



Geopoetik

Für ein Archiv der Gegenwart

Isabella Bordoni



Isabella Bordoni, * 1962, Rimini. Isabella Bordoni lebt in Rimini und Milano. Sie ist Schriftstellerin, Klang- und Bildende Künstlerin und freie Kuratorin. Ihre künstlerische Karriere begonnen hat Bordoni Mitte der 1980er Jahre. Ihr Interesse gilt den Spannungsfeldern zwischen Subjektivität und Gesellschaft, Geographie und Politik.

Zur Darstellung und Thematisierung von Alltäglichkeit verwendet sie Poesie, die sie als ein Ort, Werkzeug, Plattform und Lebensraum zugleich begreift.

Seit 1985 ist sie als Dramaturgin, Produzentin und Ausführende in Theater-, Radio- und diversen Medien-Projekten engagiert. Seit 2000 erarbeitet sie *poetische* und *poietische* Environments zum Überbegriff "poetry.scapes".

Ihre seit 2001 bestehende Plattform *IB_project for the Arts* gilt der Erforschung der Beziehung zwischen Kunst und Natur, Landschaft, Architektur und Medien im Zusammenhang mit ihrem Konzept von einer "poetischen Bürgerschaft".

Mit dem Hintergrund dieser spezifischen künstlerischen Praxis ist Isabella Bordoni Mitarbeiterin und Autorin von *Dynamoscopio*, eines Projektteams, das Filme, Bücher und Aufsätze publiziert und Langzeitstudien betreibt, wobei Verfahren der visuellen Anthropologie, der Urbanen Ethnografie und eine mögliche Verbindung von Poesie und Politik eine Rolle spielen.



Isabella Bordoni
www.ib-arts.org

Geopoetik (Teil 1, 2015 - 2004/5)

Zwischen Archäologie und Zeitgenossenschaft

– für ein Archiv der Gegenwart

Meditationen

Übersetzung : Helga Pöcheim

Vorgeschichte

Das Aktuelle und das Nicht-mehr-Aktuelle / die Stunde ihrer Lesbarkeit

Im Jahr 2004 hatte ich mit den Architekten und Ingenieuren von "Studio A" in Rimini die Idee für den Entwurf einer ständigen Installation im interkommunalen Park XXV Aprile. Der Park verbindet das Meer mit dem Hügel und zieht sich durch mehrere Gemeinden. Auf dem Gelände, das wechselnde Morphologien aufweist, befinden sich auch einige aufgelassene Industrieanlagen. Diese waren – und sind es noch immer – interessante Räume der Industriearchäologie, aber auch kritische Punkte im Grüngelände der Stadt und des Stadtrandes, die Anlass zu Ärgernis geben.

Als Ort für die geplante Installation (in der Art des sehr weit gefassten Begriffs "permanente Kunstausstellung im öffentlichen Raum eines Naherholungsgebietes") habe ich jenes Gelände gewählt, das am stärksten als "kritisch" wahrgenommen wird: ein Areal der Peripherie, das zwischen den Verwaltungsgrenzen mehrerer Kommunen liegt, landschaftliches Chaos, wenig gepflegt, touristisch nicht nutzbar, nichtdestotrotz ein belebter Raum, der tagsüber von verschiedenen Menschengruppen genutzt wird, die auf ihre Weise auch "peripher" sind, weil sie sich in den weniger angesehenen und versteckten Teilen der Stadt aufhalten. Nachts wird dieser Raum für illegale Geschäfte aller Art genutzt. In diesem Gebiet des Parks, durch das der Fluss Marecchia fließt, sind noch einige Steinmühlen erhalten, Artefakte des 20. Jahrhunderts, die davon zeugen, dass in der Vergangenheit im/am Fluss Marecchia Kies abgebaut wurde. Wir haben den ganzen Park und im Speziellen dieses Areal mehrere Monate hindurch zu allen Tageszeiten erkundet und festgestellt, dass einige der Ruinen als zeitweilige Unterkünfte genutzt werden.

Ich habe mir diese Installation als bewusstes Observatorium der Landschaft vorgestellt, an einem Ort (Hinterland) und zu einem Zeitpunkt (Anfang der 2000er-Jahre), als es mir dringend notwendig schien, Aufmerksamkeit auf die in Rimini schon vorhandenen aber noch wenig sichtbaren Migrantenströme zu lenken, auf die meist illegalen Einwanderer auf der Suche nach einer Möglichkeit, ihre Existenz neu einzurichten.

Ich dachte, dass ein Projekt wie *poetry.scapes_lungofiumesonoro* ["Klangraum am Flussufer"] die Landschaft und die neuen Stadtbewohner gegenseitig sichtbar machen könne.

Als ich die Einladung von Heimo Ranzenbacher erhielt, über etwas Richtungsweisendes aus meiner künstlerischen Arbeit nachzudenken, das in eine Utopie führt, habe ich an dieses Projekt aus dem Jahr 2004 gedacht. Die Stadtverwaltung von Rimini hatte es zwar einige Jahre lang im Auge behalten, weil es als interdisziplinär interessant erachtet wurde (unter den Gesichtspunkten Kultur, Kunst, Umwelt, Aufwertung des Areals, soziopolitische Aspekte), hatte aber nie ausreichend Mittel für dessen Realisierung zur Verfügung gestellt. Ich finde es aussagekräftig, heute ein Projekt anzuschauen, das in den frühen 2000er Jahren aktuell war, und herauszufinden, unter welchen Voraussetzungen es hypothetisch reaktualisiert werden könnte.

Seit Anfang der 2000er Jahre setze ich mich im Rahmen dessen, was man partizipative oder relationale Kunst nennt, mit der komplexen "urbanen Dramaturgie" oder "Dramaturgie von Gemeinschaften" auseinander. Dank meiner Beschäftigung mit Performancekunst, darstellender Kunst und elektronischer Kunst eröffnet sich mir die Möglichkeit, im Umfeld von kodifizierten Räumen und Situationen alternative narrative und selbst-narrative Entwürfe zu schaffen. So kommt es, dass ich mich in den letzten fünf, sechs Jahren mit Studien beschäftige, die ich "Archiv der Gegenwart" nenne.

Wenn uns die Frage "was ist ein Archiv?" dazu führt, über die Produktion und Weitergabe von Geschichte und über die Beziehung zwischen Geschichte und Macht nachzudenken, dann ist es notwendig, auch nach dem "ob?" und dem "wie" zu fragen. Anders gesagt, kann das Archiv durch einen Akt der künstlerischen Verantwortung umformuliert werden? Und wenn ja, wie?

Mit dem Archiv und seiner Substanz aus Text und audiovisuellem Material lernen wir zwar für das kollektive Gedächtnis, betreten einen "Erinnerungskörper" und wissen, dass es dabei um das sensible Spiel zwischen Erinnern und Vergessen geht. Der sich erinnernde Körper verweist (diesen verschweigend) auf einen anderen, komplementären: den vergessenden Körper. Es gibt einen *corpo mnemonico* als die zweite Seite der Medaille eines *corpo amnésico* der ihm zur Seite steht, in seinem Verschwinden präsent ist.

