arrivare la nostra direzione di lavoro, non come un limite alle loro scelte, piuttosto come un guard rail che riporta sempre in pista proteggendo dal rischio di cadere fuori strada. Il tempo a nostra disposizione non è infinito e i tentativi di imboccare percorsi senza uscita ci sono sempre. Per noi due, i confini del progetto sono molto chiari, sappiamo cosa fare in questa cornice e quale risultato vogliamo ottenere, per la classe del Master, invece, è qualcosa che

può rimanere vago, anche per un periodo lungo. Nelle prime fasi del progetto capita di sentire parlare della mostra come se non li riguardasse, come se fosse indipendente dalle loro scelte, questo è l'esatto contrario della relazione di fiducia e responsabilità che cerchiamo di costruire insieme.

M: Che significato ha “teatro della relazioni” nella nostra dinamica di gruppo e di lavoro condiviso?

D: Il tema è stato per noi un modo per mettere in scena le dinamiche di gruppo che ci troviamo ad affrontare tutti gli anni. Lavorare ad un progetto come questo vuol dire cercare la sintesi fra le visioni, ancora in formazione, di giovani curatori e le nostre, che guidiamo il processo. Noi stiamo su quel delicato crinale di fornire una cornice, guidare i ragionamenti, orientare ma non imporre. È necessario ragionare insieme su un concetto, sviscerarne le complessità, elaborare una visione che va al di là delle singole idee iniziali, ma che diventa piuttosto una piattaforma di negoziazione che raggiunge una forma finale. Questa non assomiglia a nessuno di noi in particolare, ma piuttosto appartiene a tutti perché è la sintesi coerente delle idee che hanno circolato e si sono sedimentate trovando una forma collettiva. *Teatro delle relazioni* ha sottolineato, ancora più chiaramente, che siamo una piccola comunità di apprendimento collettivo. Nelle nostre discussioni il luogo dove sarebbe avvenuta la mostra, il nuovo campus delle arti visive di IED Firenze presso l'ex Teatro dell'Oriuolo, ha avuto un ruolo importante. La proposta del titolo in italiano, da parte della classe, per esempio, riecheggia la storia del luogo e rimette in scena l'idea di comunità attraverso le relazioni suggerendo diverse costruzioni possibili. Mi sembra significativo che il gruppo delle studentesse, a maggioranza internazionale, abbia scelto di avere un titolo in italiano; questo è il risultato di una comprensione profonda del tessuto sociale e artistico che hanno imparato a conoscere e con il quale sono riuscite a confrontarsi

costruendo relazioni. Il lavoro collettivo nel delineare il tema e la relazione stringente con gli artisti ha generato 7 nuovi lavori, avviando un processo complesso sia nello spazio dell'ex Teatro sia nella Strozzina. Rispetto agli anni passati c'è stato un coinvolgimento ancora più profondo con gli artisti, una relazione che ha visto quindi le studentesse in grado di seguire il processo creativo e produttivo legato ai singoli lavori, sperimentando la diversità legata ad ognuna delle singole pratiche.

D: Questa diversa e più stringente relazione con gli artisti che cosa ha prodotto?

M: Come hai accennato la selezione degli artisti è tra le parti più delicate, quest'anno in particolare ha richiesto un tempo molto lungo in cui ci sono state anche delle resistenze ai nostri consigli, ma anche un maggiore slancio che non si era mai verificato in passato. La classe ha voluto un peso maggiore nella selezione degli artisti sottoponendo alcuni nomi, talvolta con un po' di superficialità e ingenuità, ma apportando un contributo significativo. Nel corso della selezione sono stati fatti *studio visit* con artisti che si sono rivelati non adatti alle caratteristiche del nostro progetto, alimentando però un processo critico di apprendimento. Sentirsi maggiormente coinvolti nella dinamica di selezione ha sicuramente rafforzato l'impegno e il coinvolgimento generale, ciò ha innescato maggiore dialogo, una relazione più sentita e profonda con gli artisti che ha poi contribuito positivamente alla produzione di nuovi lavori pensati appositamente per *Teatro delle relazioni*. Sia le opere in mostra che le performance in Strozzina hanno trovato nei nostri suggerimenti un forte stimolo. Tutto quello che è stato prodotto rivela una forte relazione con le caratteristiche architettoniche dell'ex Teatro unite alle potenzialità di un luogo di sperimentazione dal fascino underground come la Strozzina. Il quadro si completa con due esperienze di workshop (con adolescenti e danzatori) che hanno trovato la perfetta

accoglienza nell'approccio educativo che contraddistingue i progetti della Fondazione e di IED.

M: Rispetto al passato abbiamo avuto l'opportunità di lavorare in un nuovo spazio, l'ex Teatro dell'Oriuolo, recentemente ristrutturato. Questa nuova sede ha offerto inedite opportunità di sperimentazione, quali sono state le potenzialità e le criticità di questo luogo?

D: I progetti realizzati negli scorsi anni hanno coinvolto gli spazi della scuola nel campus principale di via Bufalini. Questi erano gli spazi comuni come l'entrata della scuola, i corridoi, gli spazi studio; ogni anno abbiamo affrontato sfide importanti nel ripensamento dello spazio educativo in una nuova funzione espositiva che doveva comunque mantenere la sua funzionalità principale all'interno della scuola. Nella relazione con Palazzo Strozzi (tranne il primo anno, quando tutto il progetto è stato realizzato in una mostra in Strozzina) abbiamo ragionato sulle potenzialità degli spazi educativi della scuola ripensati come spazi espositivi, e quelli del Palazzo usati come spazi più processuali ed educativi. La possibilità di lavorare in un 'vero' spazio espositivo ha cambiato completamente l'approccio al progetto e ci ha permesso di costruire una mostra in cui il dialogo fra le opere e il contesto in cui sono presentate ha acquisito un'importanza fondamentale. Il fatto che l'ex Teatro fosse nello stadio finale della ristrutturazione ci ha dato l'occasione di partecipare alla sua trasformazione e ripensarla. Insieme agli studenti abbiamo fatto numerosi sopralluoghi con gli artisti, e abbiamo discusso molto cercando di adattare e ripensare insieme le opere a partire dal luogo: molti degli elementi del Teatro sono stati, infatti, motivo di ispirazione dei lavori degli artisti. Con la Scuola di Santa Rosa abbiamo deciso di usare un sipario lasciato appeso dal 1991, anno di chiusura dello spazio: l'abbiamo smontato dal binario originale, dove era rimasto per 30 anni, pulito e

ri-installato lungo i muri di una nicchia, come a ricreare una cappella. Sulla tenda abbiamo appeso moltissimi disegni dei partecipanti della Scuola di Santa Rosa, ricreando quell'idea di comunità a cui sono legati. Alcune tavole del vecchio palco del Teatro, così come la sua architettura, in particolare una nicchia, sono diventate parte dell'installazione di Franco Menicagli che ha inglobato il luogo e i suoi elementi in una scenografia temporanea. La parete di fondo che accoglie la scultura di Đuravčević è stata pensata appositamente per ospitarla, allungata rispetto alla misura originale, dipinta di un colore diverso dal resto, come a creare una quinta ideale che incornicia *History in your blood*. Anche la foto che ritrae il pranzo della domenica, realizzato a conclusione del lavoro con il gruppo Wurmkoš, testimonia un abitare dello spazio del Teatro che ha accolto una comunità composta da noi, i giovani partecipanti al progetto e gli artisti in un pranzo collettivo sul collage realizzato insieme.

D: Nel corso degli ultimi quattro anni IED e Palazzo Strozzi hanno sperimentato insieme vari formati espositivi e spazi in cui realizzare i propri progetti. Il progetto di quest'anno prevede l'uso della Strozzina in tre modalità diverse. Come è cambiato nel corso dei 4 anni la relazione e l'approccio agli spazi delle due istituzioni?

M: Il nostro primo progetto condiviso, *Alter Eva. Natura Poter Corpo* del 2021, è stato il frutto di una particolare convergenza: la nascita del Master in Curatorial Practice di IED e l'opportunità offerta dalla Fondazione Hillary Merkus Recordati di sostenere mostre dal carattere sperimentale dedicate alle nuove generazioni di artisti. Questo ha portato alla realizzazione di una mostra in Strozzina, con un programma di visite guidate, un ciclo di conferenze e un catalogo che ne raccogliesse l'esperienza. Un progetto ambizioso e molto ben riuscito, che però si è rivelato carente sul piano del coinvolgimento della classe del Master. Lavorare in uno spazio istituzionale con dinamiche molto strutturate restringeva

l'azione delle studentesse entro dei confini piuttosto rigidi e il processo decisionale, così come il coinvolgimento pratico, era limitato. L'anno seguente, con la seconda mostra *Eco Esistenze. Forme del naturale e dell'artificiale*, abbiamo trasformato la sede di IED, generalmente luogo di studio e apprendimento, in spazio espositivo, mentre Palazzo Strozzi accoglieva tutto il public program sviluppato in sinergia con gli artisti in mostra (workshop, lecture, un gruppo di lettura, passeggiate nei parchi, un picnic con le nutrie al lago dell'Argingrosso a Firenze). Questa soluzione ha permesso un intervento più consistente nella partecipazione dell'allestimento, nella progettazione della mostra e del programma di incontri. Il terzo anno con *The Tilt of Time* abbiamo proseguito sulla falsariga dell'anno precedente, ma siamo tornati a occupare la Strozzeria, solo con pratiche performative: uno *sleeping concert* e una performance di lunga durata. L'obiettivo era di vivere l'esperienza del tempo secondo una modalità inusuale e sfruttare i connotati e l'atmosfera di uno spazio sotterraneo per accentuarne alcuni caratteri. Quest'anno abbiamo nuovamente riformulato il progetto suddividendo tra lo spazio espositivo dell'ex Teatro dell'Oriuolo e una tre giorni di performance in Strozzeria che abbiamo trasformato nel corso dei tre eventi, ospitando esperienze molto diverse tra loro: danza, musica e una lecture-performance). Comprendere le potenzialità di uno spazio e le necessità tecniche, l'illuminazione e l'allestimento temporaneo può rappresentare una grande palestra per un curatore.

M: Che cosa ti senti di aver imparato quest'anno nella relazione con gli studenti (e gli artisti)?

D: All'inizio dell'anno ero un po' spaventata dal numero di studenti (17), temevo che sarebbe stato difficile coinvolgere tutti in un processo di apprendimento che li vedesse partecipi a pieno. Ho imparato, invece, che un grande gruppo è una forza in più, le idee che hanno circolato e il lungo processo di

elaborazione hanno portato ad un risultato ricco in cui ognuno ha trovato il modo di esprimere la propria personalità e allo stesso tempo sperimentare modalità di lavoro che non conoscevano. Ho imparato a fidarmi ancora di più perché alcune delle relazioni fra gli artisti e gli studenti hanno avuto un buon grado di autonomia e hanno portato nuove soluzioni e energie. Dagli artisti imparo sempre qualcosa, ogni progetto è un nuovo universo. La relazione creativa nello sviluppo del lavoro fatto insieme cambia la mia percezione del mondo.

D: Insegnare a essere curatori... Quali ritieni siano gli aspetti più difficili da trasmettere in questa esperienza educativa?

M: Acquisire una capacità organizzativa, non anteporre la forma al contenuto, lavorare con cura e nei tempi giusti, rispettando le scadenze e le priorità, evitare quello che chiamo "l'effetto imbuto" quando tutto converge senza lasciare respiro. Confrontarsi, rispettare il lavoro degli altri, saper accogliere critiche e suggerimenti, negoziare e analizzare quello che si sta osservando, sfuggire all'idea che una galleria di immagini su Instagram possa farti entrare nel lavoro di un artista. Ingenuamente, mi stupisco sempre che tutto questo faccia parte del bagaglio di esperienze della classe solo in minima parte, poi ripenso al mio percorso, a quanto ho imparato sul campo, e mi pare legittimo che si commettano errori anche grossolani. Tuttavia, quello che reputo fondamentale in questo percorso di crescita, è riuscire ad abbandonare l'attitudine da studenti e assumere un atteggiamento da professionisti. Seppure la loro esperienza lavorativa sarà tutta da costruire il progetto svolto insieme, durante questo intenso anno, innesca sempre un cambiamento importante che percepiamo nella gran parte di loro.

Firenze, 2 dicembre 2024

TEATRO DELLE RELAZIONI
di Luli Gibbs, Emma Joanne Hughes, Livia Polacco, Erika Radonić, Szonja Hanna Szurop

La mostra *Teatro delle relazioni* esplora e abbraccia le possibilità della comunità come forma di vita e al contempo come forma vivente. Questa cornice offre una prospettiva sulle comunità come la somma di relazioni dinamiche, modellate da chi ne fa parte e non raccontate come entità statiche. La mostra si allontana dal significato rigido della parola "comunità" e accoglie definizioni multiple che siano scelte, effimere, durature, fragili, fluttuanti, ma pur sempre rifugi. Così, *Teatro delle relazioni* si propone di creare uno spazio per il dialogo sulla natura, il significato e l'importanza delle comunità. Derivata dal latino *communitas* il termine "comunità", indica un senso di appartenenza che si esemplifica nell'avere degli obiettivi e delle abitudini condivise. I valori che accomunano le persone all'interno di una comunità sono alla base della creazione di forti legami e co-dipendenza tra i partecipanti, è per questi motivi che i singoli individui sentono la necessità di aggregarsi e sostenersi a vicenda. Viviamo in un'era digitale in cui le relazioni interpersonali vengono sempre più sostituite dall'illusione di vicinanza offerta dalle nuove tecnologie e questo fa sì che aumenti la sensazione di solitudine e isolamento. La mostra vuole sottolineare l'importanza della comunità come entità, sviluppare legami genuini che possono avere un impatto concreto sulla vita di un individuo, sia come singolo che come membro di una società. I legami genuini influiscono positivamente sulla vita dell'individuo creando un senso di appartenenza e di impegno nel supporto reciproco. In questo modo la mostra vuole ribadire il potere delle comunità di avere un impatto concreto sia sulle vite dei singoli che sulla collettività.

Teatro delle relazioni è il risultato della nostra collaborazione come un gruppo di giovani curatori internazionali che, durante la realizzazione della mostra, è diventato un

collettivo. Nonostante originari di diverse aree geografiche, abbiamo trovato nei nostri interessi condivisi e valori curatoriali un terreno comune. Attraverso una pluralità di voci, ci siamo impegnati nell'attuazione di un processo curatoriale democratico opponendoci all'idea di una singola voce autoriale. Avendo questo come presupposto, abbiamo lavorato utilizzando un approccio dialogico in modo da lasciare spazio agli artisti coinvolti di condividere, attraverso le loro parole e opere, come le loro pratiche artistiche riflettano la loro personale idea di comunità. Questa pubblicazione è testimonianza di aspetti che noi riteniamo fondamentali come l'autorialità condivisa, la partecipazione collettiva e la collaborazione, che riflettono quanto potere ha il dialogo di favorire l'unità e la creatività.

