

Indice

- p. 7 Nota dei curatori
Andrea D'Ammando e Francesca Natale
- I. Forme
- 19 Variations on a Theme: Consensus and Dissensus
in Contemporary Participatory Art
Grant H. Kester
- 33 Assembly. Notes on fugitivity and capture
Marco Baravalle
- 57 Le prospettive della partecipazione sociale:
un confronto tra arte e scienza
Alfonso Di Prospero
- II. Figure
- 83 Nuove vie di partecipazione: Tania Bruguera e l'arte utile
Francesca Renda
- 103 Chiese assassinate e madri profanate
Francesco Garbelli
- 127 Make spectator great again!
Uno spaccato della partecipazione spettatoriale
nell'edizione 2019 della Biennale Teatro
Edoardo Lazzari

III. Fughe

- 145 Chi parla? Arte e pensiero collettivo
Daniela Angelucci
- 157 L'arte di legare. Incanto, estetica del disincanto, reincanto
critico
Natalia Agati
- 181 Participating Monsters – dynamic imaginative niches
Antonio Ianniello e David Habets

IV. Materiali

- 211 Antagonismo ed estetica relazionale
Claire Bishop

V. Recensioni

- 247 *Designing Disorder. Experiments and Disruptions in the City*
di Pablo Sendra e Richard Sennett
Recensione di Giulia Giambrone
- 253 *Figini e Pollini. Asilo Olivetti a Ivrea*
di Sara Protasoni
Recensione di Adele Rugini
- 257 *Dialettica del controllo. Limiti della sorveglianza e pratiche artistiche*
di Stefano Velotti
Recensione di Emanuele Capozziello
- 261 *What Comes After Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*
di Hal Foster
Recensione di Emma Canali
- 265 Elenco revisori del 2021

Nota dei curatori

Nel 2021, per la prima volta nella sua storia, la giuria del *Turner Prize* ha selezionato una rosa di finalisti composta interamente da collettivi artistici. Il premio è andato al gruppo nordirlandese Array Collective, capace di affrontare «le urgenti questioni politiche e sociali dell'Irlanda del Nord con umorismo, serietà e bellezza» e di tradurre «il proprio attivismo e i propri valori nell'ambiente della galleria» attraverso un'opera «accogliente, immersiva e sorprendente» (*The Druithaib's Ball*, che ha ricreato un pub illegale in epoca proibizionista). L'impegno politico e sociale, d'altronde, declinato attraverso pratiche partecipative e collaborative, accomuna il lavoro di tutti i gruppi entrati in *shortlist*. I cinque collettivi, infatti, sono stati selezionati ed «elogiati» dalla giuria per le loro opere «socialmente impegnate» (*socially engaged*) e per aver lavorato «a stretto contatto e in modo continuativo con le comunità di tutto il Regno Unito per ispirare il cambiamento sociale attraverso l'arte»¹. L'attivismo artistico, insomma – l'«artivismo», secondo il (brutto) neologismo mutuato dall'inglese – ha monopolizzato uno dei riconoscimenti più ambiti e prestigiosi a livello internazionale. Da questo punto di vista, la scelta della giuria presieduta dal direttore della Tate Britain, Alex Farquharson, ha confermato la vocazione principale del Turner Prize, da sempre orientato a intercettare e rappresentare le tendenze dominanti nell'arte contemporanea (britannica, e non solo). Due anni di emergenza pandemica, infatti, con una rinnovata (e spesso retorica) attenzione per concetti quali «comunità», «cura» e «solidarietà», non hanno fatto altro che rafforzare una tendenza ormai consolidata nel mondo delle arti contemporanee da almeno due decenni, definibile nei termini di una vera e propria «svolta sociale» o «svolta partecipativa». A partire dalla fine degli anni Novanta, infatti, le pratiche artistiche hanno forzato il proprio rapporto con la dimensione politica e sociale, mettendo in discus-

¹ <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/array-collective-win-turner-prize-2021> (ultimo accesso 13/12/2022; trad. it. nostra).

sione il rapporto tradizionale tra artista, opera e pubblico secondo una modalità apertamente relazionale, collaborativa e, appunto, partecipativa. In questo senso, “partecipazione” è diventato un termine chiave del lessico artistico e curatoriale contemporaneo, e “arte partecipativa” è la definizione che forse meglio intercetta l’orientamento principale delle arti degli ultimi anni.