Ich glaube dass die Antwort auf dieses "ob" ein "ja" ist, wenn die Fragestellung über das Archiv hinausgeht. Ja, es ist möglich das Dokument als etwas zu betrachten, das man diskutieren und umgestalten kann. Ich halte das nicht nur für möglich, sondern für notwendig; ich glaube, dass man diesen Übergang praktiziert, indem man die Schwelle des

Privaten überschreitet. Es gibt eine Haltung, die mich in meiner künstlerischen Arbeit wie ein Refrain begleitet, mich ständig wiederholen lässt: In einem Prozess der Resemantisierung des Gedächtnisses muss man sich an den Vertrauenspakt halten. Er verlangt es, in das Haus des Anderen einzutreten; genau das ist der Übergang vom "ob" zum "wie", und man vollzieht ihn, indem man die Schwelle zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten überschreitet. Während die Aufgabe eines öffentlichen Archivs darin besteht, historische Fakten weiterzugeben, ist das private Archiv jener Ort ist, wo das Speichern von Erinnerungen ein affektiver Akt ist. An der Grenze zwischen dem Privatem und dem Öffentlichen wird dem Archiv seine (manchmal) monumentale, rhetorische und doch verführerische Schönheit entzogen, und es wird den den Gegebenheiten zurückgegeben. Als Ausgangspunkt für meine Reflexion über das, was ich "Archiv der Gegenwart" nenne, übernehme ich die Konzepte von *Erbe* und *Zeugnis*, von *Gedächtnis* und *Vision* aus den historischen Archiven des 20. Jahrhunderts. Das "Archiv der Gegenwart" entsteht als eine andere narrative Konfiguration der Zeugenschaft, durch die Selbst-Darstellung seitens des Individuums, durch die Wahrnehmung des eigenen Daseins als Einzelner und als Gemeinschaftswesen, und durch die dokumentierbare Erfahrung. Mit dem "Archiv der Gegenwart" versuche ich, die Beziehungen zwischen Gedächtnis, Vision, Erbe und Zeugenschaft zu ergründen. Seit Ende 2013 kommt zur theoretischen Reflexion ein neuer Beobachtungshorizont hinzu, dank der Zusammenarbeit mit dem auf Bühnen- und Architektur- aufnahmen spezialisierten Fotografen Marco Caselli Nirmal.

Das "Archiv der Gegenwart" ist eine einfache und radikale Erfahrung. Es geht dabei nicht darum, "Theater" zu machen, obwohl die Erfahrung immer auch mit einigen theatralen Praktiken korreliert: mit der Konstruktion eines Raumes, der Dramaturgie als narrative Textur, der Regie als koordinierende und ästhetische Handlung. Es handelt sich jedoch nicht um eine Aufführung, sondern um einen Prozess, oftmals einzigartig und dennoch teilweise reproduzierbar, der von der Kunst verlangt, sich sprachlich für einen Perspektivenwechsel zu öffnen, eine kleine aber bedeutende Änderung der Paradigmen, ausgehend von den Rändern und von der Alltäglichkeit.

Dieser Zugang basiert auf dem kritischen und vieldeutigen Konzept der Reflexivität. Dieses lehrt uns, dass ein Paradigmenwechsel erreicht werden kann, indem man hartnäckig an den Rändern arbeitet und die Grenzen eines dominanten Paradigmas aufbricht. Die Folgen sind positiv: Gesellschaften, die selber denken, ihre Angelegenheiten selber in die Hand nehmen und die Frage nach Legitimation stellen, und zwar im Rahmen der Wissensproduktion, des Diskurses und der Repräsentation. Gesellschaften, die versuchen, Polarisierung und Dichotomie im Rahmen ihrer Möglichkeiten zu überwinden, denn die Reflexion an sich löst nicht das Problem der Komplexität, der sie entgegentritt. Ich möchte hinzufügen, dass ich mit dem Begriff "generatività" jene transformativen Praktiken und Aktionen meine, die die Menschen in die Lage versetzen, mit Freiheit umzugehen: nicht die Freiheit eines individualisierten Konsums ist gemeint, sondern eine relationale, bzw. ein gemeinsames Werk.

Ich lege daher das im Jahr 2005 präsentierte Projekt mit dem Titel *poetry.scapes_lungofiumesonoro* vor.

Idee, Projektdesign und -entwicklung, Herausgeberin: Isabella Bordoni
Technisches Projekt/Entwurf: Arch. Alessandra Dallan, Arch. Cristian Marzoli –
"STUDIO A", Studio Associato di Ingegneria e Architettura Rimini
Interaktionsdesign: Orf Quarenghi

Das Projekt wird hier in unveränderter Form präsentiert. Es soll der Versuch gemacht werden, von hier aus einen Sprung in die Gegenwart zu machen und aus heutiger Sicht eine neue Utopie zu imaginieren, unter denselben Vorzeichen oder im Gegenteil.

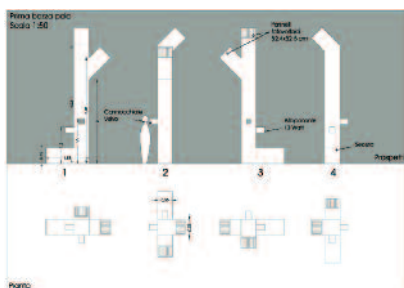
poetry.scapes_lungofiumesonoro, 2005

Ich habe den Begriff *poetry.scapes* im Jahr 2001 eingeführt – er wird oft gemeinsam mit der Bezeichnung "Wege einer poetischen Bürgerschaft" verwendet, und ich bezeichne damit jenes Netz von Projekten, in denen die Kunst auf partizipative und relationale Art und Weise einbezogen wird. Es sind teils rein künstlerische Projekte, teils solche, die mittels (Aus-)Bildung aktiviert werden und die Kunst als Erweiterung heranziehen. Im letzteren Fall eröffnen sich anspruchsvolle und leidenschaftliche Szenarien, weil Kunst und Bildung sich gegenseitig ergänzen und einander wechselseitig befruchten. *poetry.scapes* bringt die vielfältigen urbanen Identitäten zum Vorschein, und zwar durch Befragungen/Gespräche mit der Stadt und ihren Bewohnern, durch Auslotung des Verhältnisses zwischen öffentlichem und privatem Raum, und durch Erweiterung der Wohnbarkeit des Raumes einerseits und der Fähigkeiten der Beteiligten andererseits. *poetry.scapes* ruft dazu auf, Systeme poetisch-akustisch-visueller Erkundungen in der Stadt zu aktivieren, und zwar bevorzugt in Gegenden in der so genannten "Peripherie", wo die Stadt auch durch multi-ethnische Umgebungen geprägt ist. An den "Orten des Unbehagens" werden die Beziehungen zwischen sozialer Integration und Exklusion nachgezeichnet, zwischen Geschichte und Zeitgenossenschaft, zwischen neuen und alten "Bürgerschaften". *poetry.scapes* trifft als Werthaltung auf die Reflexion über die Menschenrechte. In diesem Projekt beschäftigen wir uns mit der Kunst, dem Menschen zuzuhören. Architektur, Urbanistik, Umweltwissenschaften, Technologie, künstlerische Ausdrucksformen sind involviert als Instrumente und als Wissen. Das Ergebnis besteht jeweils in Events/Veranstaltungen, die jedes Mal anders, einzigartig und nicht reproduzierbar sind: Videoaufnahmen oder Installationen im urbanen oder extraurbanen Gewebe, Ereignisse, die einer neuen Semantik Raum zu geben vermögen. Die Installationen können zeitlich begrenzt sein, oder langlebig, manchmal auch permanent. Sie sind nicht invasiv, der Raum selbst ist aufgefordert, sich bemerkbar zu machen, als kritisches und poetisches Sprachrohr der Stadt oder des Stadtteils, indem er in einen Akt zeitgenössischer Kunst verankert wird. Damit wird die Beziehung zwischen dem Raum und der Qualität der Zeit, in der man sich darin aufhält, neu interpretiert.