Attraverso l'utilizzo di linguaggi espressivi diversi – disegno, scultura, performance, suono e pratiche partecipative – la mostra presso il nuovo polo delle arti visive di IED Firenze presenta i lavori di Agnese Banti, Aleksander Đuravčević, Franco Menicagli, Scuola di Santa Rosa (Francesco Laretta and Luigi Presicce) e Wurmko. Lo spazio ospita installazioni site-specific, un'installazione sonora e il risultato finale di un workshop condotto nei mesi di preparazione della mostra.

Il progetto si completa con un ciclo di performance a Palazzo Strozzi negli spazi della Strozzeria con Annamaria Ajmone, Agnese Banti e Sara Leghissa. La mostra si tiene nello spazio dell'ex Teatro dell'Oriuolo, luogo dove un tempo si creavano relazioni non solo tra gli attori, ma anche tra gli attori e il pubblico. L'ex teatro diventa il palcoscenico perfetto per esplorare il significato di comunità; in un luogo dove l'architettura stessa fa da eco ai vecchi spettacoli, le opere d'arte presentate permettono al pubblico di immergersi in un dialogo tra passato e presente.

Teatro delle relazioni si sviluppa in tre atti: *Ricorda, Immagina e Non Dormire*, ognuno dei quali fa riferimento ad aspetti della comunità diversi. Questa suddivisione serve anche a dare una cornice temporale:

ricordare il passato, immaginare un nuovo futuro e rileggere il presente. *Ricorda* mette l'accento sull'importanza della memoria, sia individuale che collettiva, come elemento che influisce sulla pratica artistica. Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević e Franco Menicagli sviluppano i loro lavori partendo da storie passate, personali o collettive, al fine di riconnettere passato e presente. *Immagina* indaga il potere trasformativo dell'immaginazione, avendo essa la potenzialità di dare nuove forme alle dinamiche sociali e incoraggiare le relazioni interpersonali. Annamaria Ajmone e Scuola di Santa Rosa usano la creatività collettiva per proporre stili di vita alternativi che possono portare a dei cambiamenti al di fuori del mondo dell'arte. *Non Dormire* è un invito all'azione, che esorta ad un impegno più attivo e critico nei confronti del mondo circostante attraverso pratiche partecipative. Sara Leghissa e Wurmkos introducono pratiche relazionali che creano uno spazio di ascolto e condivisione, attirando l'interesse di diverse comunità si pongono tra i vari obiettivi quello di migliorare il nostro presente.

Ogni atto sottolinea la relazione tra arte e comunità, chiedendo al pubblico di riflettere sulla loro posizione nei confronti di queste narrative in continuo divenire e su ciò che accade al di fuori dello spazio espositivo. Allo stesso modo in cui *Teatro delle relazioni* si sviluppa in tre atti – *Ricorda*, *Immagina* e *Non Dormire* – negli spazi della Strozzi a Palazzo Strozzi, ha luogo un ciclo di performance concepito come un crescendo. Il graduale aumento di volume non è inteso solo in termini di suono, ma anche di intensità e temperatura emotiva delle performance. Il programma di tre giorni inizia con una coreografia di Annamaria Ajmone articolata tra sussurri e corpi in movimento nello spazio. Il secondo giorno Agnese Banti presenta una performance dove la voce è diffusa attraverso una geometria di altoparlanti creaando un'esperienza sonora immersiva. Il programma si conclude con la lecture-performance di Sara Leghissa,

che invita il pubblico a partecipare in modo dinamico all'azione. Attraverso l'utilizzo di danza, suono e attivismo performativo, le tre artiste esplorano diversi significati legati all'esistenza collettiva e alla comunità. In questo contesto, l'idea di crescendo funziona da catalizzatore, come espressione della crescente necessità di attivare le comunità attraverso esperienze relazionali.

Ricorda

Come ricordare il passato modella la nostra comprensione del presente?

Ricordare significa portare attivamente un momento del passato nel presente attraverso una linea di pensiero intenzionale. Questo processo riveste un ruolo fondamentale nelle pratiche artistiche, consentendo agli artisti di connettersi con il passato a livello personale e collettivo. Attraverso queste pratiche, le esperienze personali vengono valorizzate, preservando particolari ricordi e assicurando che restino vivi e significativi all'interno di una comunità o società. La professoressa di studi culturali Aleida Assman, definisce questo come “memoria attiva”.¹ L'arte può essere un potente strumento per questo processo, poiché interpreta eventi passati ed esperienze personali, offrendo così una lettura più sfumata della storia.² *Ricorda* è una lente attraverso cui si esplora la comunità, in cui la memoria e l'atto del ricordare aprono uno spazio per il dialogo. In questo modo, l'arte può connettere persone di generazioni diverse e proporre una comprensione più profonda sia delle storie personali che di quelle collettive. Attraverso il loro lavoro, gli artisti portano alla luce anche narrazioni che sono state trascurate o escluse, sensibilizzando il pubblico su tematiche marginalizzate. Le opere e le performance di Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević e Franco Menicagli sono fondate su queste idee e invitano i visitatori a sviluppare le proprie interpretazioni personali.

¹ Aleida Assman, "Canon and Archive," in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning (De Gruyter, 2008), p. 97.
² Ibid, p. 99.

Sottolineando la memoria e il ricordo come ponti tra ciò che è stato e ciò che è, *Ricorda* si propone di coltivare uno spazio accogliente per le comunità esistenti, offrendo al contempo la possibilità di formarne di nuove.

Immagina

In che modo, nella nostra società, si possono immaginare nuove possibilità compiendo azioni collettive e creative?

L'immaginazione è essenziale per l'arte, poiché rappresenta una fonte di ispirazione e uno stimolo per pensare oltre il presente, permettendoci di concepire modi alternativi di esistere. Quando immaginiamo, partiamo dalle esperienze vissute nel nostro mondo reale, che mettiamo in discussione, decostruiamo e riorganizziamo per creare un luogo che va oltre la realtà. Come suggerisce l'antropologo Gilbert Durand, questo processo sfida lo status quo mettendone in luce i limiti e aprendo nuove prospettive per comprendere differenti dinamiche sociali.³ L'immaginazione, con il suo potere di creare e trasformare significati, offre un'opportunità unica per catalizzare il cambiamento sociale. In ambito artistico, l'immaginazione permette di ideare e rappresentare nuovi modelli che possono poi tradursi in modi concreti di interagire nel mondo reale. In *Teatro delle relazioni*, l'atto *Immagina* si propone di evidenziare come possiamo partecipare alla formazione delle complessità del nostro mondo contemporaneo e immaginare ciò che si trova al di là di esse. Attraverso pratiche artistiche comunitarie e partecipative presentate da Annamaria Ajmone e dalla Scuola di Santa Rosa, questo atto facilita uno spazio per la sperimentazione collettiva di nuove forme di vita e di relazione. Inquadrando l'immaginazione come un atto comunitario, *Immagina* espone come possiamo generare collettivamente visioni alternative del nostro futuro, spingendo contro i vincoli delle strutture

³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, (Colin, 2021).

sociali esistenti. Le pratiche di Annamaria Ajmone e della Scuola di Santa Rosa creano spazi temporanei e fragili in cui lo scambio comunitario di conoscenze favorisce la coscienza critica e resiste alla mercificazione della vita. In questo senso, le opere presentate non sono semplici manifestazioni di un impulso utopico, ma inviti a usare l'immaginazione collettiva come strumento per riflettere attivamente, criticare e migliorare il tessuto sociale della nostra vita quotidiana.

Non Dormire

Quale responsabilità abbiamo nel rimanere vigili e impegnati nel plasmare il mondo che ci circonda?

Non Dormire è l'atto finale che riunisce le pratiche partecipative di Sara Leghissa e Wurmkos. È un invito a rimanere vigili e consapevoli di ciò che accade attorno a noi nel mondo, chiedendo al pubblico di essere empatico piuttosto che di soccombere all'apatia. Attraverso diverse pratiche collettive, *Non Dormire* incoraggia l'impegno sociale e l'attivazione delle comunità, favorendo l'azione alla passività, la connessione al posto dell'isolamento. Nel testo *Artificial Hells* (2012), la storica dell'arte Claire Bishop sostiene che le pratiche artistiche partecipative sono guidate dal desiderio di ripristinare il legame sociale attraverso un'elaborazione collettiva del significato.⁴ Il dialogo collettivo e l'ascolto sono al centro sia della pratica partecipativa di Wurmkos che delle performance di Sara Leghissa. Mentre Leghissa ridefinisce le regole degli spazi e dei dibattiti pubblici, attraverso un'azione che definisce “vandalica”⁵, Wurmkos crea spazi relazionali che facilitano progetti partecipativi “pedagogici”.⁶ Attraverso approcci diversi, gli artisti affrontano questioni sociali e politiche

⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (Verso, 2012)

⁵ Leghissa, Sara. n.d. About - Sara Leghissa. Accessed October 29, 2024. <https://saraleghissa.com/about>

⁶ Bishop, *Artificial Hells*, p. 4.

fondando le loro pratiche sull'atto del fare, responsabilizzando sia gli individui che le comunità. Questi gesti generano esperienze socialmente impegnate che facilitano interazioni effimere e durature tra artista e partecipanti. Le opere di Wurmko e Sara Leghissa rispondono all'appello di *Non Dormire*, sottolineando che il progresso non può essere raggiunto senza risvegliare collettivamente le nostre coscienze e favorire le connessioni interpersonali in un mondo sempre più frammentato. *Teatro delle relazioni*, sia la mostra che la pubblicazione, hanno l'intento di creare uno spazio per far emergere ed evolvere un senso di comunità in un'epoca di individualismo e isolamento. Attraverso diverse prospettive temporali, la mostra invita ad esplorare nuovi modi di immaginare forme di esistenza più empatiche e tolleranti verso gli altri. Il nostro approccio curatoriale ha così voluto abbracciare più voci, dando vita a una collaborazione che riflette il potere del dialogo nel promuovere la creatività e l'unità. Questo modello curatoriale democratico propone modi alternativi di creare connessioni, offrendo una visione di speranza per un futuro di coesistenza sostenibile e inclusiva.

ATTO I – RICORDA di Lidia Barca, Emma Joanne Hughes, Natálie Koudelková, Sara Piccioli, Erika Radonić, Savina Ražnatović

Ricorda, il primo atto di *Teatro delle relazioni*, riflette su come la memoria possa materializzarsi nell'arte e coltivare un senso di comunità. Ogni opera presenta una memoria che, attraverso l'atto di ricordare, attraversa il tempo per radicarsi nel presente. I lavori di tre artisti, Agnese Banti, Aleksandar Đuravčević e Franco Menicagli, trasportano ricordi personali all'interno dello spazio espositivo, dove vengono condivisi con il pubblico, diventando parte della memoria collettiva dei visitatori. Queste opere trasformano ricordi intimi in esperienze condivise, permettendo così ai visitatori della mostra di instaurare nuovi legami con il passato. I tre artisti attingono da fonti diverse: il trauma dello sradicamento, lo spazio onirico dell'inconscio e le storie vissute e radicate in spazi familiari. In questo modo, rivelano come le storie personali possano contribuire collettivamente alla nostra comprensione del passato. Queste prospettive sono in linea con le ricerche accademiche di Aleida Assmann, che interpreta la pratica artistica come un elemento chiave per plasmare la memoria culturale e collettiva.¹

Ricorda esplora come la memoria costituisca il cuore dell'approccio creativo di ciascun artista nella creazione delle proprie opere, che incaranano le funzione di archivio di esperienze vissute, passate e presenti. Ognuno artista affronta il tema della memoria attraverso una lente distintiva: Banti tramite l'universo dei sogni, Đuravčević mediante il trauma e Menicagli per mezzo della dimensione spaziale. Ogni opera racchiude in sé ricordi profondamente personali che, al contempo, hanno un'eco universale: tutti noi condividiamo sogni, storie generazionali o luoghi significativi. Ripercorrendo il proprio passato, gli artisti consentono agli spettatori di entrare in relazione con queste interpretazioni. In definitiva, questi lavori portano il peso della memoria, divenendo fonti di

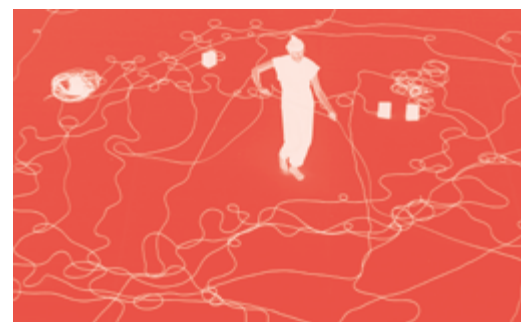
¹ Aleida Assman, "Canon and Archive," in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning (De Gruyter, 2008), p. 97.

conoscenza e comprensione profonda nelle quali il pubblico può immergersi. Agnese Banti partecipa alla mostra con due opere: una performance sonora negli spazi della Strozziina dal titolo *(o) Immersione nel suono* e un'installazione all'ex Teatro dell'Oriuolo intitolata *dabquesre[yyyyyyyyy5]*. Entrambe derivano dalla performance sonora *Speaking Cables*, frutto della collaborazione tra Banti e Andrea Trona. I due lavori s'intrecciano con i temi della memoria e del ricordo attraverso la pratica intimamente personale dell'archiviazione dei sogni. Agnese Banti documenta regolarmente i propri sogni dal 2009, catturando lo spazio liminale tra sonno e veglia tramite registrazioni vocali. Questi stati di transizione sono spesso caratterizzati da immagini vivide, pensieri e talvolta esperienze uditive o sensoriali che fondono la dimensione onirica con quella reale. In questo progetto, i sogni assumono il ruolo di ponte simbolico verso l'inconscio, catturando la natura frammentaria ed evanescente della memoria. Nell'ambito di *Ricorda*, si può tracciare un parallelismo tra le opere di Banti e la teoria del Wunderblock di Sigmund Freud, impiegandola come metafora del funzionamento della memoria umana. Il Wunderblock consiste in una superficie di cera ricoperta da uno strato su cui si può scrivere e poi cancellare; nonostante il contenuto possa essere cancellato, le tracce rimangono impresse nella cera sottostante, simboleggiando il modo in cui i ricordi abitano nella mente. La mente cosciente immagazzina le informazioni temporaneamente e le dimentica facilmente, mentre l'inconscio, come nello strato di cera alla base, conserva le impressioni più profonde. Nella performance *(o) Immersione nel suono*, Banti e Trona dispongono il pubblico in una configurazione ellittica, con le spalle rivolte al centro della sala, consentendo così un'attenzione esclusiva al paesaggio sonoro immersivo che li circonda. Mediante l'esplorazione degli aspetti onirici e alogici della memoria, l'opera invita gli spettatori a immergersi in un ambiente di luce e ombra, ordine e caos, presenza e assenza, riflettendo il fragile e fluido processo del ricordare. Esplorando più a fondo questa dimensione onirica, *dabquesre[yyyyyyyyy5]* affronta il tema