Se la partecipazione è la risposta, tuttavia – la risposta che il mondo delle arti contemporanee offre ormai da alcuni decenni in modo sempre più diffuso e articolato – qual è la domanda? Perché, in altri termini, il modello partecipativo ha acquisito una tale centralità? Da un lato, come suggerito anche da Hal Foster, forse socievolezza, discorsività e partecipazione «sono in primo piano nell’arte di oggi perché altrove scarseggiano»: per questa ragione le mostre contemporanee sembrano spesso «un lavoro riparatore sulla socializzazione: vieni a giocare, a parlare e a imparare con me»². Come dire: quando la partecipazione esiste e funziona, non si vede – come lo spazio pubblico –, e non viene certo tematizzata ed evocata in maniera così esplicita. La diffusione del modello partecipativo, d’altronde, non riguarda solo il campo artistico. Bilanci e progetti urbani partecipativi, assemblee e sondaggi deliberativi, deleghe pubbliche alla partecipazione e occupazioni “dal basso”: alla partecipazione si richiamano con sempre maggiore insistenza discipline e pratiche differenti, dalla teoria politica agli studi urbani, fino alle esperienze concrete di protagonismo sociale e alla stessa politica istituzionale. Dall’altro lato, sembra che l’arte degli ultimi due o tre decenni si sia fatta carico di istanze sociali e politiche più o meno radicali nel tentativo di recuperare una rilevanza culturale messa in discussione da più parti. Le arti contemporanee, si dice o si pensa ormai da qualche tempo, avrebbero perso la propria necessità e la propria importanza culturale, e sarebbero diventate un fenomeno marginale per la comprensione della contemporaneità. Di fronte a questa crisi – più volte evocata, tra l’altro, nel corso del Novecento, a volte con toni apocalittici, e spesso invece con ragioni sostanziali – le pratiche artistiche degli ultimi decenni avrebbero intensificato il proprio rapporto con la dimensione sociale e politica, mettendo in questione la natura stessa dell’operazione artistica e il suo rapporto con la realtà quotidiana.

Come che stiano le cose, quello partecipativo è senza dubbio il modello di riferimento per le arti contemporanee. Il 2022, d’altra par-

² H. Foster, *Chat Rooms*, in *Participation*, ed. by C. Bishop, Whitechapel-MIT Press, London-Cambridge (MA) 2006, p. 194 (trad. it. nostra).

te, segna il decennale dalla pubblicazione di *Inferni artificiali*, testo fondamentale per il dibattito sulla partecipazione, dedicato, come recita il sottotitolo, alle pratiche artistiche partecipative e alla politica della spettatorialità. In quel saggio, oltre a definire l'orientamento principale dell'arte degli ultimi due decenni, Claire Bishop delinea i termini di un dibattito che, negli anni precedenti, aveva coinvolto, tra gli altri, Nicolas Bourriaud, Grant Kester, Jacques Rancière e Stewart Martin. L'operazione teorica di Bishop muove dalla necessità di restituire solidità all'appello sociale (spesso vago e non strutturato) dell'arte partecipativa, articolato tramite nozioni confuse e fraintendibili di apertura, processo e indeterminatezza. In questa prospettiva, Bishop analizza i nuclei fondamentali del dibattito, tra cui il ruolo dell'artista («visto meno come produttore singolo di oggetti specifici e più come collaboratore e produttore di *situazioni*»), la natura dell'opera d'arte (che «da prodotto finito, trasportabile, commerciabile è ripensata come *progetto* in corso o a lungo termine con un inizio e una fine non definiti») e il ruolo del pubblico («precedentemente concepito come "spettatore" o "osservatore", ora diventa co-produttore o *partecipante*»). Nonostante funzionino più «a livello di ideali» che come «realtà attualizzate», questi cambiamenti mirano infatti «a mettere sotto pressione i modi convenzionali di produzione e di consumo di arte propri del capitalismo»³.