Poetisch wohnt der Mensch

In die urbanistische Organisation eines Gebietes sind mehrere emotionale Landkarten eingeschrieben. Das ist der Ausgangspunkt, aus dem sich die Idee von *poetry.scapes* entwickelt, von diesem Punkt aus spult sich ihr Verlauf ab und trifft auf Leidenschaften, Notwendigkeiten und Wünsche. Die Leidenschaften sind die des zweckgebundenen Handelns (Poiesis), die Poetik der Orte; Notwendigkeiten sind intrinsisch in Bezug auf die Metamorphose und die Regeneration der Städte und der Peripherien; Notwendigkeiten führen dazu, den öffentlichen Raum zu interpretieren als Nährboden der Begegnung zwischen den verschiedenen Arten des Wohnens, den daraus resultierenden Arten der Wahrnehmung und dem kreativen Akt, den er hervorbringen kann. Die Wünsche sind poetischer und persönlicher Natur, sie leiten an, die realen, natürlichen und architektonischen Räume und die mentalen Räume als gemeinschaftlich und reziprok zu verstehen. *poetry.scapes* arbeitet sinnlich wahrnehmbare Landkarten aus, lädt zur topografischen Neuinterpretation der dezentralen Herzen der Stadt ein. Öffentliche Räume, ein Park, ein Platz, ein Durchgangs-Ort werden als offene Hör-Räume interpretiert, als polysemantische *Ambienti*, wo sich die entfremdete Seele heimisch fühlen kann.

Im Lauf von 2004, nach zahlreichen Erkundungen im Marecchia-Flusspark in Rimini, zu Fuß und mit dem Fahrrad, wurde ein solcher Raum – in dem Abschnitt entlang des Radweges, in der Nähe des Lago Azzurro und der ehemaligen Schotterwerke – gefunden. Die von Isabella Bordoni ins Leben gerufene und geleitete Arbeitsgruppe, bestehend aus den Architekten Alessandra und Cristian Marzoli (Studio A, Ingenieur- und Architekturbüro in Rimini), dem Schriftsteller und Experten für Wassereinzugsgebiete, Michele Marziani, und dem Software-Entwickler und Interaction-Designer Orf Quarenghi, verbindet eine ausgeprägte Sensibilität für die natürliche und verbaute Landschaft und deren soziale Dynamik. Das Gelände ist von mehreren Seiten zugänglich, sowohl vom Inneren des Parks her als auch von außen, in der Nähe des Eingangs in der Via Savina gelegen und charakterisiert durch kleine Schotterseen, dem Verfall preisgegebene gemauerte Gebäude, Reste der ehemaligen Anlagen aus Eisen und Beton sowie archäologische Reste römischen Ursprungs. Diesen Ort, wo die Antike und die Moderne mit der reichen Tier- und Pflanzenwelt der Uferpromenade zusammenleben, wählen wir aus, um seine soziale und poetische Wertigkeit auszuloten.

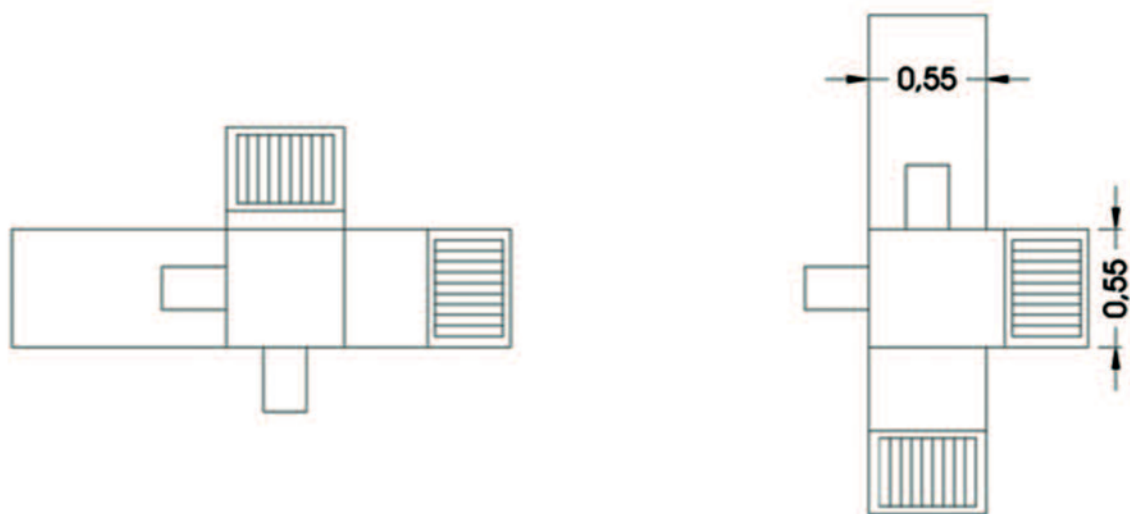
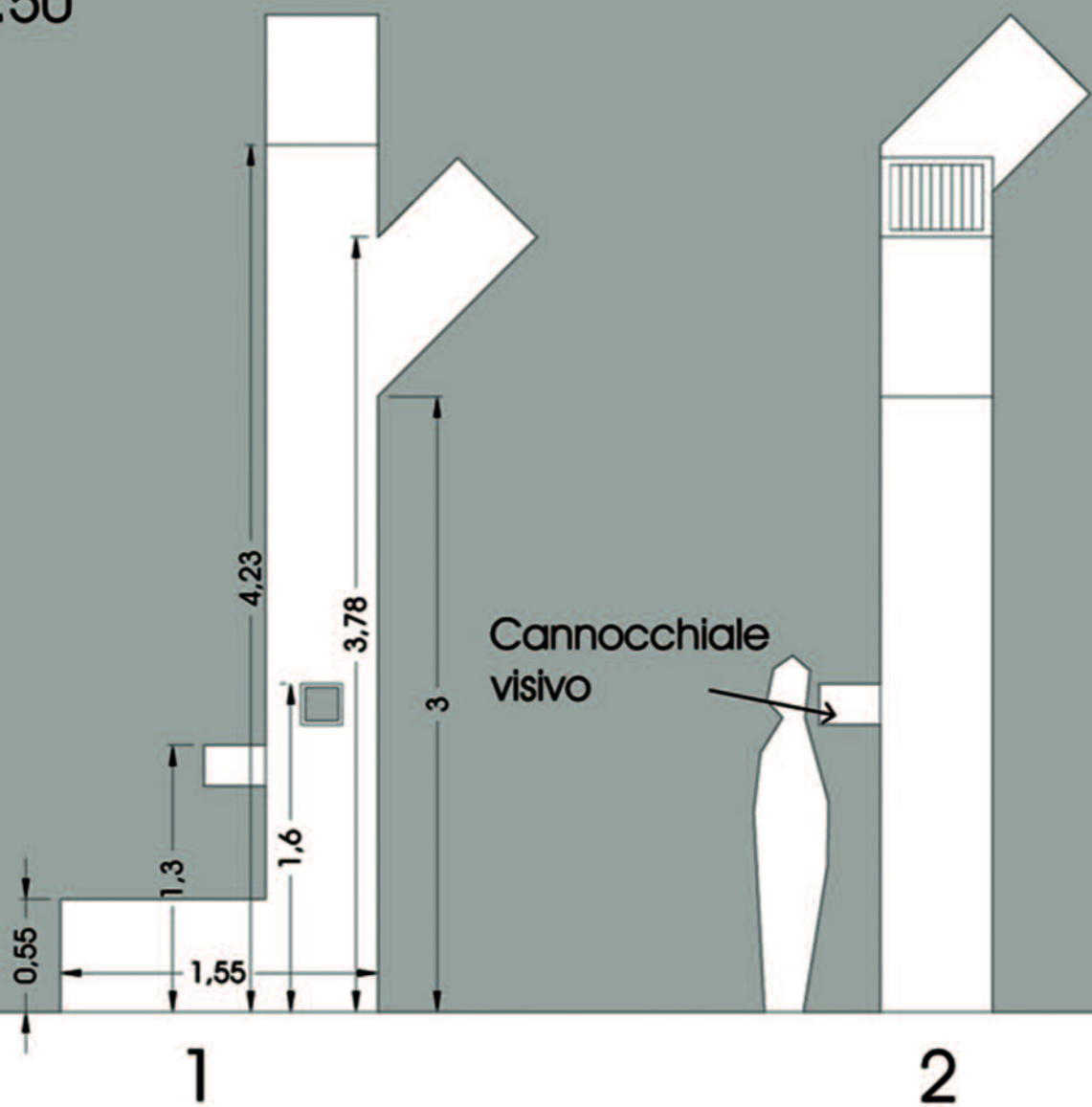