dei ricordi disgiunti. L'installazione adotta un approccio introspettivo, incentrato sui dettagli visivi e uditivi di un singolo momento catturato durante uno stato di dormiveglia. La componente sonora presenta un testo privo di senso generato da Banti mentre si abbandonava al sonno, con il suo telefono che registrava il momento in tempo reale. Nella sua pratica artistica, Aleksandar Đuravčević riflette in modo critico su memoria e storia, concentrandosi su temi quali lo sradicamento e il trauma, influenzati dalla sua personale esperienza di fuga dalla ex Jugoslavia durante le guerre balcaniche degli anni Novanta. *History in Your Blood* è composta da sfere di marmo policromo che formano il titolo dell'opera. Ciascuna sfera, di diverso colore, allude alle molteplici nazionalità dell'ex Jugoslavia, riflettendo le complesse dinamiche identitarie dell'area geografica. Come per molti, l'eredità dell'artista è segnata da una pluralità culturale, emblematica della ricca composizione multi-etnica dell'ex Jugoslavia. Đuravčević spiega il concetto di memoria collettiva in relazione alla sua opera, dichiarando: “Questa ‘storia nel mio sangue’ non riguarda soltanto me. È una storia che ci coinvolge tutti”.² Questa nozione è in linea con le discussioni accademiche intorno alla memoria collettiva, come quelle del sociologo Maurice Halbwachs, il quale asseriva che la memoria è una costruzione sociale influenzata dai contesti di collettività.³ L'esperienza di Đuravčević come immigrato e il suo legame con le esperienze traumatiche condivise dalle popolazioni che hanno sofferto le guerre balcaniche mettono in luce come una storia personale possa diventare parte di una più ampia coscienza culturale condivisa attraverso le generazioni. Al contrario, *Show Me the Way*, un imponente bastone pastorale in ferro dorato, si confronta con le tradizioni rurali del passato. La memoria nostalgica di un passato idilliaco della sua discendenza funge da contraltare ad *History in Your Blood*. La dinamica tra questi due lavori genera un dialogo nello spazio espositivo, accostando storie personali e collettive e indagando la tensione tra memoria e identità. Insieme,

esse rappresentano due facce della stessa medaglia: da un lato, il confronto con il trauma collettivo; dall'altro, una riflessione sugli aspetti più pacifici della storia. L'installazione site-specific di Franco Menicagli, Ognuno trova il suo posto, costituisce un'analisi profonda della memoria e della comunità, intrecciando il passato e il presente dello storico Teatro dell'Oriuolo. Costruito a metà del diciottesimo secolo, il Teatro ha affrontato trent'anni di degrado e abbandono prima di essere riconvertito in uno spazio espositivo. L'opera di Menicagli riflette una profonda consapevolezza della ricca storia del luogo, evocando il potenziale espressivo di uno spazio che ritrova funzionalità e interpretazioni. Portando in vita questo concetto, l'opera integra le tavole in legno originali che un tempo costituivano il palco del Teatro, creando un legame tangibile con la sua eredità. La giustapposizione tra mensole in legno e sculture in schiuma poliuretanica sottolinea il delicato equilibrio tra permanenza e impermanenza, unendo forme artificiali durevoli a materiali biodegradabili. Questo avvia una riflessione che si collega alle narrazioni personali di memoria del pubblico, evidenziando ciò che rischia di essere dimenticato e ciò che può essere ricordato, ciò che permeerà e ciò che svanirà nel tempo. In questa installazione, la crescita organica della scultura, che si adatta allo spazio che abita, simboleggia la connettività all'interno di una comunità. Essa suggerisce che, pur essendo i ricordi di ciascun individuo unici, tutti contribuiscono all'esperienza collettiva. La variazione di altezza di ciascuna mensola invita i visitatori a esplorare l'installazione da più angolazioni, rappresentando così le diverse prospettive che costituiscono la comunità. Quest'interconnessione coltiva uno spazio in cui la memoria non è solo preservata, ma attivamente coinvolta, enfatizzando l'importanza del dialogo e dell'interazione nell'atto del ricordare. L'opera di Menicagli incarna la complessità delle relazioni comuni, mettendo in luce come l'essenza di ciascuna persona contribuisca al tessuto del collettivo. Come primo atto di *Teatro delle relazioni*, *Ricorda* enfatizza la profonda connessione tra memoria e pratica artistica. Gli artisti raccolti in questo I atto presentano

frammenti delle proprie storie personali, invitando il pubblico a osservarli e a condividerli. Quando gli spettatori incontrano questi ricordi personali, essi risuonano oltre il loro contesto originario, trasformandosi in un'esperienza collettiva che unisce artista e spettatore. Nel momento della memoria condivisa, l'arte trascende l'espressione personale, diventando un ponte che connette le storie individuali nella memoria collettiva. La mostra stimola una riflessione su come le storie personali e quelle collettive si intrecciano, aprendo a possibilità di esplorazione più profonde e ad interrogativi sul ruolo della memoria nel plasmare le esperienze condivise.



UN QUADRO DI SOGNI

Agnese Banti in conversazione con **Lidia Barca, Livia Polacco Silvia Russo, Natálie Koudelková**

Agnese Banti è un'artista sonora, una musicista e un overtone singer con sede a Bologna. La sua attività artistica ruota attorno alla composizione per lo spazio, alla voce corale, agli studi sul paesaggio sonoro, alla ricerca sul rapporto tra gesto, immagine e suono, ai repertori di musica tradizionale. La performance sonora (*o*) *Immersione nel suono* è il primo spin-off derivato dalla performance *Speaking Cables*, realizzati in collaborazione con Andrea Trona. È una performance site-responsive che unisce una comunità di ascoltatori richiamandosi all'idea ancestrale del suono come “arte della penombra” e della voce come elemento primordiale che guida i rituali collettivi. Il pubblico è invitato a sedersi in una disposizione circolare, rivolto verso gli altoparlanti, mentre Banti e Trona occupano il centro. Gli altoparlanti, che incorniciano

lo spazio performativo, trasmettono sogni registrati da Banti in uno stato di dormiveglia. La performance si trasforma in una sessione d'ascolto che invita alla partecipazione collettiva, esplorando i sogni come esperienza umana condivisa. L'installazione *dabquesre[yyyyyyyyy5]*, esposta nell'ex Teatro dell'Oriuolo, amplifica ulteriormente un'atmosfera onirica attraverso un testo che l'artista ha involontariamente generato addormentandosi sullo schermo del suo smartphone. Il suono è modificato digitalmente fino a diventare una voce impersonale che legge un testo privo di senso. Creando un'atmosfera di ironia e straniamento, l'installazione invita a riflettere su un flusso di parole che è al tempo stesso familiare e destabilizzante.

D: Come si concretizza la tua concezione di comunità nei progetti che hai sviluppato per Teatro delle relazioni?

R: I due lavori per Teatro delle relazioni nascono all'interno del dispositivo *Speaking Cables* e del suo universo di senso, dove cavi audio, altoparlanti e voce sono elementi centrali. Ognuno di questi elementi è, a suo modo relazione e può essere accostato all'idea di comunità intesa come insieme di parti unite, legate o, appunto, connesse fra loro. Il cavo audio, simbolo di connessione auto-esplicativo, si affianca alla voce umana, che, nel suo essere sia unica che universale, rappresenta anch'essa un veicolo di legame. La materia vocale, centrale in entrambi i lavori, è capace di farci sentire in contatto con noi stessi ma anche con qualcosa di altro: è una materia sia personale che impersonale, di tutti e di nessuno.

D: Cosa ti ha portata a registrare i tuoi sogni? Quale significato attribuisce loro e come si riflettono nella tua pratica artistica?

R: Ho iniziato a conservare i sogni nel 2009, scrivendoli su un quaderno regalatomi da un caro amico. Ricordo benissimo che la scelta del quaderno non fu casuale e che scelsi un oggetto bello che aspettava da un po' di tempo di ricevere una funzionalità un po' speciale. Qualche anno dopo, quando casualmente non avevo il quaderno con me, ne ho registrato uno con lo smartphone e ho notato fin da subito quanto fosse più immediato. Nonostante abbia sempre

² Aleksandar Đuravčević, intervista di Sara Piccioli, Lucía Sánchez Flores, Erika Radonić, Savina Ražnatović. 19 Settembre 2024.

³ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, (University of Chicago Press, 1992).

custodito con cura e affetto il quaderno (e ancora lo faccio), ho continuato a registrarli abbandonando la pratica della scrittura. La registrazione vocale mi permette di mantenere più intatte l'atmosfera, l'intenzione del racconto, le stranezze di sintassi e le vicende alogiche. Per metterli nero su bianco, invece, serve uno sforzo di pensiero in più, che, filtrando e aggiustando leggermente il racconto, finisce per piegarlo a una, seppur stramba, costruzione di senso. I sogni li ho sempre registrati, e continuo a registrarli, rigorosamente soltanto nel dormiveglia, proprio per mantenerli più intatti possibile: quando sono troppo sveglia li lascio andare. Nel tempo ho iniziato poi a trovare molto divertente il fatto di poterli riascoltare con quella sensazione di sorpresa del non 'riconoscermi' nella mia stessa voce (le parole sono spesso mangiate, sottovoce, troppo lente o troppo veloci etc.) e di dover necessariamente ricostruire le vicende e le situazioni del sogno seguendo un percorso temporale, spesso nonsense, dei pensieri. Forse per molto tempo i sogni hanno fatto parte della mia pratica artistica in maniera inconsapevole. È stato infatti con la recente esperienza di *Speaking Cables* che si è creata l'occasione di trattarli come vera e propria materia compositiva. Nel caso di *Speaking Cables*, infatti, i sogni fanno parte di uno dei 'quadri' compositivi: rappresentano in un certo senso quello che il taoismo chiamerebbe il "lato in ombra della collina" (*yin*), il buio, le voci dell'inconscio, il caos di mondi ma anche la pluralità di situazioni possibili e la restituzione di un'idea di umanità che passa attraverso una porta molto intima e personale come quella della materia onirica. In *Speaking Cables* i sogni rappresentano un luogo in cui la voce è spesso irriconoscibile e quindi lontana da noi stessi: sulla scena ci sono infatti centinaia di metri di cavi srotolati e intrecciati visceralmente tra loro che dividono il mio io, il mio corpo, la mia coscienza dalle tante 'me' che raccontano e stanno vivendo gli ultimi secondi nei sogni.

D: In che modo la performance alla Strozina, (o) Immersione nel suono, si ricollega alla tua installazione nell'ex Teatro dell'Oriuolo?

R: (o) è il primo lavoro spin-off dell'universo *Speaking Cables*, ed è un'esplorazione

di alcune delle idee musicali e vocali del dispositivo, riarrangiate ed espanse per una delle forme geometriche presenti nei disegni di *Speaking Cables*: il cerchio. Come in *Speaking Cables*, la musica è eseguita dal vivo e viene fruita in una particolare condizione di ascolto (circolare) e di vista (buio). *dabquesre[yyyyyyyyy5]*, l'installazione all'ex Teatro dell'Oriuolo, è, invece, un'estrapolazione, in una forma cristallizzata nel tempo, di un elemento vocale di un'altra "cellula" compositiva di *Speaking Cables*: il quadro "disordinato" e dedicato ai sogni registrati nel dormiveglia. Fra questi sogni ce n'è uno che emerge perché è "raccontato" da una voce digitale e impersonale: un testo nonsense scritto involontariamente (nel buio, durante il sonno) su un dispositivo digitale (uno smartphone) su cui una notte mi sono addormentata (era il 17 ottobre 2018). L'installazione è come un focus visivo e sonoro su uno degli altoparlanti del "quadro dei sogni" di *Speaking Cables* che, pur svolgendosi al buio, svela, alla fine e nel silenzio, in un bianco accecante il suo caos di linee curve. Sia lo spin-off che l'installazione arricchiscono e aggiungono sfumature di senso alla costellazione di elementi compositivi visivo-sonori del dispositivo.

D: Facendo ricorso alla metafora del Wunderblock, Sigmund Freud descrive il funzionamento della memoria come la superficie cerosa di un blocco magico su cui un bambino disegna: ciò che viene scritto scompare ma lascia un'impronta sotto la superficie, proprio come i ricordi che restano anche se nascosti. Nella performance di *Speaking Cables*, la frammentazione e riorganizzazione dei tuoi disegni si pone in parallelo con il metodo psicoanalitico di ricostruzione del discorso attraverso frammenti, come i sogni, che inizialmente appaiono incoerenti. Così, il pubblico di *Speaking Cables* partecipa attivamente alla costruzione di significato, un processo in continuo divenire. Nel tuo spin-off, in che modo questi tuoi disegni (le "cellule" compositive) continuano a essere il punto di partenza per il pubblico nella costruzione di significato?

R: In (o) il pubblico è accolto in uno dei "disegni" del dispositivo, ovvero nel disegno del cerchio, in cui mi siedo io stessa durante

la performance *Speaking Cables*. Il pubblico in (o), però, invece di stare all'esterno del cerchio come nel dispositivo, questa volta sta all'interno, ribaltando così la modalità di percezione e ascolto. La composizione musicale è completamente costruita sull'idea di circolarità e sull'assenza di ascolto frontale. Il cerchio, forma geometrica ancestrale, magica e mistica per eccellenza, evoca, insieme al materiale sonoro vocale, una qualche forma di ritualità. Un altro degli elementi compositivi di (o) è l'annullamento della vista che, se nel dispositivo *Speaking Cables* offre la costruzione del senso attraverso vari dualismi (tra cui quello cromatico bianco/nero, luce/buio, ordine/caos etc.), in (o) costruisce il senso del nero, del mistero e dell'abbandonarsi a un ascolto su un mondo invisibile, plurale e onirico, in cui la narrazione è completamente affidata al suono e al movimento. Il buio arriva, però, solo dopo che le persone sono state accolte nel cerchio installato nello spazio, in modo che "un'impronta" del disegno visivo rimanga nell'occhio della mente. Esattamente come quello che avviene con ogni forma disegnata in *Speaking Cables* che, seppur sparendo nella forma successiva, rimane impressa e non svanisce completamente.



FRAMMENTI DI MEMORIA

Aleksandar Đuravčević in conversazione con **Sara Piccioli, Erika Radonić, Savina Ražnatović, Lucía Sánchez Flores**

Aleksandar Đuravčević è un artista poliedrico il cui lavoro esplora l'intricata relazione tra identità, memoria e comunità. A causa delle guerre jugoslave negli anni Novanta ha lasciato la sua terra d'origine molto giovane. Ha vissuto a Firenze per diversi

anni e attualmente risiede e lavora a New York. *History in Your Blood* e *Show Me the Way*, le due opere presentate nella mostra, esplorano diversi approcci all'identità culturale e il ruolo del passato nelle comunità contemporanee. Questa ricerca si sviluppa attraverso l'esperienza diasporica dell'artista. Come parte della serie in corso *Histories and Other Stories, History in Your Blood* è un'installazione su parete, formata da sfere di marmo colorate che compongono il titolo dell'opera. L'opera stimola la riflessione su esperienze diverse, che si trasformano in frammenti capaci di costruire nuove narrazioni storiche. *Show Me the Way*, presentata nel cortile del Teatro dell'Oriuolo, è una scultura in ferro decorata con foglia d'oro che assume la forma di un tradizionale bastone pastorale. Essa funziona come metafora di guida all'interno della comunità, una guida che mostra anche la moltitudine di possibilità che si presentano durante il corso della nostra esistenza. I materiali utilizzati da Đuravčević, come il marmo e il ferro, hanno un significato importante per l'artista e contribuiscono a dare forma al messaggio di ogni opera. Queste opere affrontano temi contemporanei legati a complessità storiche e sottolineano l'importanza della collettività nei processi di memoria attiva e di recupero storico.