Bishop aveva affrontato il tema della partecipazione già in due saggi precedenti, altrettanto importanti: *La svolta sociale. La collaborazione e i suoi dissensi* (dedicato, appunto, a quella "svolta sociale" delle arti contemporanee che proprio in *Inferni artificiali* viene ridefinita come un "ritorno" al sociale, «parte di una storia, in corso, di tentativi volti a ripensare l'arte collettivamente»⁴) e, soprattutto, *Antagonismo ed estetica relazionale*, pubblicato nel 2004 sulla rivista *October* e tradotto in italiano per la prima volta all'interno di questo numero. Benché elaborato ormai quasi vent'anni fa – e poi rivisto e ricalibrato da Bishop stessa nel corso del tempo –, il concetto di "antagonismo relazionale" rimane ancora un riferimento imprescindibile per un ripensamento critico della partecipazione, poiché prevede un approccio «più diretto e dirompente alle "relazioni"» rispetto a quello proposto dal-

³ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012; trad. it di C. Guida e M. Ulbar, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Roma 2015, pp. 14-15.

⁴ Ivi, p. 15.

l'estetica relazionale di Bourriaud. L'antagonismo relazionale non è da intendersi, infatti, semplicemente nel senso di una valorizzazione estetica del gesto antagonistico di per sé, ma come un concetto che mette in discussione la «posizione del soggetto che viene presupposta da ogni opera d'arte e le nozioni democratiche che le opere d'arte stesse sostengono, e come queste si manifestano nella nostra esperienza dell'opera».

A tal proposito, Bishop sottolinea lo sguardo curatoriale di Bourriaud, che, a partire dal 1993, con l'organizzazione della mostra *Traffic* al CAPC di Bordeaux, delinea la prospettiva della sua estetica relazionale. L'arte relazionale, nota Bishop, «dipende completamente dalle contingenze che caratterizzano l'ambiente e il pubblico che la accolgono», creando «situazioni nelle quali agli spettatori, che non formano più semplicemente una entità sociale e collettiva, vengono forniti gli strumenti per creare una comunità, per quanto temporanea o utopica essa sia». Artisti paradigmatici di questa tendenza sono, fra gli altri, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Liam Gillick e Rirkrit Tiravanija: Bishop in particolare analizza il lavoro degli ultimi due, sottolineandone la tendenza a privilegiare, pur se con presupposti e modalità differenti, «le relazioni intersoggettive rispetto a una otticità (*opticality*) distaccata». Secondo Bourriaud, quindi, «l'interattività dell'arte relazionale è (...) superiore rispetto alla contemplazione ottica di un oggetto, che si dà per scontato sia passiva e distaccata, perché l'opera d'arte è una "forma sociale" in grado di produrre relazioni umane positive. Di conseguenza, l'opera è automaticamente politica nelle sue implicazioni ed emancipatoria nei suoi effetti». Attraverso lo studio del lavoro di altri due artisti, Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra, e richiamandosi al saggio di Ernesto Laclau e Chantal Mouffe su *Egemonia e strategia socialista*, Bishop articola così il concetto di antagonismo relazionale, che si fonda non su una presunta armonia sociale, bensì sul «mettere in luce ciò che è represso al fine di sostenere l'apparenza di questa armonia», offrendo «un piano più concreto e polemico per ripensare la nostra relazione con il mondo e con gli altri».

Proprio la messa in questione della prospettiva rappresentata dall'antagonismo relazionale è uno degli snodi critici del saggio scritto per questo numero da Grant Kester. Analizzando la cornice concettuale della partecipazione, ed esplorandone le tensioni, l'autore si sof-