Mit POESIA (Poesie, auch: das Gedicht, Anm.d.Ü.) meine ich nicht nur "das Wort", sondern vor allem eine offene Geisteshaltung, mit der die Poesie von Raum und Zeit (der Geschichte und der Jetztzeit) erlebt werden kann, und zwar mit Hilfe unseres Körpers in Bewegung. Der Uferpromenade soll ihre Beziehung zu langsamer Fortbewegung zu Fuß oder mit dem Fahrrad zurückgegeben werden, zum Zeitgefühl der Ruhe/Stille, zur "Mensch-Landschaft" und zur "Natur-Landschaft". Die Stadt, deren Identität auf der Lage an der Küste fußt, scheint weit weg zu sein. Hier stellen wir uns also eine poetische Klangstrecke vor, im Peripherie-Gelände des Parco Marecchia und an einem Punkt, wo mehrere Kommunen aneinandergrenzen (der ehemalige Steinbruch In.Cal. Sistem gehört zur Kommune Rimini, der nahegelegene Steinbruch Adriasavi befindet sich im Gemeindegebiet von Santarcangelo di Romagna, beide am rechten Ufer des Flusses Marecchia gelegen, in der Ortschaft S. Martino dei Mulini).

Hier kreieren wir ein permanentes, interaktiv auszulösendes akustisches Habitat, mit Bewegungsmeldern und Messgeräten, welche Wettereinflüsse, Lufttemperatur und den Wechsel der Jahreszeiten erfassen. Wir beginnen damit, in diesem Abschnitt ein Modul mit vier Elementen von CERCALUCE [wörtl. "Lichtsucher"] aufzubauen. Jedes Element enthält einfachste und wartungsarme technische Mittel, mit denen sich eine Klanginstallation realisieren lässt. Es werden dafür sowohl von uns produzierte Klänge, von denen noch die Rede sein wird, als auch die natürlichen Umgebungsgeräusche in Echtzeit verarbeitet. Wir stellen uns vor, dass diese ersten vier Elemente der Beginn eines Parcours sind, der sich später entlang weiterer Stationen im Park fortsetzen kann. Weitere Elemente von CERCALUCE werden anders geformt und aus anderen Materialien hergestellt sein, aus Recyclingmaterialien und anderen – alle sollen jedoch dieselbe Art von Klangpoetik aufweisen. Auf diese Weise werden Poesie, Klang und Ambiente zu einer Partitur verknüpft, die den Wanderer (Fußgänger oder Radfahrer) durch den Park begleitet. Eine Partitur, die eine von Menschenhand gestaltete, parallele und komplementäre Geografie erzeugt. Die poetische Resonanz nährt die Landschaft, denn das Gedicht/die Poesie vermag die Grenzen zwischen den Sprachen und Nationen, zwischen öffentlichem und privatem Raum außer Kraft zu setzen. In den Blick gerückt werden: Zivilisation entlang des Flusses, Architektur, erneuerbare Energie, die Peripherie, die zum Zentrum wird, Grenzen, der Eile abgerungene Zeit, das Zuhören, der Nachhall eines Gedichts in der Landschaft, das (Aus)Wandern und das Zurückkommen.