D: Come si concretizza la tua concezione di comunità nei progetti che hai sviluppato per la mostra Teatro delle relazioni?

R: Durante la mia prima visita a New York nel 1992, in una visita alla libreria Strand mi imbattei nel libro *Storia del popolo americano*, di Howard Zinn. Il titolo attirò la mia attenzione perché includeva insieme le parole del popolo e storia, suggerendo una storia raccontata dalla prospettiva di gruppi emarginati e dimenticati - nativi americani, afroamericani e altre minoranze che formano il tessuto della società americana.

In *History in Your Blood* faccio un parallelo tra questo tipo di storia popolare e le mie radici culturali. Crescendo in una società tribale come quella montenegrina, la comunità era tutto, l'inizio e la fine. È una forma di legame che ha radici profonde, quasi ancestrali, che si tramandano di generazione in generazione. Anche se *Show Me the Way* non era stata pensata originariamente per questo contesto, si integra perfettamente nello spazio del cortile, che possiede una storia

peculiare, quasi accidentale. L'installazione non si limita a raccontare solo la mia esperienza personale; cerca di collegarsi a qualcosa di più ampio, come il modo in cui la storia dialoga con il presente. Il cortile del Teatro dell'Oriuolo appare come un luogo dove si intrecciano strati di storia, aggiungendo al lavoro una dimensione comunitaria che coinvolge artista, spazio e spettatore.

Quando penso a tutti gli *strumenti* che porto con me, mi viene subito in mente l'importanza della comunità. *History in Your Blood* si collega a questo aspetto, richiamando anche il significato di bene comune. La cura e la protezione del bene comune sono valori che mi sono sempre stati a cuore e che ho assorbito crescendo in Montenegro, dove la condivisione è qualcosa di naturale e radicata. Si condividono molte cose: è un modo di vivere che richiama l'idea di famiglia, di famiglia allargata, di clan e di tribù. Questa *storia nel mio sangue*, quindi, non riguarda solo me, ma è una storia di tutti noi.

D: In che modo crescere in una società tribale, e successivamente la tua esperienza di immigrazione, hanno influenzato la tua visione di comunità? In che maniera questo si riflette sul tuo lavoro per questa mostra?

R: Nella società tribale montenegrina, la storia è qualcosa che porti con te: è orale, tramandata di generazione in generazione, come un mantello che ha visto troppi inverni. Con il tempo, questo mantello si strappa e si lacera, e deve essere rattoppato e riparato. Questo gesto di “riparazione” non è solo un atto di restauro, ma è un modo per aggiungere qualcosa di nuovo, per modificare e raccontare di nuovo quelle storie. Si potrebbe dire che le fratture diventano un'opportunità di trasformazione. Sono proprio questi vuoti presenti nelle nostre storie che rappresento nel mio lavoro. Il senso di sradicamento che ho provato, sia dal punto di vista culturale sia geografico, ha influenzato profondamente il mio modo di percepire la comunità. È come portare con sé uno zaino invisibile, carico di strumenti che plasmano la tua visione del mondo. Non sei mai del tutto distaccato dalle tue radici, ma ti muovi costantemente tra diversi livelli di appartenenza. In *Teatro delle relazioni*, tutto questo si riflette nel modo in cui le mie

installazioni interagiscono con lo spazio pubblico e con le persone che lo abitano. Non è solo l'opera in sé che conta, ma il modo in cui essa entra in risonanza con chi la osserva.

D: In seguito alle tue esperienze e contatti con culture differenti, come vedi il ruolo della comunità e dell'impegno sociale in questo mondo che è sempre più globalizzato, ma allo stesso tempo polarizzato?

R: Il lavoro che sto svolgendo per *Teatro delle relazioni* riflette questa tensione tra connessione e frammentazione. La mia serie *Histories and Other Stories*, che va dal 2018 al 2024, è una metafora di questa idea. Le pietre che formano le lettere sono come le biglie che si possono trovare in un parco giochi: ognuna è unica, ma insieme danno vita a qualcosa di più grande. Allo stesso modo, le comunità sono come grandi luoghi in cui si gioca. Non dovremmo mai smettere di giocare, di entrare in relazione gli uni con gli altri.

Il ruolo dell'artista, in questo contesto, è quello di facilitare questo incontro. Gli spazi pubblici come quelli presenti in questa mostra ci permettono di relazionarci con le comunità in modo profondamente personale, eppure allo stesso tempo condiviso. È un richiamo al fatto che, nonostante le divisioni che affrontiamo oggi, l'arte può essere un potente mezzo per colmare dei divari. Gli ambienti comuni che creiamo attraverso l'arte non servono solo a presentare qualcosa di statico, ma a favorire un dialogo continuo. È così che vedo il ruolo della comunità in un mondo polarizzato: un campo in cui si gioca, e tutti siamo chiamati a partecipare.

D: *History in Your Blood* rilegge storie passate usando una lente contemporanea. A quali storie o narrative specifiche fai riferimento, e come le reinterpreti per il pubblico di oggi?

R: Penso spesso alla Storia e alla Memoria come delle gemelle separate alla nascita. Entrambe vengono spezzate, frammentate e ricostruite con il tempo ed è per questo che parliamo di “mantenere viva la memoria”, come se fosse una fiamma di cui occuparsi costantemente.

Se la fiamma si spegne, la memoria muore

con essa. Il mio lavoro consiste nel lavorare all'interno delle lesioni in cui la storia e la memoria si dividono. Queste crepe sono come porte invisibili, portali attraverso i quali è possibile confrontarsi con il passato in modi nuovi.

In *History in Your Blood* esploro come queste rotture possano essere riparate, non solo per ripristinare ciò che è stato, ma per creare qualcosa di completamente nuovo. Le sfere che uso nella serie sono incastrate a formare lettere, quasi come le biglie da gioco che si trovavano nei parchi giochi durante la mia infanzia. Ogni pietra rappresenta un frammento di storia, un pezzo di memoria collettiva, e insieme formano una narrazione che reinterpreta il passato per il pubblico di oggi. Si tratta di prendere ciò che è rotto e riassembalarlo in modo da parlare di preoccupazioni contemporanee, siano esse personali, politiche o sociali.

D: Il tuo lavoro parte spesso dall'esperienza personale, collegandosi alla memoria collettiva. Che opinione hai riguardo la responsabilità che gli artisti hanno nell'affrontare nei loro lavori temi come traumi o le ingiustizie storiche?

R: Come artisti, credo che abbiamo la grande responsabilità di affrontare i traumi storici e le ingiustizie. Il mio lavoro, *Show Me the Way*, riflette questo aspetto. Ha la forma di un punto interrogativo, un simbolo di incertezza, ma appare anche come una guida... un bastone da pastore, se così vogliamo chiamarlo. In molte tradizioni il ruolo del pastore è quello di guidare il gregge, raccontando storie che aiutano le persone a orientarsi nella vita. In questo caso, la domanda è: “Dove stiamo andando? Ci siamo persi? Dov'è casa?”. Quest'opera è una guida sia letterale che metaforica, qualcosa in cui ci si può imbattere nel bel mezzo del nulla. La domanda che pone non è solo personale, ma collettiva: come ci orientiamo nella complessità della storia, della memoria e del trauma? Credo che gli artisti abbiano il dovere di confrontarsi con queste domande, non per fornire necessariamente delle risposte, ma per creare spazi dove possa avvenire un dialogo. Proprio come un pastore guida un gregge, l'artista può fornire una direzione, ma alla fine spetta alla comunità decidere quale percorso seguire.



LO SPAZIO È LA MISURA

Franco Menicagli in conversazione con Sofía Blanco Arreguín, Alice Palmerini, Yu Dong, Emma Joanne Hughes

Franco Menicagli è un artista che vive e lavora a Prato, la cui ricerca si concentra principalmente sulla scultura in relazione allo spazio. La sua opera *Ognuno trova il suo posto* è un'installazione site-specific per lo spazio dell'ex Teatro dell'Oriuolo. Questo luogo ha una particolare importanza come punto di convergenza tra il pubblico e l'arte. Per una fortuita coincidenza l'artista l'aveva frequentato quando era un luogo abbandonato e occupato da una comunità creativa negli anni '90. Con questo lavoro Menicagli unisce il passato dell'ex teatro con il suo presente utilizzo come spazio educativo ed espositivo. L'installazione si compone di travi di legno di varie dimensioni che vanno a creare una scaffalatura di diverse altezze, su questa sono posizionate delle sculture in poliuretano espanso, una rappresentazione simbolica del pubblico che occupa lo spazio. L'opera si impone all'interno dello spazio espositivo sviluppandosi lungo tutta la parete e attraversando la nicchia. La forma finale dell'opera non è pre-determinata ma definita dalla specifica architettura del luogo che l'accoglie e dall'utilizzo di materiali originali ritrovati durante i lavori di ristrutturazione, come i pezzi del vecchio palcoscenico. In questa intervista Franco Menicagli, esplora la sua pratica artistica e la sua interpretazione di cosa sia la comunità anche legata all'opera in mostra.

D: Franco come si concretizza la tua concezione di comunità nel progetto che stai sviluppando per *Teatro delle relazioni*?

R: Il mio progetto si è ispirato al luogo e sono partito dal presupposto che il teatro è uno dei luoghi per antonomasia dove si instaurano delle relazioni, dove il pubblico come comunità si ritrova per assistere agli spettacoli, dove gli attori dialogano con il pubblico attraverso la rappresentazione drammaturgica. Ho cercato di ragionare su più livelli: il primo è stato quello del dialogo con lo spazio che fu un teatro, riattivandone le potenzialità espressive che furono e che potranno essere nel futuro. Il secondo è stato quello relativo alla relazione con le opere degli altri artisti che partecipano al progetto collocate nel medesimo spazio. Il terzo è il dialogo con gli spettatori che vedranno il mio lavoro e il progetto nel suo insieme. L'installazione rappresenta la possibilità di ogni singolo individuo di trovare il luogo dove mostrarsi ed esprimersi mantenendo le proprie singolarità e diversità. La comunità è fatta da tante persone diverse e questa è la sua ricchezza e la sua potenzialità espressiva. Partendo dal centro individuale si espande verso un esterno collettivo, visibile a tutti.

D: Nella tua produzione artistica hai sperimentato le possibilità creative di tantissimi materiali. Con quali materiali preferisci lavorare e perché?

R: La sperimentazione dei materiali e delle tecniche costituisce un aspetto molto importante nella mia ricerca. Il motivo principale è che mi annoio ad usare sempre le stesse cose, invece, provare diversi materiali come legno, metallo e plastica mi dà nuovi stimoli creativi. Questo dipende dal fatto che i miei lavori nascono proprio dalle possibilità fisiche e tecniche dei diversi materiali che utilizzo. L'idea non viene prima, con un progetto a priori, ma quasi in simultanea con la scoperta e la sperimentazione di un determinato materiale.

Prediligo i materiali di uso comune (che si possono trovare nel mondo dell'edilizia, della carpenteria, dell'artigianato, del design e anche in ferramenta) e ne faccio un uso improprio che ne reinventa la tecnica, o esaspero le loro possibilità tecniche e strutturali facendo diventare queste azioni il linguaggio stesso delle mie opere. Per quanto riguarda la scelta dei materiali alcuni spazi piuttosto che altri mi

suggeriscono azioni diverse con il variare delle condizioni ambientali e del contesto geografico e sociale in cui si trovano. La scelta può venire dalla rielaborazione di progetti passati e quindi anche attraverso l'utilizzo di materiali già usati o da progetti ex novo che vanno ad aggiungersi agli altri in un processo di stratificazione.

D: Nella realizzazione dell'installazione all'interno dell'ex Teatro dell'Oriuolo, hai unito due progetti precedentemente realizzati: *Espansioni su sedia*, sculture in poliuretano espanso, e *Interim*, dove crei strutture in legno per sostenere oggetti rotti o danneggiati. Qual è la connessione che hai individuato tra questi due progetti e come possono diventare simboli metaforici di comunità?

R: *Interim* è, più che un processo chiuso in sé stesso, una modalità di lavoro che frequentemente ritorna in alcuni miei progetti. Per me rappresenta il tema del restauro o del finto restauro, del cantiere, dell'esigenza di preservare e conservare per poi restituire alla comunità un certo spazio. *Interim* è una modalità per misurare lo spazio così come si presenta, partendo però da quello che è stato in passato, con l'obiettivo di creare una nuova interpretazione del luogo e delle sue potenzialità visive e di utilizzo per il futuro. *Interim* in questa installazione site-specific, si compone come uno scaffale espositore, un contenitore che accoglie delle sculture (espansioni) esaltandone le singole peculiarità e mettendole in relazione tra di loro e con lo spazio.

Espansioni sono sculture antropomorfe, metafora del nostro corpo e del nostro essere individui sempre uguali e allo stesso tempo sempre diversi dagli altri. Sono sculture che si espandano in maniera casuale nello spazio, metafora di un qualcosa che dall'interno tende all'esterno, verso la percezione dell'altro.

D: La tua pratica artistica si concentra principalmente sulla creazione di installazioni che prendono forma a partire dallo spazio in cui si trovano e instaurano un dialogo con esso. Puoi raccontarci di più sul processo con cui concepisci le idee per un progetto? Quando osservi uno spazio, ci sono particolari caratteristiche che catturano la tua attenzione più di altre?

R: Quello che mi interessa guardando uno spazio è la sua storia e le sue dimensioni, la sua scala in rapporto con lo spettatore o i suoi usuali abitanti, se ci sono particolari architettonici che lo caratterizzano o se è uno spazio nuovo (neutro e dalle forme regolari) e da dove entra la luce, insomma, tutto quello che lo caratterizza come spazio visivo. Il primo pensiero è come far interagire forme e volumi, creando un lavoro che può essere in armonia o in contrasto, ma comunque sempre in dialogo con l'architettura.

Altra cosa riguarda lo spazio pubblico e i luoghi all'aperto, come le piazze nella città. In quel caso le suggestioni possono essere innumerevoli ed è importante avere una relazione con gli abitanti del luogo, informarsi e conoscere a fondo la sua storia, in modo che l'intervento artistico abbia una funzione non solo visiva ma sia un qualcosa di partecipato, che nasce dal basso e contaminati la mia ricerca artistica. Il mio intervento non è mai perenne e duraturo nel tempo, ma precario e temporaneo, per poi lasciare spazio a possibili interventi altrui o restituire lo spazio a chi lo abita quotidianamente.