ferma su due riduzionismi: il primo esalta acriticamente le pratiche artistiche partecipative nei termini di una «espressione di una forma più egualitaria di esperienza estetica», considerata liberatoria e dissacrante a livello intrinseco rispetto alle convenzioni del mondo istituzionale dell'arte; il secondo, al contrario, svaluta l'arte partecipativa in quanto creatrice di «consenso» che, a differenza di un «dissenso» presuntamente terapeutico, non sarebbe in grado di preservare il «potenziale emancipatorio» dell'arte. Kester, che già nei i suoi scritti *Conversation Pieces* (2004) e *The One and the Many* (2011) ha avuto il merito di delineare i temi principali del dibattito sulla partecipazione, in questo saggio ribadisce in maniera puntuale la volontà di non semplificare questa discussione, appiattendola sullo scontro tra una presunta inversione emancipatoria – quella di Bourriaud, ad esempio – che sembrerebbe in grado di sottrarre all'artista la sua antica e consolidata superiorità (e che in realtà rimane inconsapevolmente influenzata «dalle strutture ideologiche ed economiche del mondo dell'arte istituzionale e, nello specifico, dalle forme esplicite di privilegio di classe e razziale che quest'ultimo normalizza»), e una prospettiva – che l'autore identifica con quella di Bishop e Foster – votata alla ricerca di progetti artistici che promuovano ad ogni costo rottura e antagonismo, a scapito dell'armonia sociale.

Centrale è il ruolo dello spettatore: non più ricettacolo passivo, è necessario che la sua *agency* partecipativa non si articoli soltanto attraverso la richiesta di intervenire fisicamente, o compiere gesti svuotati di significato. Oltretutto, lo spettatore deve essere considerato dotato di pensiero critico autonomo, non necessariamente bisognoso di provocazioni programmate e offerte dal gesto paternalistico dell'artista. L'obiettivo dell'autore è quello di ripensare criticamente il concetto di mondo istituzionale dell'arte, facendo emergere gli aspetti più ambigui delle pratiche partecipative e attraversando i temi dell'autorialità e della spettatorialità. Del resto, Kester si è soffermato più volte, a partire da una precisa messa in questione dei concetti di comunità, collettività e partecipazione, su quelle che Miwon Kwon, in *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, ha definito «questioni etiche date dallo squilibrio nelle relazioni di potere nello scambio triangolato tra artista, istituzione d'arte-curatore e gruppo comunitario»⁵, facendo emergere «la retorica degli artisti comunitari che si pro-

⁵ M. Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London, 2002; trad. it di A. Bergamin, *Un luogo dopo l'altro. Arte*

pongono come il veicolo di un'espressività non mediata da parte di una determinata comunità»⁶. Chiaramente, questa problematizzazione si lega al tentativo di generare spazi realmente pubblici, in grado di registrare dinamiche già esistenti nell'area prescelta e di creare nuove relazioni. Un tema, questo, centrale per tutta l'arte partecipativa e pubblica, soprattutto nelle sue tendenze *site-specific*, in merito alle quali Hal Foster (nella sua rilettura critica del progetto di arte pubblica *Culture in Action*, curato da Mary Jane Jacob nella città di Chicago nel 1993 e, più in generale, all'interno della sua analisi del paradigma dell'"artista come etnografo") ha evidenziato il rischio di derive da «turismo artistico» e la tendenza a una modalità di lavoro «orizzontale», secondo cui «si seleziona un sito, si studia la cultura e si impara il linguaggio, si concepisce e presenta un progetto, per muoversi successivamente nel sito successivo dove il ciclo si ripete»⁷. Secondo Kester, il pericolo è quello di delineare la comunità nei termini di un insieme indifferenziato, che perde capacità e diritto di parola, in favore di un potenziamento (professionale, politico, morale) della figura dell'artista, che si arroga il diritto di rappresentarla. La prospettiva di Kester è "dialogica", al contrario, poiché si riferisce a un pubblico che può *rispondere* all'artista, aprendo a progetti incentrati sulla collaborazione e sulla solidarietà, e proprio in questo senso può essere definita in termini affermativi, positivi, ma mai semplificatori. Si offre, così, uno sguardo più preciso su quei progetti artistici fondati sull'apertura e la processualità che Bourriaud per primo ha inquadrato a livello teorico, rendendoli centrali per una prospettiva curatoriale influente e diffusa.