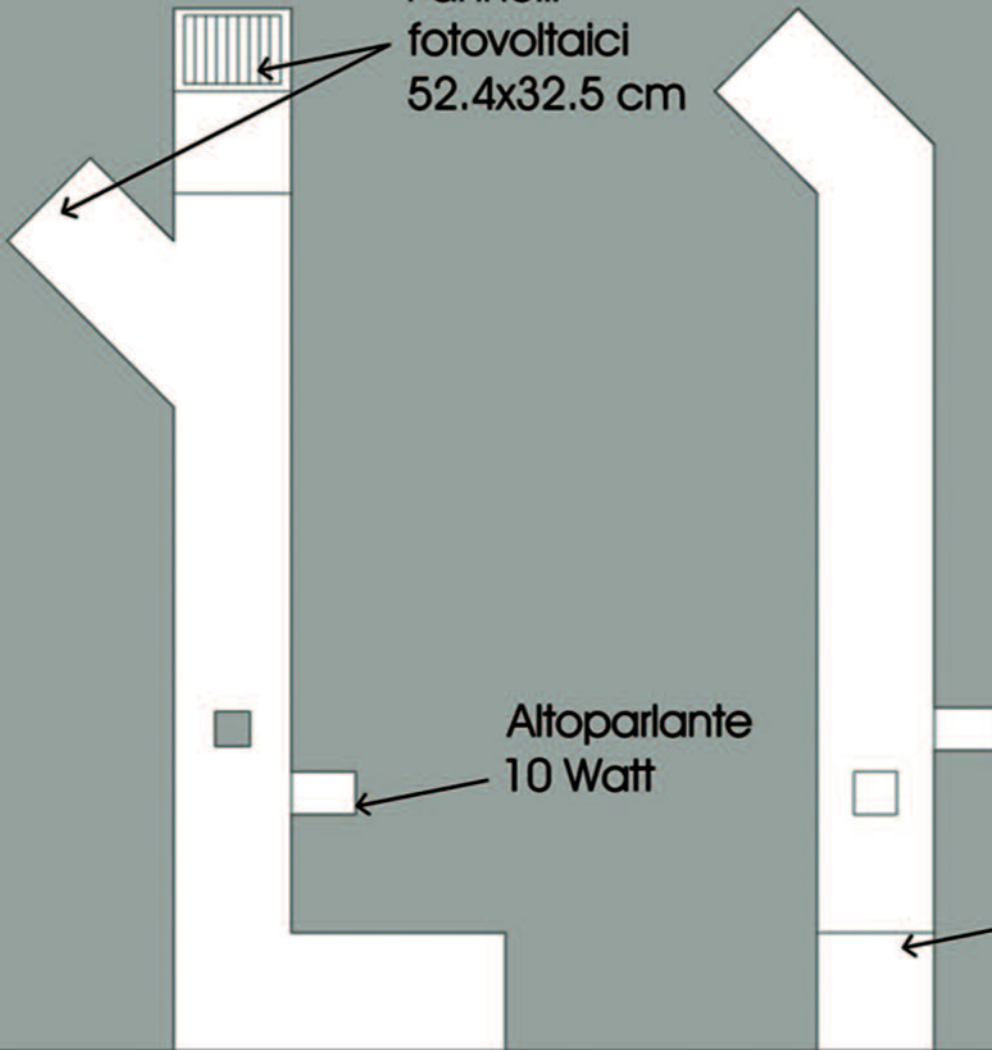
Wir wissen, dass wir alle Migranten auf der Erde sind, wir wissen, dass wir selbst auch als Bürger Fremde sind. *poetry.scapes_lungofiumesonoro* spricht die Sprachen der Welt, füllt den Raum mit Klängen und Geräuschen aus der ganzen Welt, die inszenierte Poesie- und Klanglandschaft ist ein offenes Fenster auf die Welt hinaus. Das Projekt ist in der Kultur des jeweiligen Ortes verankert, um diesen in ein soziales, gemeinschaftliches, interkulturelles Geschenk zu verwandeln, an dem alle teilhaben können. *poetry.scapes_lungofiumesonoro* ist ein Projekt in Harmonie mit der Natur, das sich auf mehreren

Prima bozza palo
Scala 1:50



Pianta

Pannelli
fotovoltaici
52.4x32.5 cm

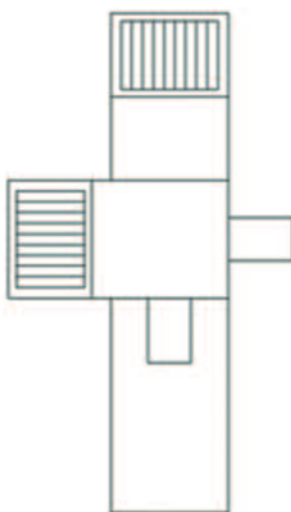
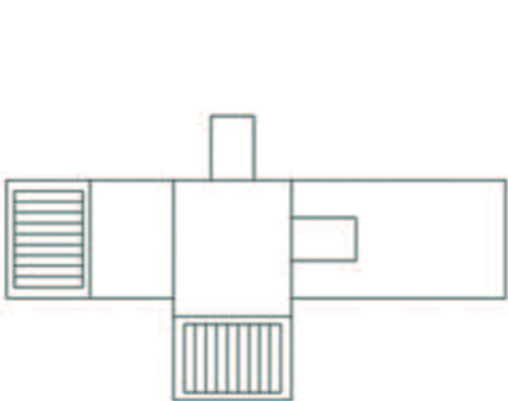


Seduta

Prospetti

3

4



Ebenen abspielt: von der reinen Beobachtung über die künstlerische Bearbeitung und das bewusste Wahrnehmen der Umwelt bis hin zu den Aspekten Bildung, Kultur der Landschaft und Bürgerrecht.

Einige Überlegungen, für hier und anderswo

Die Tatsache, dass sich das für die Installation ausgewählte Gebiet an der Grenze zwischen mehreren Gemeinden befindet, macht es zum Ort des Flusses und Verflechtung. Ergänzend: Da es in diesem Abschnitt des Parks gemauerte Strukturen gibt, die vorübergehend Schutz bieten können, kommen Menschen, oft von sehr weit her, um diese vorübergehend zu bewohnen. Ich kann mich folgender Überlegung nicht entziehen, im Zusammenhang mit dem Thema Staatsbürgerschaft, das ich hier abwandle in "poetische Bürgerschaft": diese lässt die Gesetze der Staaten und Nationen außer Acht und fokussiert stattdessen auf die Gemeinschaft der Menschen, die alle die selben Rechte haben. Aus diesem Grund passt *poetry.scapes_lungofiumesonoro* in das breit angelegte, im Jahr 2001 gestartete Projekt *poetry.scapes*. Dort verweist der Begriff "cittadinanza poetica" [poetische Bürgerschaft] auf polysemantische (mehrsprachige und interkulturelle) Orte als Räume für das zwischenmenschliche Abenteuer der Brüderlichkeit. Das akustische Material (Stimmen und Geräusche), das die Partitur für die Installation *poetry.scapes_lungofiumesonoro* liefert, variiert mit dem Wetter und mit den Jahreszeiten, wird angereichert mit Material aus der ganzen Welt, das auch via web 2.0 gesammelt und dann in "Archiven der Gegenwart" systematisch organisiert wird.

Ich stelle mir also vor, durch den Marecchia Flusspark zu spazieren, und dass unsere Anwesenheit vom CERCALUCE erfasst wird. Sowie wir uns nähern, reichert sich die Partitur mit Details an: Worte auf (z.B.) italienisch, arabisch, chinesisch, verbinden sich mit den Straßengeräuschen von (z.B.) New Delhi oder Islamabad, formen ein "andante con moto", das von uns selbst und von der Welt erzählt, von unserem Sein hier und anderswo.

Neue Technologien und ökologische Nachhaltigkeit

Hier wo die Zeichen einer dem Verfall preisgegebenen industriellen Zivilisation evident sind, halte ich es für wichtig, eine Begegnung mit diesen Ruinen zu inszenieren, die Zeugnisse für die Geschichte und für Menschenwerk sind. Anders als jene, wird unsere Intervention die Umwelt nicht ausbeuten, sondern sie regenerieren, auch im energetischen Sinn. Ich denke deshalb an selbstgesteuerte Klangstrukturen/-elemente/-skulpturen: wir haben sie CERCALUCE ["Lichtsucher"] genannt, weil sie mit kleinen Solarzellen ausgestattet sind, die die benötigte Betriebsenergie selbst aufnehmen bzw. erzeugen können. Den zyklischen Veränderungen der Natur zuzuhören, aber auch der Wechsel der Jahreszeiten, die energetische Erneuerung und die Nachhaltigkeit sind unverzichtbare Voraussetzungen für diese Poetik.