In questo senso lo spazio in via dell'Oriuolo è particolare perché una volta era un luogo pubblico e poi è diventato privato venendo chiuso e abbandonato, oggi riapre dopo tanti anni i suoi spazi a nuovi spettatori. Nella sua ristrutturazione conserva il palco come luogo in cui si manifesta l'arte, dove un tempo gli attori recitavano. Con il mio intervento ho voluto ricostruire metaforicamente una platea, dove le sculture sono i nuovi spettatori che, saliti sul palco, trovano dove esprimere le loro caratteristiche e le loro singolarità per partecipare alla cerimonia dell'arte, che si manifesta con la realizzazione di questo progetto espositivo.

D: Nel corso della realizzazione dell'installazione, abbiamo avuto l'opportunità di confrontarci diverse volte e abbiamo percepito che condividere idee e dialogare con gli altri è per te un elemento fondamentale durante la creazione artistica. Questo approccio ha sempre caratterizzato la tua pratica, o è qualcosa che è emerso nel tempo? In che modo questi scambi ti aiutano durante il tuo processo?

R: Sin dall'inizio del mio percorso artistico ho condiviso in maniera spontanea i miei progetti. Questa cosa si è concretizzata nel

tempo con la frequentazione di altri artisti, la condivisione di spazi di lavoro e l'adesione a veri e propri collettivi e progetti artistici che si sono evoluti nel tempo. Credo che condividere sia un'attitudine, una maniera di migliorare il proprio lavoro, un modo per confrontarsi e uscire da sé stessi per trovare nuove strategie. Parlare di un progetto o delle intenzioni che stanno dietro ad una determinata opera che sta per nascere, crea un primo filtro di quello che sarà la visione del pubblico a lavoro ultimato e esposto in mostra. Può dare la possibilità di migliorare e modificare il progetto e trovare nuove suggestioni o indizi per successivi lavori. I suggerimenti possono essere di tipo tecnico, visivo o di contenuto, questo dipende dalle persone con cui ci si confronta, ma anche dalle innumerevoli varietà delle sue caratteristiche. Per me il confronto significa collezionare un bagaglio dialettico e culturale su cui riflettere ed evolversi.

ATTO II – IMMAGINA di Elisa Casari, Yu Dong, Lucía Sánchez Flores, Amanda Joy Smith, Szonja Hanna Szurop

Il compito di costruire realtà sociali richiede di immaginare delle alternative che vanno oltre determinate strutture attualmente esistenti. Questo processo è uno sforzo attuato consapevolmente, e l'esplorazione di diverse possibilità influenza in maniera significativa le comunità ed i loro percorsi. Nel contesto della mostra *Teatro delle relazioni*, *Immagina* è la linea narrativa che propone l'immaginazione come forza collaborativa e rielaborazione collettiva delle relazioni che viviamo e degli spazi che abitiamo. Attraverso i progetti di Annamaria Ajmone e Scuola di Santa Rosa, Immagina invita il pubblico all'interazione reciproca e alla riflessione su vari futuri possibili. Le pratiche partecipative proposte da questi artisti esplorano i legami comunitari e facilitano la creazione di spazi in cui vengono messe in scena nuove forme di esistenza, favorendo così un dialogo su come possiamo affrontare la nostra esistenza collettiva. La parola *immaginazione* deriva dal latino *imaginari*, ovvero “formare un'immagine”. Con ciò si indica la capacità mentale di generare immagini formate dalla mente stessa o prodotte da frammenti di esperienze passate. È la rielaborazione di forme esistenti per crearne di nuove.

Gli artisti coinvolti utilizzano questo processo immaginativo, agendo con un impulso utopico. Questo è un gesto dedicato a spazi che non sono ancora stati creati - spazi in grado di ospitare nuovi modelli di collettività. *Utopia* significa “nessun luogo”, ovvero la rappresentazione di un ideale non realizzato, sebbene in questo caso essa sia intesa come una forza propulsiva che non ha un esito o una forma definita, ma cerca piuttosto di indagare il potenziale della creazione. Il ricercatore spagnolo Jordi Baltà Portolés, il cui lavoro si colloca all'intersezione tra cultura, creatività e cambiamento sociale, afferma che l'arte e l'immaginazione sono essenziali per contribuire a nuove forme di coesistenza.⁴ Secondo Portolés, l'arte ha la capacità unica di attivare la fantasia aprendo spazi di possibilità e coltivando diversi paradigmi di significato, sia riconoscendo modelli non egemonici, sia immaginandone di nuovi. La convergenza di forme che nasce da tale inventiva può riconfigurare la nostra esperienza, proponendo modi di vivere differenti. Nel contesto di una società divisa dall'alienazione e dall'isolamento del tardo capitalismo, l'importanza comunitaria dell'immaginazione è ora più essenziale che mai. Le possibilità offerte da essa prendono forma in un obiettivo comune all'interno di una comunità, dove diverse voci, prospettive ed esperienze si uniscono e diventano visibili. Questo sistema rientra in ciò che il poeta americano Hakim Bey chiama *Zone Temporaneamente Autonome* (TAZ), aree in cui le persone possono sperimentare liberamente nuove pratiche sociali e culturali.⁵ Esse nascono quando un gruppo si riunisce, anche se solo per un breve periodo, per vivere secondo principi differenti - quelli che privilegiano la libertà, la creatività e la reciprocità. In sostanza, le TAZ sono utopie temporanee e flessibili orientate all'esperienza della creatività e alle conseguenti possibilità che ne possono derivare, piuttosto che al raggiungimento di un obiettivo predefinito. Questa adattabilità di pensiero ai bisogni mutevoli del mondo contemporaneo permette lo sviluppo di iniziative più aperte e inclusive, come quelle

presentate dalla Scuola di Santa Rosa e da Annamaria Ajmone. La Scuola di Santa Rosa, una “scuola di disegno libera” fondata da Francesco Lauretta e Luigi Presicce, contribuisce all'atto *Immagina* attraverso una serie di incontri comunitari e un'installazione in continua evoluzione che include una selezione dei loro disegni. Attraverso sessioni di disegno settimanali che hanno luogo in diversi bar fiorentini, la pratica della Scuola di Santa Rosa riunisce comunità temporanee in cui le persone si ritrovano per creare. Gli scambi spontanei che questi incontri favoriscono rendono meno definiti i confini tra arte e vita, richiamando la tradizione dell'avanguardia in cui artisti si riunivano in spazi informali per creare. Nel suo libro *Teoria dell'Avanguardia* (1974), il critico letterario tedesco Peter Bürger suggerisce che questi incontri miravano a sviluppare una “nuova prassi di vita”.⁶ Allo stesso modo, la Scuola di Santa Rosa sviluppa nuove modalità di interazione sociale, in cui l'immaginazione collaborativa dei partecipanti mette in discussione le gerarchie tradizionali. Mentre l'avanguardia rispondeva a una percepita disconnessione tra arte e vita a seguito dell'industrializzazione, l'intento di Santa Rosa di mettere le persone in contatto nasce da una circostanza diversa. Fondata nel 2017, il loro progetto è una reazione agli effetti isolanti dello stile di vita frenetico che la nostra società impone. In questo senso, l'attività artistica condivisa di Santa Rosa non solo serve come sfogo creativo, ma anche come forma di rifugio emotivo. In *Teatro delle relazioni*, Scuola di Santa Rosa presenta l'installazione *Sette anni di Overture* (disegni di autori vari) 2017-2024, formata da un archivio selezionato di disegni. Come spazio temporaneo, fluido e auto-organizzato, la scuola di disegno esiste come propria *Zona Temporaneamente Autonoma*, particolarmente adatta a resistere a strutture imposte. Opera come un santuario dove arte e vita si incontrano, offrendo una piattaforma da cui emergono nuove forme di relazioni artistiche e sociali. *Il Segreto* di Annamaria Ajmone, all'interno di *Immagina*, funziona come un laboratorio per esplorare il potenziale trasformativo dell'immaginazione. La performance prende vita in uno spazio

dove danzatori e studenti si scambiano segreti sussurrati. Questi segreti condivisi sviluppano una connessione, fungendo da pratica narrativa che rafforza i legami all'interno del gruppo. Come spiega Ajmone: “*Il Segreto* è una forma di comunicazione sussurrata, che crea spazi sottili e delicati dove negoziare ascolto e presenza. La narrazione dà vita a uno spazio in movimento, in cui i corpi si organizzano all'unisono, si ascoltano e si muovono attraverso il suono delle voci, trasformando continuamente sia l'immagine che compongono sia l'ambiente condiviso.”⁷ In correlazione con il concetto di TAZ di Hakim Bey, la performance mutevole di Ajmone genera (come da lei chiamata) una nuova forma di logos, centrata sul potere dei segreti condivisi che generano nuovi significati. Il lavoro di Ajmone ha un approccio che trasforma lo spazio attraverso lo scambio di storie personali in un contesto comunitario. Onorando le tradizioni orali, specialmente quelle delle comunità emarginate, utilizza la narrazione e il segreto come strumenti di resistenza. In questo modo, l'immaginazione diventa una via per riflettere sulle relazioni e sulla vita collettiva. Questo processo dimostra come le idee condivise possano influenzare il contesto in cui ci troviamo e come le interazioni sociali possano essere rimodellate e rigenerate. In un'epoca di crescente isolamento e incertezza, le pratiche della Scuola di Santa Rosa e di Annamaria Ajmone, evidenziate in *Teatro delle relazioni*, mettono in luce il ruolo essenziale dell'immaginazione nel rafforzare il senso di comunità e resilienza. Questa analisi non rappresenta una fuga dalla realtà, bensì un'opportunità per ripensarla. Offre alle comunità uno spazio di riflessione, creando possibilità per nuove forme di convivenza. I progetti presentati in *Immagina* non sono semplici pratiche artistiche, ma gesti profondamente radicati negli spazi e nelle comunità che li accolgono, mostrando la forza creativa delle comunità nel ridefinire il proprio futuro. *Immagina* si presenta così come un invito al cambiamento, un'esortazione a utilizzare la nostra immaginazione collettiva per visualizzare futuri alternativi, raggiungibili attraverso scambi reciproci e collaborazione costante.



CREARE SPAZI ALTERNATIVI

Annamaria Ajmone in conversazione con **Lidia Barca, Lucía Sánchez Flores, Amanda Joy Smith, Yu Dong**

Annamaria Ajmone è una danzatrice e coreografa italiana che vive e lavora a Milano, la cui pratica si concentra sul corpo come mezzo mutevole e trasformativo. Con una laurea in Lettere Moderne e una formazione presso la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi di Milano, la sua pratica si sviluppa attraverso formati e durate diverse, risultando in un ampio corpus di performance. Queste opere nascono da processi collettivi in cui la paternità artistica diventa fluida, modellata dagli incontri e dagli scambi con i collaboratori. La sua performance per *Teatro delle relazioni*, *Il Segreto*, è un'esplorazione in divenire della comunicazione sussurrata tra un piccolo gruppo di danzatori e studenti. La performance è accompagnata dalla presenza di tre machine rotanti chiamati Rose Spinner, ideate dall'artista Francesco Cavaliere, che diffondono il suono nello spazio. I segreti creano una dinamica che riflette sulle possibilità di creare comunità attraverso la condivisione. Al centro del lavoro c'è la riflessione di Ajmone sul potere delle parole di creare significato. La coreografa sfida la primazia del logos—il linguaggio inteso come unica forma di comunicazione—ridefinendolo attraverso segreti condivisi che diventano espressioni collettive. *Il Segreto* costruisce uno spazio di presenza e connessione per coloro che sono stati storicamente emarginati, rendendo omaggio alle tradizioni orali delle guaritrici e delle suffragette e invitando il pubblico a partecipare attivamente a un momento di appartenenza.

D: Come si concretizza la tua concezione di comunità nel progetto che hai sviluppato per Teatro delle relazioni?
R: Nell'idea di lavorare con un gruppo di persone, che hanno un obiettivo comune, che

4 Jordi Baltà Portolés, “When Art Opens Spaces of Possibilities”, in *Forces of Art: Perspectives from a Changing World*, ed. Carin Kuoni, Jordi Baltà Portolés, Nora N. Khan, Serubiri Moses (Valiz, 2020).

5 Hakim Bey, T. A. Z.: *Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (The Anarchist Library, 1985).

6 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (University of Minnesota Press, 1984)

7 Annamaria Ajmone, intervista di Lidia Barca, Yu Dong, Lucía Sánchez Flores, Amanda Smith. 2 Settembre 2024.

si mettono in gioco, che moltiplicano il loro pensiero, lo ampliano. Coabitare uno spazio, significa prendersi una responsabilità rispetto al posto occupato e significa anche lasciare spazio. Questo per me è fare comunità, non delegare, ma allo stesso tempo non imporsi. Cercare di risolvere le complessità e stare nel problema con l'altro.

D: Le tue performance site-specific spesso trasformano gli spazi in comunità effimere. Puoi parlare dell'importanza di questi spazi temporanei che crei e di come il pubblico è coinvolto in questo approccio? Quali reazioni osservi quando il pubblico partecipa a questo processo?

R: Una delle domande principali che mi pongo all'inizio di ogni progetto—sia per uno spazio teatrale, sia per uno spazio espositivo o altro (che per convenzione chiameremo ‘spazio bianco’)—è capire come questo lavoro verrà fruito. È per me fondamentale comprendere, fin da subito, la disposizione del pubblico: se avrà una collocazione definita o sarà libero di muoversi, quale punto di vista assumerà e quale ruolo avrà all'interno della performance. Quando lavoro nello spazio bianco, spesso il pubblico è invitato a scegliere da dove osservare lo spettacolo. Questo lo rende meno passivo e più partecipativo, come se diventasse co-autore del lavoro. Infatti, il modo in cui decide di muoversi e da dove osserva l'evento contribuisce a costruire una visione personale e singolare. Nelle performance che realizzo, l'aleatorietà del movimento del pubblico mi influenza direttamente come performer, portandomi a trasformare la mia azione in base alla coabitazione dinamica che si crea. Più che osservarlo, quindi, interagisco con il pubblico: molto spesso, il pubblico stesso agisce come co-autore della performance.

D: Nel tuo progetto congiunto *Nobody's Indiscipline* con Sara Leghissa, esplorate come la collaborazione artistica sfidi le forme e le identità culturali convenzionali. Le tue collaborazioni con artisti come Leghissa e altri riflettono la non proprietà e la sinergia collettiva. Come si allinea questo sforzo di coltivare tali ambienti, come *Nobody's Indiscipline*, con *Immagina*, che mira anche a promuovere nuove forme di comunità?