Solo in questo modo, dunque, si eviterebbe quell' "anticipazione degli effetti" che preoccupava anche Jacques Rancière ne *Lo spettatore emancipato*, in quanto l'insieme degli spettatori non può essere considerato una massa amorfa destinata a trasformarsi – magicamente, senza scarti né problemi – in comunità grazie alla *performance* alla quale sta assistendo. Il luogo nel quale avviene la *performance* (il teatro, nel caso preso in considerazione da Rancière) non è sufficiente a definire e delimitare tale comunità. «La presunzione che il teatro sia di per sé comunitario», scrive Rancière, «continua a precedere le performance

site-specific e identità localizzativa, Postmedia, Milano 2020, p. 23.

⁶ G. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, citato in M. Kwon, *Un luogo dopo l'altro* cit., p. 173.

⁷ H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 1996; trad. it. di B. Carneglia, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006, p. 202.

teatrali e ad anticipare i loro effetti»⁸; un automatismo inapplicabile, dunque, evidenziato anche da Foster («Persino il pubblico non può essere dato per scontato, ma deve essere evocato ogni volta»⁹). Nonostante la tinta pessimistica – se la fragilità, l’apertura, il carattere “work-in-progress” dell’opera d’arte, in tutte le sue forme, sono ormai date per assunte, almeno la formazione del pubblico sarebbe augurabile “venisse da sé” – è evidente che l’elemento partecipativo, e la comunità che ne deriva (o ne può derivare), non può essere considerata nei termini di un fatto già dato. Che l’arte sia, da sempre, strumento di convivialità, creatrice di uno spazio di collaborazione e relazioni sociali, è fuor di dubbio, così come il fatto che la presenza di uno spettatore sia, in qualche modo, necessaria. Per un verso, dunque, sarebbe auspicabile evitare una moltiplicazione spesso superflua di definizioni e concetti: arte partecipativa, pubblica, “socially engaged”, immersiva e interattiva, sono soltanto alcune delle etichette applicate nel corso del tempo a tanta arte contemporanea. Ma l’aspetto più interessante, e più politico, dell’arte cosiddetta partecipativa sembrerebbe essere non tanto la presenza di uno spettatore che agisce e interviene in maniera indefinita (tanto più che la richiesta continua e pressante di azione e intervento rischia di trasformare la parentesi partecipativa in un’esperienza iper-stimolante e quindi occludente, bulimica, non riflessiva), quanto domandarsi a che condizioni si generi questo spettatore, quali siano le richieste, più o meno legittime, che vengono poste, e se le relazioni intessute diano vita a una collettività, e con quali conseguenze.

Una questione spinosa, ma non certo nuova. In merito alla diffusione del concetto di estetica relazionale, ad esempio, Foster si domanda: «quando questa ‘riattivazione’ è un peso troppo ingombrante da caricare sulle spalle dello spettatore, una prova troppo ambigua?»¹⁰. In questo senso, il coinvolgimento diretto del pubblico difficilmente può essere considerato non problematico, fluido, e anzi presenta un alto rischio di “illeggibilità” che rende, o può rendere, la situazione partecipativa continuamente revocabile. Al netto di un nostalgico – e, forse, rivedibile – richiamo al passato («Alcuni collettivi artistici fondati nel passato recente erano veri e propri progetti politici, ad esempio quelli che si formarono intorno all’attivismo per sensibilizzare

⁸ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris; trad. it. di D. Mansella, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018, p. 22.

⁹ H. Foster, *Chat Rooms* cit., p. 194.

¹⁰ *Ibid.*

sull'AIDS; oggi, semplicemente stare insieme sembra essere sufficiente»), la posizione di Foster è abbastanza chiara: «Se la partecipazione risulta minacciata in altre sfere, privilegiarla nell'arte potrebbe essere un meccanismo compensatorio – un pallido sostituto part-time»¹¹: una parodia che, dunque, difficilmente può assumersi con successo il compito di risanare meccanismi sociali disfunzionali e inceppati. Anche Bishop, ne *La svolta sociale*, affermava l'importanza di un momento di valutazione dell'arte “socialmente impegnata” (più lontana, secondo l'autrice, dalle pretese dell'estetica relazionale) precisamente in quanto arte: «L'urgenza di questo compito politico ha portato a una situazione in cui le pratiche collaborative sono automaticamente percepite come un importante gesto artistico di resistenza: non possono esistere lavori collaborativi non riusciti, irrisolti o noiosi perché tutti sono ugualmente necessari nell'obiettivo di rafforzare il legame sociale»¹². Anche oltre la messa in discussione del concetto di opera d'arte relazionale, che non garantirebbe automaticamente la formazione di comunità, sostenere che esista un'arte collettiva, partecipativa, pubblica *per natura* è di fatto quantomeno problematico. “Partecipare”, del resto, non implica necessariamente una elaborazione collettiva dei significati e la formazione di una collettività, così come l'aggettivo “relazionale”, poiché la relazione può essere anche uno-a-uno, tra il singolo spettatore e l'opera, nonostante i richiami dello stesso Bourriaud a una intersoggettività non meglio precisata come “essenza della pratica artistica”. Una semplificazione nella quale si cade per ingenuità, o fiducia assoluta nella capacità dell'arte di creare legami sociali.