Das zweite Leben der Dinge / Workshop

Wie werden die Elemente CERCALUCE gebaut? Ihre Grundform ist als Abbildung dargestellt, im Maßstab mit Seitenansichten. Die Referenzform ist einem Baum nachempfunden, stilisiert und geometrisch aufs Wesentliche reduziert. Das Objekt wird nachstehend beschrieben, wesentlich ist hier die Konstruktionsmethode. Wir leben in einer Gesellschaft, deren vorherrschende Merkmale Konsum und Verschwendung sind. Mit dem handwerklich-experimentellen-Teil des Projekts werden Ästhetik und Praxis des Recyclings von Industrieabfällen thematisiert. Wenn Ort und Bauten der Industriearchäologie in Augenschein genommen werden, fällt oft der Begriff "Umwidmung". Die Umwidmung betrifft Gebäudekomplexe, aufgelassene Gelände und Areale. Es gibt jedoch eine Art der Umwidmung, die das Material selbst mit einbezieht, und damit beschäftigt man sich selten. Die Praxis, schweres Material wiederzuverwenden, ist das Verfahren, das wir für die Konstruktion der Elemente CERCALUCE in poetry.scapes_lungofiumesonoro anwenden. Die Verwendung von Schrott erlaubt es, dem Material ein zweites Leben im Zeichen des Erfindungsgeistes und der Kunst zu geben. Der Workshop behandelt die Themen Umwidmung, Wiederverwertung, Recycling im Licht kreativer Tätigkeit. Die TeilnehmerInnen sind Schüler oder Nicht-Schüler, Lehrlinge, Künstler, Techniker, Handwerker.

Es handelt sich hier um einen wichtigen Schritt, der das heute oft verwendete und missbrauchte Konzept der Partizipation in seine natürliche Bestimmung zurückbringt, mit anderen Worten die Einbeziehung mehrerer Verantwortlicher innerhalb eines arbeitsteiligen Prozesses. Am Workshop beteiligt sind Designer, Elektriker, Schweißer, Schlosser, Informatiker, Architekten, Landschaftsgestalter, Landwirte, Agronomen, Gärtner.

Die Begegnung mit Alessandra und Cristian Marzoli hat die Basis dafür geschaffen, von der Vision zu einem konkreten technischen Projekt zu gelangen. Aus dieser Zusammenarbeit ist das Design für das Element CERCALUCE entstanden. Es handelt sich um eine Säule/einen Baum mit mehreren "Ästen" und einer Sitzgelegenheit, auf der der Passant Platz nehmen kann. Die Säule/der Baum nimmt in ihrem Inneren alle technischen Mittel und Geräte auf, die für sein Funktionieren nötig sind. Um Interaktion mit dem Passanten zu ermöglichen, ist jedes Element mit Solarzellen versehen, die Sonnenenergie zu unterschiedlichen Tageszeiten aufnehmen und speichern können. Zur technischen Ausstattung gehören sowohl Lautsprecherboxen als auch ein kleiner Monitor für intimeres Hören. Erstere verbreiten Klang in der Umgebung, über Bewegungsmelder gesteuert, wenn jemand vorbeigeht. Wer sich entschließt, Platz zu nehmen und die Installation individuell zu nutzen, kann sie über einen Touchscreen selbst steuern. Die kleinen Lautsprecher mit 10 Watt Leistung sind auf Ohrhöhe an der Säule/am Baum CERCALUCE positioniert und werden – nur wenn erwünscht – manuell in Betrieb genommen. Diese "private" Funktion unterscheidet sich von jener der Umgebungsbeschallung, die im Umkreis von bis zu 50 Metern hörbar ist. Das CERCALUCE ist also eine Art poetische Juke-Box/Radiostation, aber auch eine "Landschaftsinformationsstation", die über die Gegend erzählt, und somit ein Erinnerungsort. Das Öffentliche und das Private ergänzen sich in Raum und Zeit.

Eine wichtige Überlegung muss in Bezug auf die Geschichte des Ortes und den Wert der ARCHIVE angestellt werden.

Poetische Klanglandschaften / eine Anmerkung zwischen den Archiven und der Erinnerung an die Gegenwart

Wenn wir sagen, dass die permanente Installation *poetry.scapes_lungofiumesonoro* eine Art poetische Juke-Box oder eine Landschaftsinformationsstation ist, stelle ich mir das wie ein LANDSCHAFTSOBSERVATORIUM vor. Die Inhalte, die die Installation anbietet und dramaturgisch gestaltet, sind poetisch-narrativ-wissenschaftlich im weitesten Sinn, Ergebnis einer umfangreichen Arbeit über die Gegenwart und über die Erinnerung.

Die mündlichen, akustischen und visuellen Daten von *poetry.scapes_lungofiumesonoro*, d.h. die kreativ/künstlerischen Inhalte variieren mit dem Wechsel der Jahreszeiten, des Klimas, der Temperatur, der Luftfeuchtigkeit, der Luftverschmutzung – somit entstehen Konkordanzen zwischen den Daten poetischer Natur und den Umgebungsbedingungen. Es wird also möglich sein, jedes Mal gemeinsam mit dem kreativen "Paket" auch die physischen Umgebungsbedingungen zu erfassen und nachvollziehbar zu machen.

Natürlich variiert auch die akustische Umgebung von *poetry.scapes_lungofiumesonoro* mit den zyklischen Veränderungen in der Natur. In den Variationen greifen die poetischen, akustischen und landschaftlichen Themen auf historische Quellen zurück, die von großer Wichtigkeit sind.

Ich habe erwähnt, dass ich mit POESIA eine Haltung meine, einen Raum der Freiheit, der dem Ort und der Zeit poetische Möglichkeiten eröffnet. Mit Ort meine ich die natürliche und kulturelle Landschaft im weitesten Sinn, mit Zeit meine ich die historische Erinnerung, die im Menschen auffindbar ist. Der Mensch selbst ist das Archiv. Ob zufällig oder bewusst, der Benutzer von *poetry.scapes_lungofiumesonoro* entdeckt die Verantwortung und damit gleichzeitig die Freiheit, seine eigene Dramaturgie des Hörens zu gestalten. Die CERCALUCE-Elemente sind auch mit optischen Instrumenten zur Betrachtung der Landschaft und Erkundung der Topographie ausgestattet, um klar zu machen, dass das Hören und Betrachten bewusste Handlungen sind. Es ist auch möglich, die CERCALUCE-Säulen mit wireless-Technologie auszustatten, um Klima- und Umweltdaten zu senden und zu empfangen. Für diesen Punkt werden noch genauere Überlegungen erforderlich sein.