R: Con Sara Leghissa abbiamo dato vita a *Nobody's Indiscipline* e ci piaceva sottolineare che lo rendevamo possibile,

ma non lo curavamo nel senso tradizionale. Organizzavamo l'incontro in uno spazio, ma il successo del progetto dipendeva interamente dalle sinergie tra i partecipanti. Questo concetto di delocalizzazione della responsabilità era il fulcro di *Nobody's Indiscipline*: partecipare significava assumersi la responsabilità di far accadere l'evento, contribuire al suo esito, essere parte attiva del processo. Nessuno doveva rispondere a domande o seguire richieste da parte nostra; l'aspetto essenziale era sentirsi parte di un organismo collettivo che non si muoveva grazie a un solo organo (cervello) centrale, ma attraverso molteplici menti. *Nobody's Indiscipline* mi riporta alla sezione *Immagina*, poiché propone la possibilità di creare situazioni che si distaccano da progettualità preesistenti, immaginando nuovi modi di agire, studiare, stare insieme e condividere conoscenze. La struttura stessa di *Nobody's Indiscipline* era pensata per offrire le nostre competenze e pratiche, ma con l'idea di reinventarle, in linea con una visione di collettività aperta, in cui ci si lascia attraversare dal pensiero degli altri, accettando intrusioni, proteggendosi al tempo stesso. Mettere costantemente in discussione gli equilibri preesistenti o in formazione è essenziale. Nella mia pratica vedo chiaramente che la forza dell'apertura porta a un continuo senso di vulnerabilità e fragilità. Questa incertezza alimenta il processo creativo, pur generando una certa insicurezza.

D: Il laboratorio intensivo di tre giorni che hai condotto con danzatori e studenti del Master, pensato come uno spazio creativo, è culminato nella performance di *Il Segreto per Teatro delle relazioni*, incentrata sui segreti come forza motrice della danza. È la prima volta che *Il Segreto* viene realizzato con il coinvolgimento di non professionisti. Secondo la tua esperienza, come possono persone senza una formazione artistica partecipare in maniera significativa, contribuendo e arricchendo la tua performance?

R: La forza motrice della danza nella pratica de *Il Segreto* è la parola, intesa come racconto. La scelta del “segreto” ha un valore poetico, serve a creare un'atmosfera, una certa temperatura emotiva. A livello strettamente tecnico, è proprio la parola a costituire l'elemento centrale: un'ulteriore indicazione, un gesto prolungato che estende lo spazio

creato dal suono, quando questo viaggia dalla bocca all'orecchio dell'altro. Questo porta i performer ad assumere una postura specifica, organizzando i propri corpi nello spazio con una tensione, come se fossero legati da un filo rosso, con l'idea di dover parlare nell'orecchio dell'altro e ascoltare ciò che accade. La difficoltà ulteriore risiede nel dover pronunciare parole dotate di senso semantico, elaborando un pensiero, non solo dei suoni. Questo, a livello neurologico, influisce sulla nostra attitudine corporea. La scelta dei segreti, come dicevo, è finalizzata a creare un bisbiglio, una tensione, un ambiente emotivo particolare. All'inizio, la pratica è stata pensata e sperimentata principalmente da danzatori, il che presuppone una certa ‘tecnologia del corpo’. I partecipanti sono in grado di organizzare i propri movimenti e coabitare lo spazio, costruendo una dimensione collettiva tra chi prende parte all'azione. Non so cosa accadrà con persone non professioniste, perché è la prima volta che accade ne *Il Segreto*. Sarà sicuramente necessario sviluppare una pratica che tenga conto della mancanza di alcune abilità, come la capacità di organizzare il corpo rapidamente e collettivamente. Questo richiederà l'introduzione di nuove piccole regole e lo sviluppo della pratica in modo diverso, che è anche l'obiettivo principale di questa stessa pratica. Cos'è la pratica? È qualcosa che si continua a sperimentare, non ha una forma fissa, ma può essere ripetuta e rielaborata continuamente. È sempre diversa da sé stessa e si adatta a qualsiasi corpo. Sarà una sorpresa anche per noi, scopriremo i limiti e i punti di forza di questa proposta quando applicata a corpi non allenati.

D: Ne *Il Segreto*, i segreti sussurrati formano un dialogo, creando infinite possibilità di comunità attraverso questi scambi. Con questo metodo esplori l'idea dello spazio creato, rendendo omaggio alle tradizioni orali delle guaritrici e delle suffragette. Questi luoghi si adattano per facilitare il movimento dei corpi attraverso scambi intimi, modellando la narrazione per enfatizzare cura, vicinanza e fiducia. Come hai iniziato a immaginare questo ambiente e quali storie ti hanno ispirato?

R: La pratica *Il Segreto* è stata sviluppata diversi anni fa insieme a Marta Capaccioli, Lucrezia Palandri e Francesco Cavaliere.

Abbiamo iniziato con un progetto chiamato *NO RAMA*, dove l'idea era quella di costruire un ecosistema geograficamente vicino, terreno, ma allo stesso tempo multi-temporale e indeterminato, abitato da specie multiformi, quasi aliene. È stato uno dei primi lavori in cui ho iniziato a mettere in discussione il predominio dell'uomo al centro del mondo, o meglio, in cui ho parlato esplicitamente di questo concetto. All'inizio, la pratica è nata come un gioco per creare qualcosa che ci legasse profondamente attraverso il movimento. Avevo bisogno di sviluppare una danza, e così abbiamo inventato un modo di muoverci basato sullo spostamento dell'aria, dalla bocca all'orecchio. Con il tempo, abbiamo capito che ciò che ci sussurravamo doveva avere un senso, non potevano essere solo suoni. Raccontarci segreti privati creava un'atmosfera di curiosità, quasi come un gossip, che dall'esterno dava vita a un luogo vibrante, ribollente di energia. Mi piaceva anche l'idea che si potessero captare solo frammenti di ciò che veniva detto, aprendo così la possibilità di esplorare altri linguaggi e distaccandomi dalla fiducia cieca nella parola. Questa sperimentazione ha segnato una svolta nella mia ricerca, portandomi a esplorare l'idea di una comunità espansa e non più antropocentrica. Riflettevo sul fatto che non siamo gli unici abitanti del mondo e che il linguaggio, inteso come logos, non è l'unica forma di comunicazione in cui credere. L'ispirazione è nata anche dalle mie letture, influenzate sia dalla fantascienza che da studiose come Donna Haraway. Queste possibilità di espressione mi aiutano a creare comunità temporanee, poiché concentrano l'attenzione su un obiettivo comune. Le comunità nascono attorno a scopi condivisi, con l'intento di mettere le proprie capacità al servizio di qualcosa di più grande. Il mio linguaggio, a livello coreografico, si basa proprio su questo: creare uno spazio altro che esiste solo nel momento dell'incontro tra me e te, tra i performer e il pubblico, e che nasce dalla nostra interazione. Il riferimento alle tradizioni orali delle guaritrici e alle suffragette è parte integrante del mio immaginario. L'idea di trasmettere saperi in modo nascosto, resistendo a un potere dominante, è profondamente legata alle comunità minoritarie, che lottano per affermare la propria esistenza. Questo riflette anche il tipo di pratica che sviluppo, cercando

di eliminare l'idea di leadership e gerarchia per creare ambienti ibridi, dove la bellezza non risiede in un singolo individuo o in un modello prestabilito, ma nell'incontro collettivo e nella creazione di qualcosa di nuovo.



BAR, PENNELLI, SENSO DI APPARTENENZA
Scuola Di Santa Rosa (Francesco Lauro)
in conversazione con **Erika Radonić, Luli Gibbs, Szonja Hanna Szurop, Anthony Demasi, Elisa Casari**

La Scuola di Santa Rosa è stata fondata dagli artisti Francesco Lauro e Luigi Presicce durante una sessione informale di disegno nel quartiere fiorentino di Lungarno Santa Rosa nel 2017. Da allora, il collettivo ha creato comunità temporanee in vari bar di Firenze, dove ospitano gratuitamente sessioni di disegno settimanali aperte ad artisti, dilettanti e appassionati. Il loro approccio enfatizza il processo creativo attraverso l'incontro e il disegno conviviale, generando uno spazio aperto in cui il pubblico può impegnarsi in gesti di produzione artistica. Il nome Scuola di Santa Rosa descrive sia un collettivo che una comunità in continua evoluzione, forgiata attraverso le sessioni di disegno. Nell'ambito di *Teatro delle relazioni*, la Scuola di Santa Rosa presenta *Sette anni di Overture (disegni di autori vari) (2017-2024)*, un'installazione composta da opere dell'archivio della Scuola di Santa Rosa, che Lauro e Presicce hanno raccolto nel corso di anni di incontri. Man mano che la mostra si sviluppa, nuovi lavori delle sessioni di disegno in corso si aggiungeranno all'esposizione, riflettendo lo spirito fluido e partecipativo che caratterizza la pratica della Scuola di Santa Rosa. Riflettendo su questo progetto e su come la comunità plasmi la pratica artistica, abbiamo intervistato Francesco Lauro, che ha parlato a nome suo e di Luigi Presicce. Nelle pagine seguenti, abbiamo

cercato di preservare la natura fluida e aperta della conversazione, poiché a parer nostro rispecchia la pratica comunitaria e cooperativa della Scuola di Santa Rosa.

D: Come è nata la Scuola di Santa Rosa?

R: Il 13 ottobre 2017, sette anni fa, ci siamo trovati lungo l'Arno, dando inizio alla Scuola di Santa Rosa. Non è nata con un'intenzione specifica o un'idea precisa. Luigi era annoiato da Firenze e voleva passare del tempo con me disegnando. Ci siamo incontrati davanti al consolato americano, sulle rive dell'Arno. Sembravamo due pescatori. Ero preoccupato per questioni economiche, e c'era un'atmosfera cupa. Senza un'idea chiara su cosa disegnare, ho cercato di osservare il fiume, ribaltando poi l'immagine del consolato e disegnandola su carta giapponese estremamente fragile. Guardavo Luigi, ma non riuscivo a capire cosa stesse disegnando. In questo primo giorno di Scuola di Santa Rosa, nelle due ore passate insieme, ci siamo sentiti benissimo. Tornando a casa, ho realizzato che poteva diventare un momento importante, anche se inizialmente era solo per noi. Volevamo distaccarci dalla vita quotidiana e rilassarci. Era un semplice gesto di esistenza, una dolce inattività.

D: Qual è la tua percezione di “comunità”?

R: Oggi la parola “comunità” sembra essere inflazionata e quasi non avere più lo stesso valore. È una parola che si è evoluta nel tempo. Dal punto di vista di un artista, trovo l'idea di “comunità” piuttosto impegnativa. La mia impressione è che le comunità siano spesso conflittuali, creando tensioni: una comunità contro un'altra.

D: Come si riflette la tua idea di comunità nella Scuola di Santa Rosa?

R: Gli spazi sociali sono necessari per reinventare il modo di vivere e ripensare un futuro non esclusivamente digitale o dipendente dalla tecnologia. In un certo senso, dobbiamo riconsiderare la nostra idea di umanesimo, non come qualcosa che pone l'uomo al centro del mondo vivente, ma come una responsabilità per promuovere il benessere di tutte le forme di vita sul pianeta. Pertanto, non dovremmo considerare gli incontri della Scuola di Santa Rosa come eventi temporanei isolati, ma piuttosto come un modo di vivere. Sono un movimento

disorientato ma intenzionale verso nuove possibilità, libere dalle tensioni di un contesto caotico e disperato. Attraverso la Scuola di Santa Rosa, vogliamo che le persone si sentano parte di una comunità libera, aperta al dialogo e capace di fare ciò che desiderano senza necessariamente dover imparare qualcosa. Ho sempre desiderato instaurare relazioni. Si può disegnare a casa, ma se vieni alla Scuola di Santa Rosa, lo fai incontrando persone e creando connessioni. Questa è la magia della scuola. Ho avuto un'educazione molto rigida e classica, ma ora sperimento e disegno ciò che voglio in totale libertà. Ognuno esprime un pensiero in qualche modo. Io lo faccio attraverso il disegno e la pittura. Tuttavia, non sono un pittore; sono un disegnatore. Come un antropologo, uso il mio lavoro per tradurre le relazioni tra le persone. Andavo dalle persone, le intervistavo e traducevo le loro parole in dipinti.

D: Come illustrano le esperienze e le relazioni formate all'interno della Scuola di Santa Rosa una nozione più ampia di comunità come entità temporale ed evolutiva?

R: Le comunità sono come famiglie: crescono, cambiano e si evolvono, assumendo dimensioni temporali mutevoli. Ricordo molti dei miei amici americani esprimere il desiderio di vivere in Italia o almeno di non tornare negli Stati Uniti. Questo mi colpiva, perché, forse a causa di una visione tipicamente adolescenziale, mi era inconcepibile. Sognavo di diventare un artista e trasferirmi in luoghi come l'America, dove l'arte era in costante movimento. All'epoca, l'idea di vivere a Firenze o in un'altra città italiana non sembrava così emozionante. Oggi forse i miei desideri sono cambiati, ma il sogno nascosto di trasferirmi altrove e fare nuove esperienze rimane. Penso a questo riflettendo anche sulla Scuola di Santa Rosa. Sebbene non fosse il suo obiettivo originario, la scuola ha costruito una sorta di comunità temporanea. Le persone che si fermano, con le loro storie personali e i loro percorsi, condividono un senso di comunità o di familiarità con ciò che accade o non accade in quei momenti. Passavamo le nostre giornate nei bar sognando mostre e arte. La scuola è un luogo alternativo che dà spazio all'immaginazione e a scenari positivi. La fondazione della Scuola di Santa Rosa è stata una rinascita (...), tipicamente giovanile, un luogo in cui è permesso fare e disfare ogni idea e forma d'arte.

D: Cosa volete creare con le vostre sessioni di disegno settimanali?

R: Il nostro obiettivo è creare un'atmosfera, uno spazio, un'armonia tra le persone. Mi piace arrivare prima degli altri e concedermi un momento di riflessione da solo. La preparazione è importante. Porto sempre una borsa che contiene i miei strumenti da disegno. Oltre agli strumenti vari, porto una tavoletta su cui stendere i fogli, un taccuino e spesso un libro. Porto anche monete per i biglietti del tram e abbastanza sigari da fumare durante la sessione per liberarmi da tutti i desideri, i pensieri e le tensioni che mi appesantiscono nella vita quotidiana. I miei cappelli e occhiali, accessori in generale, contribuiscono a creare un ambiente di distacco, leggerezza e sedimentazione esperienziale che non ha bisogno di essere compreso o spiegato. Non sai mai cosa incontrerai quando vai alla Scuola di Santa Rosa, ma provi qualcosa quando torni a casa: interagire con tutte queste persone in questo spazio libero ti fa stare bene.

D: La Scuola di Santa Rosa segue la tradizione degli artisti d'avanguardia che si incontrano e scambiano idee in bar e caffè. In che modo ti ispiri alla storia di queste pratiche e in quali modi le reinventi?