I saggi di questo volume provano a indagare alcuni dei temi centrali del dibattito su partecipazione e spettatorialità, nel tentativo di verificarne la fecondità anche in relazione a casi studio specifici e a questioni e prospettive differenti. La prima sezione, aperta dal saggio di Kester, ospita l'analisi del caso studio scelto da Marco Baravalle, che, a partire da *Assembly* di Rashaad Newsome, si concentra sulle pratiche partecipative che caratterizzano l'opera e, nello specifico, sulla nozione di “assemblea” che l'opera stessa propone. Attraverso il concetto di “*fugitivity*”, il saggio di Baravalle mira a problematizzare

¹¹ *Ibid.*

¹² C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in “Artforum”, n. 6 (February) 2006; trad. it. di P. Bommarito, *La svolta sociale: la collaborazione e i suoi dissensi*, in “roots&routes”, n. 24 (gennaio-aprile) 2017, <https://www.roots-routes.org/la-svolta-sociale-la-collaborazione-suoi-dissensi-claire-bishop/> (ultimo accesso 13/12/2022).

l'appropriazione neoliberale di specifiche istanze sociali radicali. Nella stessa sezione, il saggio di Alfonso di Prospero si propone, attraverso le riflessioni di Bishop, di instaurare un dialogo tra arte (concepita come forma di partecipazione) e scienza (in particolare, nei termini di metodo scientifico), domini del sapere spesso concepiti come opposti inconciliabili. Nella seconda sezione, Francesca Renda si sofferma sulla ricerca artistica di Tania Bruguera, e in particolare sul concetto di “arte utile”, indagando la nozione di partecipazione in relazione a diversi progetti dell'artista cubana. Attraverso i testi di Bourriaud, Bishop e Rancière, l'autrice mette in gioco così il tema dell'autorialità e i legami complessi – e decisivi per ogni discorso sull'arte partecipativa – tra etica ed estetica. Al centro del saggio di Edoardo Lazzari è la figura dello spettatore, analizzata a partire da una ricognizione della condizione spettatoriale negli studi teatrali e dalla nozione di “spettatore emancipato” in Rancière. Muovendo da tre casi studio presenti alla Biennale Teatro di Venezia del 2019, l'autore illustra diverse strategie possibili di coinvolgimento del pubblico. Francesco Garbelli, invece, costruisce il suo saggio a partire dalle riflessioni sull'arte contenute nell'opera di Marcel Proust, mettendo in questione l'opposizione, solo apparente, tra partecipazione e contemplazione. Nella terza e ultima sezione, Daniela Angelucci si sofferma sul concetto di “concatenamento collettivo di enunciazione”, elaborato da Deleuze e Guattari, mettendo in relazione questa nozione con le pratiche artistiche e filosofiche. Il saggio a quattro mani di Antonio Ianniello e David Habets offre una sorta di “etnografia viva” che analizza “pratiche mostruose”, tramite le quali è possibile strutturare nicchie immaginative dinamiche e comunità. L'obiettivo degli autori, dunque, è ripensare l'immaginazione attraverso attività esplorative non convenzionali. Infine, Natalia Agati, nel suo saggio, approfondisce i legami tra reincantamento e pratiche artistiche, sostenendo la necessità di ricostruire il dialogo tra estetica e politica.

Andrea D'Ammando e Francesca Natale