Woher die Semantik der Partizipation kommt

Ich habe den Begriff *poetry.scapes* im Jahr 2000 kreiert und damit die Gesamtheit jener auktorialen bzw. partizipativen Projekte bezeichnet, in denen Kunst politisch agiert. Es ist wichtig zu betonen, dass es dabei nicht um Kunstvermittlung geht, sondern vielmehr um etwas, das ich fast als dessen Gegenteil begreife, – Prozesse und Handlungsweisen in

Gang zu setzen, die zwischen dem Denken, dem Wissen, der Poetik und der Praxis des Zeitgenössischen angesiedelt sind. Künstlerische und kreative Prozesse, die ihren theoretischen Vergleichshorizont und ihre Umsetzung auch in den Disziplinen Anthropologie, Philosophie, Politik, Urbanistik, Linguistik, Umweltschutz, Wirtschaft suchen und finden. Insbesondere weise ich mit dem Begriff *poetry.scapes* ab dem Jahr 2000 auf eine Überwindung der für die einzelnen Disziplinen typischen Vorgangsweisen hin und auf die Anwendung einer vergleichenden Vision, die insbesondere der Anthropologie und der Territorialpolitik entlehnt ist. Auf eine Vorstellungswelt, die für poetische Untersuchungen die Kulturlandschaften, aber auch urbane, periurbane und menschliche Landschaften heranzieht, und zwar auch im Lichte der Migrationsflüsse und der neuen menschlichen Geographien in Europa. Im Jahrzehnt des Übergangs vom Ende des 20. Jahrhunderts zum neuen Jahrtausend ist es m. E. dringend nötig, Migrationsphänomene zur Kenntnis zu nehmen, welche die Konzepte und Vorstellungen von zeitgenössischem Wohnen mit neuen Bedeutungen versehen. Ebenso dringend notwendig ist es, Stereotype wie Erinnerung und Identität, Tradition und Wurzeln zu analysieren und Entstehung und Formen dieser Diskurse künstlerisch zu hinterfragen.

Mich interessieren die gegenseitigen Blickpunkte von und auf diese "Menschheit in Transit", es interessiert mich zu verstehen, wie anhand der Prinzipien von Staatsbürgerschaft und Illegalität Gedankenströme reglementiert werden, und es interessiert mich, Modalitäten der einfühlsamen Beobachtung und des sensiblen Zuhörens zu finden für die Menschen, die der geografischen Entfremdung und den neuen Dynamiken der Wirtschaft und des Arbeitsmarktes ausgesetzt sind.

Als ich im Jahr 2000, am Übergang vom 20. Jahrhundert in das neue Millennium, das Theater als künstlerisches Betätigungsfeld verlassen und mich der Beschäftigung mit der Stadt zugewandt habe, und in den darauffolgenden Jahren, ist mir folgendes mehr und mehr klar geworden: die Kunst, die mir am Herzen liegt, jene ist, die sich für die Dramaturgie der Städte und der Gemeinschaften interessiert, die es versteht, einen Bogen zu spannen zwischen Politik und Poesie. Um diese Kunst praktizieren zu können, muss man dem Ich eine Stimme geben, einem nomadischen Ich, das seine Wurzeln nicht nur in den Tiefen der eigenen Herkunft hat, sondern auch in der Beweglichkeit der Oberfläche, so wie es Pflanzen mit Luftwurzeln gibt, und migrierende Pflanzen, die Pioniere sind. Mir wurde auch klar, dass ich Kunst nicht ausüben kann, ohne Studien zu betreiben über die Genealogie des öffentlichen (politischen) Diskurses und die Haltung der Regierung gegenüber den Völkern, über Hoheitsgebiete, über Migrationspolitik und die soziale Inklusion und Exklusion, denn diese sind auch Kontrollmechanismen, die das Wort ausschließen.

Geopoetik (Teil 2, 2004/5 – 2015)

Für ein Vokabular, das fehlt

Kindheit

Am 26. April 2013 schrieb ich an einen Verantwortlichen des Fotoarchivs der Civica Biblioteca Gambalunga in Rimini:

"[...] vor ein paar Wochen habe ich zwei Schutzhütten in Turin besucht, weil ich in einer davon, die größer und leer ist, das Buch REFUGEE | ARCHIVIO 1 präsentieren möchte. Eine der beiden Schutzhütten ist Teil des Museo della Resistenza [Widerstandsmuseum], die andere, an die ich für die Präsentation denke, und in der während der Bombenangriffe im 2. Weltkrieg bis zu 1.200 Personen Schutz fanden, befindet sich 12 Meter unter der Erde; darüber wurde erst vor kurzem ein Parkplatz errichtet, der ebenfalls unterirdisch ist, und über dem Parkplatz, im Freien, gibt es einen kleinen Kinderspielplatz. Dürftig, sehr klein, bescheiden, aber immerhin ein Spielplatz für die Kinder, und das erscheint mir bedeutsam.

Die andere Hütte hingegen ist Teil des Museo della Resistenza, wo einige fähige Künstler, Freunde von mir, vor wenigen Jahren die Gestaltung der interaktiven Ausstattung gemacht haben. Wie bei vielen anderen interaktiven Installationen auch, handelt es sich um ein interessantes Prozedere, es besteht jedoch die Gefahr von Anachronismen. Abgesehen davon, kam mir der Gedanke, dass in dieser Gestaltung und allgemein dort, wo es um Gedenken und Erinnerung geht, die Kindheit fehlt. Man stelle sich vor, wie es wäre, wenn neben dem Gesicht und der Stimme des alten Mannes, also gemeinsam mit der historischen Zeugenschaft, auch das bildhafte Element der Kinder vorhanden wäre. Und so hab ich sowohl in Bezug auf das Museum als auch auf den Park gedacht, dass nur die Kindheit Heilung bringt."

Schon seit Jahren suche ich regelmäßig Schutzhütten auf, einschließlich jener aus dem Krieg, oder andere Orte, die bis heute schwierig sind, wie hier in Rimini die ehemalige Seilfabrik, die auch ein Anhaltelager war, und ich frage mich: Was wird aus diesen verletzten Orten? Welche Aufgabe stellen sie uns? ... Nun, ich glaube, dass die Aufgabe das Erinnern ist, vor allem aber die Heilung. Nicht im medizinischen Sinn, sondern jene Heilkraft, die jeder Beginn eines Lebens mit sich bringt, jenes Lebens das sich, wie uns Arendt sagt, mit jeder Geburt erneuert. Die Kindheit. Die verletzten Orte heilt man vielleicht, indem man Spielplätze für Kinder macht.

In "Figure dell'infanzia" ist ein Brief zitiert, den Walter Benjamin am 7. Mai 1940 an Adorno schrieb, darin heißt es: "Die Anmut der Kinder besteht und sie besteht vor allem als ein

Korrektiv der Gesellschaft." * Ich komme oft auf diese Überlegung zurück und behalte sie als *pro memoria*. Pro-memoria. Zugunsten der Erinnerung".

Drei Modelle:

"Wörterbuch für Volksschulen" von Wittgenstein

"L' Abecedario" von Deleuze

"L'oiseau philosophie" von Deleuze

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ist der Philosoph Ludwig Wittgenstein, der bereits den "Tractatus Logico-Philosophicus" verfasst hatte, sechs Jahre lang, von 1920 bis 1926, Volksschullehrer in den Bezirken Schneeberg und Semmering in Niederösterreich. Tag-täglich experimentiert er damit, den Kindern Sprache beizubringen, und erstellt für seine Schüler das "Wörterbuch für Volksschulen" mit ca. 2.500 Einträgen. Eine beträchtliche Anzahl von Wörtern, die im Alltag der Kinder wichtig sind, die sie aber nicht richtig schreiben und aussprechen konnten, weil sie in ihrem normalen Sprachgebrauch nicht vorkamen. In weiterer Folge, auch Dank seiner Erfahrungen im Kontakt mit den Kindern, verfasst Wittgenstein seine "Philosophischen Untersuchungen", in denen er u.a. das Konzept der Sprachspiele und deren Rolle in der Sprechweise erkundet. Das Kind lernt Facetten, Kombinationen, mehrfache Bedeutungen in der Sprache, indem es sie verwendet und immer wieder wiederholt.