R: Il formato storico menzionato nella domanda, l'arte nei bar, viene naturale, come respirare, mangiare, bere o fare l'amore. Ad esempio, con gli Impressionisti - all'inizio ero scettico - ma loro proiettavano la realtà nel mondo dell'arte. La gente andava a bere, scrivere e creare. Dai pittori impressionisti come Renoir, che catturavano scene nei caffè, agli artisti d'avanguardia che trasformavano la traiettoria dell'arte nei bar, questi luoghi sono sempre stati punti di incontro vitali. Come dice Pietro Gaglianò, “l'arte nasce nei bar”. Oggi, ci si aspetta che gli artisti siano istruiti e formati, quasi come se fossero “cresciuti” come artisti. È un peccato. È difficile conciliare lo stile di vita con l'arte. Oggi, non ci sono più avanguardie o artisti nei bar. Tuttavia, per noi, Santa Rosa rappresenta una sorta di avanguardia. In questo contesto, il disegno è la massima espressione di libertà, design e compimento; è una linea che lega le persone l'una all'altra, un modo che intreccia e unisce le realtà in modo più saldo, liberandole. Ho esposto in una mostra a Torino chiamata *Le Ragazze al POP* (un bar in piazza Santo

Spirito a Firenze). La gente beveva uno spritz e mangiava patatine, e la cosa bella era che tutto prendeva vita.

ATTO III - NON DORMIRE di Sofia Blanco, Anthony De Masi, LuLi Gibbs, Alice Palmerini, Livia Polacco, Silvia Russo

Non Dormire è l'atto che mette in scena le pratiche partecipative di Sara Leghissa e del gruppo Wurmkos. È un invito a rimanere vigili e consapevoli di ciò che accade attorno a noi nel mondo, viene chiesto al pubblico di essere empatico piuttosto che di soccombere all'apatia. Sottolinea l'idea che il progresso non può essere ottenuto senza il risveglio della consapevolezza collettiva e la ricerca di relazioni empatiche tra persone. Attraverso le pratiche degli artisti, *Non Dormire* incoraggia l'impegno sociale e l'attivazione delle comunità, enfatizzando l'azione sulla passività, la connessione al posto dell'isolamento. Oggi le tecnologie creano l'illusione di avere strette connessioni quando in realtà le vere relazioni interpersonali sono sempre più rare. Come afferma il poeta e teorico Édouard Glissant nel testo *Poetica della relazione* (1990) le "relazioni", in tutte le loro accezioni "raccontare, ascoltare, connettere, la coscienza parallela di sé e dell'ambiente circostante sono cruciali nella trasformazione delle mentalità e nel rimodellamento delle società."⁸ Argomenta che la sua contemporaneità era definita da un costante acceleramento delle molteplicità e che l'unico aspetto universale, nel contesto delle relazioni, si basava sulla diversità piuttosto che sull'unità. In questo contesto, la sua convinzione nel potenziale creativo di differenti culture e i loro immaginari è oggi più significativo che mai, dal momento che i social media ci permettono di confrontarci con una vasta quantità di notizie e di supportare varie questioni sociali. Queste piattaforme digitali possono creare un senso di appartenenza a più microcomunità e permettono un'unità globale fondata su valori umani e obiettivi comuni. Nella pratica artistica di Sara Leghissa e Wurmkos, è fondamentale la collaborazione di un gruppo di partecipanti. Il lavoro di Sara Leghissa abbraccia diverse prospettive attraversando tematiche come l'etnicità, il

genere e la sessualità, e celebra l'energia dei corpi e la loro molteplicità. La metodologia laboratoriale di Wurmkos si basa sulla libera partecipazione e interazione di diversi individui portandoli verso una comprensione più inclusiva, interconnessa e umana delle relazioni sociali. È importante sottolineare che ciò che unisce queste due pratiche è la necessità di formare e coltivare relazioni attraverso l'ascolto e la condivisione di bisogni, pensieri ed esperienze personali. Nei loro progetti, la conversazione è fondamentale, permette la collaborazione e la creazione di un sentimento di rispetto reciproco e solidarietà tra i partecipanti, consentendo così l'esistenza di scambi sociali reali che sono sempre meno comuni nell'era digitale. La pluralità di voci, essenziale per entrambi gli artisti, si concretizza nell'atto del creare al fine di affrontare questioni sociali, politiche e ambientali. Come è comunemente descritto, l'attivismo artistico è una pratica che ha come obiettivo di incidere in modo pratico, chiaro ed effettivo sul tessuto sociale. Prende vita negli spazi pubblici con l'obiettivo di valorizzare i singoli individui e le comunità. Combina l'arte con l'attivismo per aumentare la consapevolezza, sfidare le ingiustizie e invitare all'azione. Entrambe le pratiche sono molto vicine ai valori dell'"attivismo" e sono guidate dalla necessità di dare spazio a voci spesso marginalizzate. Nel suo saggio *Trojan Horses: Activist Art and Power* (1984), la critica e curatrice Lucy R. Lippard invoca il racconto mitologico per spiegare come l'arte attivista entra in maniera furtiva negli spazi istituzionali.⁹ Invece che attraverso una rivoluzione, questo tipo di pratica opera attraverso la sovversione stessa dell'idea di ciò che un oggetto d'arte può essere: così il suo valore non risiede più nell'estetica ma in ciò che rappresenta. In questo contesto, l'artista non si limita a realizzare un'opera, ma diventa una figura con chiari intenti politici e sociali che cerca di facilitare relazioni personali e comunitarie attraverso il suo lavoro.

In *Non Dormire* emergono due attitudini all'attivismo diverse: una più intenzionale ed energica e l'altra più imprevedibile e delicata. Sara Leghissa nella sua pratica utilizza un approccio più tipicamente attivista e con un taglio politico. L'artista identifica la propria

⁹ Lucy R. Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (David R. Godine, 1984).

pratica come "vandalica", rivolgendosi e riscrivendo le norme dello spazio pubblico.¹⁰ Rompendo i suoi confini rigidi attraverso la stratificazione di poster con messaggi politici, il loro lavoro si allinea maggiormente con ciò che consideriamo arte attivista. La loro lecture-performance (*UNA COSA CHE SOGNO DA SEMPRE*) indaga la questione della visibilità e l'invisibilità dei corpi negli spazi pubblici e trasforma la Strozzi in uno spazio relazionale, in cui vengono esplorati i concetti di comunità e solidarietà. La pratica partecipativa di Wurmkos, invece, adotta un approccio più discreto ed empatico, attraverso quelli che Claire Bishop identifica come "progetti pedagogici" nel testo *Artificial Hells* (2012).¹¹ Il risultato di un workshop durato otto settimane condotto da Wurmkos, in collaborazione con un gruppo di mediatori del Master in Curatorial Practice e un gruppo di studenti delle scuole superiori di Firenze, si concretizza come un collage composto da strati di parole, idee e forme, che riflettono su comunità, appartenenza, corporeità ed identità. La metodologia laboratoriale di Wurmkos si fonda su una lunga serie di scambi dialogici e gestuali, è così che l'opera finale rimane come archivio delle relazioni formatesi nel corso di questi incontri. Gli approcci di Sara Leghissa e Wurmkos creano un rapporto più stretto tra l'arte e le comunità con cui interagiscono. Come suggerisce Bishop, l'estetica dialogica, che si manifesta in entrambe le opere, è rispettivamente "un gesto di opposizione e di miglioramento", che crea spazi necessari per la comprensione e la cura reciproca.¹² *Non dormire* è un costante monito, a ricordare che il progresso nasce dalle relazioni e dalle azioni umane, condividendo lo stesso impegno di cura reciproca. È un richiamo ad avere un'attitudine che preferisce l'azione rispetto alla passività, la collettività all'individualità. Infatti, sia Sara Leghissa che Wurmkos considerano la partecipazione collettiva e la collaborazione come elementi essenziali che portano in vita le loro opere. Entrando a diretto contatto con le comunità temporanee che vengono a crearsi con i partecipanti, entrambi gli artisti aspirano a presentare un futuro alternativo fatto di

¹⁰ Leghissa, Sara. n.d. About - Sara Leghissa. Accessed October 29, 2024. <https://saraleghissa.com/about>

¹¹ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Verso, 2012)

¹² vi, 17.

collettività creativa che includa diverse prospettive. Il loro lavoro crea uno spazio dove voci marginalizzate e questioni sociali spesso messe in secondo piano trovano ascolto, dove vengono incoraggiate le connessioni interpersonali per affrontare la frammentazione sociale. Attraverso la co-produzione e la co-autorialità, *Non Dormire* abbraccia l'inclusività nel suo senso più ampio, offrendo un modello che possa essere esempio di come poter co-esistere tra comunità. Inoltre, *Non Dormire* offre un palcoscenico dove gli individui possono sperimentare diversi modi di vivere insieme, dove le differenze vengono valorizzate e rispettate e futuri promettenti immaginati.



RENDERE VISIBILE L'INVISIBILE Sara Leghissa in conversazione con Elisa Casari, Sara Piccioli, Szonja Hanna Szurop, Sofia Blanco Arreguín

Sara Leghissa è un'artista attiva nel campo dell'arte performativa. Il suo lavoro abbraccia creazione, azione scenica e curatela e la sua ricerca nasce da un bisogno di connessione, condivisione con le persone e trasformazione dei contesti. Il suo lavoro è radicato profondamente nell'urgenza di instaurare un dialogo con gruppi eterogenei: attraverso la trasformazione di spazi pubblici, Leghissa si propone di analizzare e sovvertire le dinamiche di potere che spesso sono presenti in questi ambienti. I suoi progetti pongono particolare enfasi sulle esperienze collettive, promuovendo un senso di comunità e solidarietà, mentre si esplorano tematiche cruciali come la visibilità dell'individuo e la sua vulnerabilità. Servendosi di tecnologie accessibili e di uso quotidiano, crea dei sistemi che si integrano e adattano in ogni circostanza. (*UNA COSA CHE SOGNO DA SEMPRE*) è parte del ciclo di performance che verranno presentate in Strozzi e si struttura

⁸ Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (University of Michigan Press, 1990).

come un momento collettivo per esplorare temi come la visibilità dei corpi negli spazi pubblici e le esperienze di comunità e di cura reciproca nella quotidianità. Come contributo allo sviluppo di questa performance, è stato condotto un sondaggio anonimo con gli studenti dello IED di Firenze, chiedendo loro di condividere esperienze e riflessioni sui temi della visibilità, del corpo e della comunità. Sulla base delle loro risposte, Leghissa ha integrato alcuni contributi come frasi per le sue affissioni. Complessivamente la performance invita i partecipanti a riflettere su come viviamo gli spazi pubblici e istituzionali e su come la nostra presenza possa essere percepita.

D: Come si concretizza la tua concezione di comunità nel progetto che hai sviluppato per la mostra Teatro delle relazioni?

R: (*UNA COSA CHE SOGNO DA SEMPRE*), è un'azione di affissione che avviene solitamente in spazi non legati al sistema dell'arte. In questo contesto provo a portare all'interno della Strozzi una pratica che avviene solitamente nello spazio pubblico. L'idea di comunità generata da questa pratica si costruisce nel presente dell'azione. Durante l'affissione, intercetto lo sguardo e l'attenzione dei pubblici presenti, chiedendo loro di costruire un'interazione al presente, a seconda dei contenuti che espongo. In questo caso, il contenuto parte da una riflessione politica rispetto a quali corpi sono considerati più o meno visibili nello spazio pubblico, a partire dalle oppressioni sistemiche che la struttura etero-patriarcale, capitalista e suprematista bianco del mondo occidentale, impone e normalizza. Da questa riflessione, che si compone di testi e domande aperte, cerco di costruire una fiducia con i pubblici, per generare insieme un momento collettivo in cui invito i corpi ad un riscaldamento condiviso e, per rispondere alla domanda iniziale, per costruire una comunità spontanea che si dissolve al termine dell'azione.

D: Nel tuo lavoro parli della visibilità e invisibilità di certi corpi nello spazio pubblico. Cosa ti ha portato a focalizzarti su questa tematica? Ritieni che la tua pratica possa influenzare il discorso pubblico su queste oppressioni sistemiche?

R: È stato proprio il mio lavoro nello spazio pubblico a portarmi a farmi queste domande. Come corpo privilegiato e bianco, cosa accade

quando pratico un'azione considerata illegale, come l'affissione, nello spazio pubblico? Perché in alcuni luoghi in cui mi è capitato di agire, la mia presenza e quella di altri corpi, altrettanto bianchi e privilegiati, passava inosservata alle forze dell'ordine? Chi è visibile per strada? Rispetto all'ultima domanda, lascio che siano le esperienze personali e collettive a rispondere.

D: Mediante la tua espressione artistica, ti proponi di concepire nuovi metodi di interazione fra comunità. In che maniera la tua pratica si pone di andare oltre le nozioni tradizionali conosciute che riguardano la comunità e le connessioni interpersonali?

R: Non ho l'ambizione che la mia pratica vada oltre le nozioni tradizionali conosciute, tutto il contrario. Non ho inventato nulla: prendo ad esempio e riutilizzo. L'affissione è una pratica semplice, accessibile e facilmente riproducibile. La uso per veicolare contenuti e testi, in un modo spontaneo, rapido, che si adatta e mimetizza al contesto in cui si attiva. La mia è di per sé una pratica comunitaria. Spesso si attiva collettivamente, generando riflessioni e comunità temporanee.

La durata della comunità che si costituisce, può coincidere con il tempo dell'affissione dell'opera, la cui permanenza è delegata al contesto. Una volta che attacco un manifesto, delego la sua durata e la sua autorialità al luogo in cui lo lascio. Spesso i manifesti restano per tantissimo tempo, su di essi agiscono gli agenti atmosferici, così come gli interventi spontanei delle persone che intercettano l'opera, anche a distanza di tempo. Una volta che l'opera è fuori, è di tutti. La stessa comunità che si genera dall'azione può determinare la sua funzione e la sua permanenza.

D: La tua pratica ed i tuoi progetti spesso si propongono di superare alcuni confini e preconcetti convenzionali presenti oggi nel mondo dell'arte, mantenendo un dialogo con lo spazio pubblico e comunitario. Come operi attraverso queste diverse sfere del tuo lavoro?

R: Il mio lavoro artistico parte dal corpo, prima di tutto dal mio corpo. Attraverso di esso, che nello spazio pubblico agisce dentro la zona grigia tra la legalità e l'illegalità, cerco di costruire relazioni con altri corpi, per generare azioni e presa di parola pubblica. Penso che la fiducia col pubblico si determini attraverso la pratica. Molto semplicemente, anche solo la riconoscibilità di un gesto quotidiano come quello di attaccare un

manifesto a un muro, determina l'accessibilità. La ripetizione di quel gesto in una temporalità non ordinaria determina invece la possibilità di costruire una relazione, un'interlocuzione e una narrazione politica e poetica tra pubblico e contenuto dell'opera. Il pubblico che assiste e partecipa condivide un'esperienza: nella condivisione ne costruisce un senso. Penso che il senso che si dà e si crea insieme sia l'esperienza collettiva.

L'arte performativa è una pratica politica proprio perché mette il corpo al suo centro. Mi piace pensare alla mia pratica artistica come ad una pratica vandalica. Nel libro *Valdalisme queer*, Sara Ahmed, filosofa britannico-australiana, esamina la dialettica tra queernees e vandalismo, secondo cui chi agisce in modo anomalo rispetto alla norma viene letto come vandalo e di conseguenza può utilizzare e reclamare l'azione vandalica come pratica volontaria per sfidare e riconfigurare la norma: "Potremmo dover occupare la famiglia riorganizzando i nostri corpi. Potremmo dover occupare un edificio o una strada sconvolgendone l'uso ordinario, intralciando il modo in cui quello spazio viene normalmente utilizzato. Manifestare spesso significa bloccare. Potremmo dover mettere il nostro corpo in mezzo a una porta. Per manifestare, spesso dobbiamo accettare di creare un ostacolo. Naturalmente, a volte creiamo queste ostruzioni semplicemente esistendo o ponendo la questione dell'esistenza. Abbiamo molto da imparare dal modo in cui il nostro lavoro politico comporta il disturbo delle consuetudini."¹³

D: Lavorare all'interno di uno spazio d'arte istituzionale come quello della Strozzi modifica l'impatto della tua opera rispetto allo spazio pubblico?

R: Il mio lavoro artistico si mette in relazione a diversi contesti, e prova a portare nello spazio pubblico punti di vista di persone e comunità spesso rese invisibili dai media mainstream, o le cui voci faticano a prendere parola nello spazio pubblico. Questa pratica si è declinata in molti formati, per adattarsi anche ai diversi contesti in cui viene presentata. Nel caso della Strozzi, ho immaginato un'azione che potesse veicolare dei contenuti politici e anche attivare una dimensione di fiducia e di connessione tra i corpi, al presente.

¹³ Sara Ahmed, *Vandalism Queer* (BURN AOUT, 2024)

Ogni contesto in cui intervengo modifica il modo in cui decido di costruire il lavoro. Provo sempre a chiedermi dove mi trovo e quale pratica o quale messaggio possa essere più efficace in quel contesto o più stimolante per me a livello di esplorazione e sperimentazione. Non metto le cose allo stesso livello, sono esperienze diverse che hanno valore proprio perché nascono e si relazionano a quel contesto e momento specifico. Di conseguenza anche l'impatto e la relazione che l'opera apre con il pubblico sono determinati da quella scelta e da quel rischio, e si testa direttamente a pratica avviata.

D: Come artista e attivista, ci sono dei risultati o cambiamenti specifici che spera di raggiungere?

R: Non mi definisco attivista. Riconosco il lavoro di chi dedica la propria vita e la propria pratica alla militanza politica. Detto questo, ritengo che l'arte sia un gesto politico e che serva a generare discorso politico, sempre. Anche quando pensa di non esserlo, anche quando non si posiziona. Il gesto artistico veicola un contenuto, che è politico nel senso che crea visione, pensiero, tensione, desiderio, rabbia, o anche niente. In un momento di dichiarato fascismo esercitato nei confronti dei nostri corpi da parte dei governi occidentali e di manipolazione dell'informazione come quello che stiamo vivendo, credo sia importante e cruciale offrire narrazioni che contrastino la cultura dominante e che queste voci possano esprimersi liberamente. FREE PALESTINE.



COSTRUIRE CON LE PAROLE
Wurmkoš (Pasquale Campanella) in conversazione con **Anthony Demasi, Alice Palmerini, Livia Polacco, Luli Gibbs, Natálie Koudelková, Silvia Russo**

Wurmkos è un progetto d'arte visiva, fondato da Pasquale Campanella a Sesto San Giovanni (Milano) nel 1987, presso la Cooperativa Lotta Contro l'Emarginazione. Wurmkos continua ad essere uno spazio aperto e un laboratorio che pone al centro le pratiche relazionali. I diversi progetti a cui si dedica si basano su un approccio partecipativo e una pratica laboratoriale, negli anni il gruppo ha collaborato con artisti, scrittori, designer, musicisti e filosofi. Wurmkos è un collettivo aperto e dinamico fatto di molte persone che si sono unite nel corso degli anni, in cui ognuno ha trovato nella collaborazione un modo per dare significato alla propria immaginazione, alle relazioni e alle connessioni umane. Oggi il gruppo è composto da venti persone, tra cui molti giovani artisti. Wurmkos ha partecipato a numerose mostre in Italia e all'estero e gestisce in forma permanente lo spazio no-profit *Farmacia Wurmkos* a Sesto San Giovanni.

Il lavoro presentato per *Teatro delle relazioni* è il risultato di un workshop di otto settimane condotto con la classe del Master in Curatorial Practice che ha coinvolto un gruppo di studenti delle scuole secondarie di II grado di Firenze. La metodologia laboratoriale di Wurmkos mira a costruire reti di relazioni ponendo la parola e il dialogo al centro del processo creativo. I partecipanti al workshop hanno riflettuto sul concetto di comunità e, attraverso il dialogo e lo scambio, hanno trasformato pensieri individuali in pensieri collettivi. Questo processo ha portato alla creazione di un collage lungo otto metri, composto da una stratificazione di parole, idee, connessioni, schizzi, forme e immagini. Il collage è stato poi utilizzato come oggetto di aggregazione, trasformandosi nel supporto su cui è stato organizzato un pranzo domenicale durante il quale tutti i partecipanti hanno celebrato le relazioni create nel corso del laboratorio. Al termine del processo l'opera d'arte è rimasta nel nuovo polo delle arti visive di IED Firenze per ispirare l'attivazione di nuovi legami e interazioni.

**D: Cosa significa Wurmkos?
Da dove deriva il nome?**

R: Questa è una domanda che fanno in molti. Wurmkos non significa nulla: il nome del gruppo è un gioco privo di significato, ma suona così bene che le persone non riescono neppure a pronunciarlo, insomma è un inciampo del linguaggio. Dopo quarant'anni di lavoro, penso che questa pratica un po' dada di inventare un nome senza senso fosse latente nel gruppo: alcuni componenti di Wurmkos con disagio psichico non avevano

un linguaggio organizzato ma si esprimevano con suoni, fischi o parole inesistenti come *Cip Cip, Ahs, Tè bello*.

Dalla sua fondazione Wurmkos ha posto la collaborazione con persone affette da disturbi mentali al centro della sua pratica artistica, coinvolgendoli non come semplici partecipanti ma come co-autori e creatori. In questo modo cerchiamo di modificare la percezione che la società ha delle malattie mentali attraverso l'arte di contribuire così al cambiamento della narrativa circa questa tematica, dalla stigmatizzazione al riconoscimento del valore della diversità. Nel corso degli anni le comunità di persone con disturbi con cui noi abbiamo lavorato su vari progetti (di cura) hanno avuto una grande influenza sullo sviluppo operativo di Wurmkos.

D: Come si concretizza la vostra concezione di comunità nel progetto che avete sviluppato per Teatro delle relazioni?

R: Wurmkos non vede la comunità come un'entità fissa o omogenea, ma piuttosto come un insieme dinamico di relazioni e interazioni tra individui diversi. Anche questo progetto coinvolge voi studenti di un Master curatoriale e gli studenti dei licei artistici di Firenze, quindi formiamo una piccola comunità con esperienze e background differenti, dove tutti possiamo partecipare al processo creativo, abbattendo le barriere tra artista e non-artista. Questa pratica favorisce una comunità in cui ogni voce ha valore e dove il contributo di ciascuno è essenziale per il risultato finale.

Il progetto che stiamo realizzando insieme si fonda sulla centralità del corpo e della parola, è l'occasione di parlare metaforicamente con il corpo. Non cerchiamo risposte, ma la possibilità di un dialogo per preservare una maggiore possibile libertà che permetta anche l'irruzione dell'altro. Ogni progetto è il risultato di un processo collettivo, dove le idee e le esperienze dei partecipanti si mescolano per dare vita a opere che riflettono la complessità e la diversità della comunità stessa. L'arte non è solo un prodotto finito, ma un processo di co-costruzione comunitaria, dove la creazione artistica è strettamente legata alla vita quotidiana delle persone coinvolte.

D: Ci ha colpito come l'opera che abbiamo creato diventi un archivio vivente delle relazioni tra i partecipanti e l'esperienza vissuta durante il laboratorio. Qual è stato il processo che vi ha portato a perfezionare e a prediligere la tecnica del collage?

R: Nel nostro lavoro non scegliamo a priori una tecnica precisa, questa entra in gioco

quando nel processo di lavoro ci rendiamo conto della forma che deve prendere un certo progetto. Invece la scelta del bianco e nero ha accompagnato il lavoro di Wurmkos dalla fine degli anni Novanta e abbiamo realizzato disegni collettivi di vario formato, grandi installazioni, disegni su acetato cuciti. È interessante la vostra definizione di collage come di 'archivio vivente' delle relazioni e delle esperienze. Infatti, il collage mette insieme voci, frammenti e prospettive diverse in un'unica opera, ma evidenzia l'eterogeneità degli apporti. Permette di assemblare elementi apparentemente disconnessi, creando nuovi significati, e questo avviene proprio nel 'disegno collettivo', dove la traccia è la possibilità continua di organizzare lo spazio in tanti modi diversi: per addizione, per accumulo, per sovrapposizione, per cancellazione. Nel momento in cui lavoriamo tutti insieme sullo stesso foglio, il corpo di ciascuno diventa gesto, in un rapporto continuo con l'altro. Si convive, si coabita lo spazio. Si crea un rituale e un gioco in cui non c'è giudizio e ti puoi permettere anche di sbagliare. L'aspetto dominante del lavoro di Wurmkos si esprime nell'ambito laboratoriale e, come dite anche voi, è l'esperienza vissuta che pone sempre il processo e la ricerca alla base dello sviluppo dei progetti. Una fucina dove tutti portano le loro istanze e un luogo dove negli anni abbiamo invitato artisti e teorici di ambiti disciplinari diversi ad approfondire le progettualità in campo.

D: In che modo differisce lavorare con gli adolescenti rispetto al lavorare con altri gruppi di persone?

R: La pratica artistica di Wurmkos nello sviluppo di progetti per adolescenti differisce da persona a persona, da gruppo a gruppo e non prevede un format stabilito a priori. La progettazione si sviluppa in itinere e volta per volta fornisce elementi per il suo sviluppo, quindi non è solo uno spazio per la creatività, ma anche la condizione per un accrescimento immaginativo personale. Ad esempio, nel progetto Wurmkos Parole abbiamo lavorato con studenti di vari ordini e gradi scolastici sulla parola poetica e sullo *slang* perché era emersa come una loro esigenza: volevano vivere l'ambiente scolastico in modo diverso ed esplorare una forma di comunicazione che meglio esprimeva le loro individualità e personalità. L'approccio e la partecipazione dei giovani, anche con problemi di fragilità, parte dalle loro esigenze e dai loro vissuti. Questa pratica mette i ragazzi nella condizione di non subire un processo, ma di praticarlo autonomamente creando spazi

di condivisione che favoriscono il pensiero critico. I progetti spesso culminano in mostre o eventi pubblici dove le opere create vengono esposte e questo dà agli adolescenti la possibilità di vedere i risultati concreti del loro lavoro. Partecipare a un'esposizione pubblica può essere un'esperienza potente che rafforza il senso di realizzazione e di appartenenza. Si creano un tempo e uno spazio significativo affinché tutti possano trovare il modo di esserci anche con gradi diversi di partecipazione. È questa diversificazione che crea la condizione per sostenere e dare concretezza al lavoro di gruppo: essere diversi è una ricchezza che offre maggiori possibilità di coesistenza in un progetto collettivo.

D: Dal vostro primo incontro nel 1987, i concetti di condivisione, coabitazione di spazi, cura reciproca, impegno sociale e civile sono stati al centro della vostra collaborazione artistica. Come pensate che la vostra pratica artistica possa aiutare le comunità oggi?

R: Siamo coscienti che il nostro modo di praticare l'arte sia importante, ma non è una condizione salvifica, né può risolvere i problemi politici che attanagliano il mondo; segnala un modo possibile di convivenza dove anche la diversità può trovare una sua dimensione di confronto con gli altri, ma questo ancora non basta a sanare le fratture e le ferite del nostro contesto sociale. Non possiamo illuderci che l'arte da sola possa essere il rimedio alle brutture che ci circondano e neanche che possa creare quella dimensione di benessere e cura che molti sperano di ricevere dal praticare l'arte. Incontrarsi in tempi di lavoro lunghi, in un laboratorio permanente territoriale come è quello di Wurmkos, crea uno spazio liberato in cui si prova costantemente a elaborare un modo per sfuggire a una condizione omologante. È in spazi come questo che si può promuovere l'incontro tra comunità di cittadini in cerca di soluzioni per il loro benessere e la loro autonomia. Questo approccio non solo democratizza il processo artistico, ma rafforza anche il senso di responsabilità collettiva. È in questo impegno civico e nella partecipazione attiva che si dirigono le nostre speranze per dare una prospettiva diversa a una progettualità che non ha come scopo solo la creazione di un'opera d'arte, ma la costruzione di una collettività che cerca di seguire le proprie necessità culturali e politiche. In questo modo l'artista perde la connotazione di 'creatore' sia in autonomia sia di processi co-partecipati.

© Kunstverein (Milano)
kunstverein.it/publicazioni

reproduction and printing
Polistampa Firenze

for
Kunstverein Publishing Milano | Extra

paper
Fedrigoni Arena Extra White 300gr
Fedrigoni Sirio Turchese 140gr
Fedrigoni Arena Rought White 120gr
Fedrigoni Arena Smooth Natural 90gr

Cover Image / Immagine di copertina
Wurmkos, workshop / laboratorio, 2024 Farmacia Wurmkos,
Sesto San Giovanni (Milano)
photo Cesare Lopopolo
courtesy Fondazione Wurmkos, Milano

Inside cover / Interno di copertina
Wurmkos, *Senza titolo* / Untitled, (detail / dettaglio), 2024
workshop on the occasion of / laboratorio in occasione di
Teatro delle relazioni
collage, cm 120 x 800

Photo Credits / Crediti fotografici

Federica Fioravanti [pp. 8, 115]
Sara Sassi, Okno Studio [pp. 26-57, 62-67, 70, 75, 77, 85, 103, 130-141]
Margherita Caprilli [p. 69]
Aric Mayer [pp. 78-79]
Duško Miljanić [p. 81]
Franco Menicagli [p. 82]
Alessandro Girolami [p. 89]
Gianluca Di Ioia [p. 96]
Francesco Landi [p. 99]
Luca Chiudano [p. 100]
Luca Del Pia [p. 104]
Luigi Presicce [pp. 109-110]
Federica Iannuzzi [p. 120]
Iman Salem [p. 123]
Lorenza Daverio [p. 124]
Rodolfo Suarez Molna [p. 126]
inventedcolor [p. 129]
Cesare Lopopolo [p. 133]
Martino Mrgheri [pp. 135, 140]
Yu Dong [p. 138]

AGNESE BANTI

ALEKSANDAR ĐURAVČEVIĆ

FRANCO MENICAGLI

ANNAMARIA AJMONE

SCUOLA DI SANTA ROSA

(Francesco Lauretta e Luigi Presicce)

SARA LEGHISSA

WURMKOS

ISBN 978-88-32125-15-3



9 788832 125153



FONDAZIONE
PALAZZO
STROZZI