Im Jahr 1988 gibt Gilles Deleuze der Journalistin Claire Parnet ein langes philosophisches Film-Interview, in 25 Abschnitten entsprechend den Buchstaben des Alphabets, unter der Bedingung, dass dieses Interview erst posthum veröffentlicht werden dürfe. Daraus entstanden sieben Stunden Gespräch und diverse Verknüpfungen. Ein Anfängerlesebuch bzw. ein Buch, das man mit den Kindern im Vorschulalter verwendet, damit sie lesen lernen können. Deleuze und Parnet haben es kreiert, um auf seine (Deleuzes) Art eine mündliche Dekodierung der Themen der westlichen Gesellschaft und ihrer Kultur anzubieten.

A für Animal (Tier) B für Boisson (Getränk) C für Culture (Kultur) D für Désir (Wunsch) E für Enfance (Kindheit) F für Fidélité (Treue) G für Gauche (links) H für Histoire de la Philosophie (Geschichte der Philosophie) I für Idée (Idee) J für Joie (Freude) K für Kant (Immanuel Kant) L für Littérature (Literatur) M für Maladie (Krankheit) N für Neurologie (Neurologie) O für Opéra (Oper) P für Professeur (Professor) Q für Question (Frage) R für Résistance (Widerstand) S für Style (Stil) T für Tennis (Tennis) U für Un (eins) V für Voyage (Reise) W für Wittgenstein (Ludwig Wittgenstein) X und Y für Inconnues (Unbekanntes) Z für Zig-zag (zick-zack).

* Walter Benjamin: Briefe, hg. von Gershom Scholem/ Theodor W. Adorno, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1978, S. 854 (In Italien erschienen in der Anthologie *Figure dell'infanzia*. Educazione, letteratura, immaginario, Hsg. Francesco Cappa e Martino Negri, Raffaello Cortina Editore, 2012)

Kurz vor seinem Tod im Jahr 1995 erteilt Deleuze seine Zustimmung für ein kleines, faszinierendes Buchprojekt, "L'oiseau philosophie", ein Kinderbuch mit Illustrationen von Jacqueline Duhême, das Deleuze seiner sechsjährigen Enkelin widmet, um "aus den philosophischen Konzepten richtige Ereignisse entstehen zu lassen, die ein kleines Mädchen beeindrucken können, ohne logische Sequenz". Die 39 Tafeln von Jacqueline Duhême bilden ein visuelles Habitat mit Bildschöpfungen zu ebenso vielen Sätzen von Deleuze, die dekontextualisiert, d.h. aus ihrem ursprünglichen Kontext (den philosophischen Texten) herausgenommen, eine andere Ebene des Zugang bieten können als den der Logik und der Argumentation. Eine Ebene des Zugangs und der Einbindung, die ich poetisch nennen würde. Sätze wie "Denken heißt stets einer Hexenlinie folgen.", "Jedes Ereignis ist ein Nebel aus Tropfen.", "Wir haben eher Kraut oder Gras im Kopf als einen Baum" produzieren eine mitreißende Art von Fabelatmosphäre, die sich in die Kindheit hinauslehnt, diese nährt und von ihr genährt wird. Auch dort, wo der Text komplexer ist, eröffnet er für eine kreative Phantasie dennoch immer eine neue Frage, einen Wunsch, eine Erkundung, eine Verknüpfung, eine Imagination. Der französische Philosoph, den ich seit Jahren und mit unverändertem Gefühl der Zuneigung vor mir sehe (in dem violetten Pullover, mit dem er in L'Abécédaire erscheint), glaubte, dass die Kraft "dieser sehr kurzen und anscheinend schwierigen Texte, denen die Zeichnung eine rigorose Klarheit und gleichzeitig eine gewisse Zartheit verleiht" nicht in der logischen Sequenz zu finden sei, sondern in ihrer ästhetischen Kohärenz.

Gehen / Für eine kultivierte Kindheit ↔ für ein kultiviertes Altern

Ich bin mit der Übung des Gehens vertraut. Ich gehe in den Städten, in denen ich lebe und in denen ich mich vorübergehend aufhalte. Mein Körper verabredet sich mit mir in den Straßen wie zu einem Rendezvous. Die Stadt, ihr Zentrum, ihre Peripherie, ihre Küste, ihre Berge, ihr Schutzwall, ihr Licht, ihre Farbe, ihre architektonische, urbane, landschaftliche, klimatische und ökologische Komposition – ein jedes ist Singular und Plural in einem, was vorhanden ist und was fehlt, das konkret Angreifbare und die Anspielungen, das Erinnernte und das Vergessene – alles zusammen lebt in mir wie ein Gedicht.

Die Distanzen, die ich zu Fuß überwinde, beanspruchen fast täglich mehrere Stunden meiner Zeit. Indem ich gehe, die Zeit mit den Füßen auf den Boden klopfe, bekommt der Raum einen Rhythmus, und nicht selten schlägt die Zunge an den Gaumen. Ich rede allein mit mir selbst, so wie ich auch allein mit mir selbst gehe. Es ist nicht immer nötig, aber wenn es nötig ist, einen Gedanken im Kopf zu behalten, dann bleibe ich stehen und schreibe. Im Gehen ergibt sich eine Liturgie des Wortes, still und leise entsteht es, aber man fühlt, wie es im Inneren des Körpers wächst, Freundschaft schließt mit dem Blut, den Nerven, den Muskeln, wie ein junger Trieb und dann eine Blüte. Das Wort ist im Körper, in der Materie, in Form von Trieb und Blüte, es ist Gedanke, der dann in die Zunge übergeht, in die Hand, aufs Papier. Manchmal, wenn ich kein Papier habe, schreibe ich auf meine Hand, manchmal auf die Arme. Es ist ein Gedanke, der sich inkarniert, der Körper wird

zum Diktat. Der Weg, die Bewegung, das Wandern – geradlinig, manchmal gehe ich schwankend vor Müdigkeit, oder ich beschließe, mich im Zickzackkurs durch die Landschaft zu bewegen – die Worte diktieren mir Schritt um Schritt. Wenn ich weder Papier noch einen Stift habe, wiederhole ich sie flüsternd und schicke sie ins Gedächtnis. Dann verwandelt sich der Gedanke in eine Anrufung, schlüpft in die Stimme, wie ein Mantra, eine Beschwörung oder ein Gebet. Die Sprache geht in die Stimme über, die Stimme ist eine Brücke zwischen dem Wort und dem Klang und auf der Kippe zwischen den beiden, ihnen fremd und gleichzeitig zugehörig. Und öfter als anderswo geschieht es hier, im Gehen, dass die Stimme singt wo die Zunge stolpert, einen Spalt öffnet, Platz lässt zwischen dem "hier" und "jetzt" und ihrem Reflex. Im Gehen mehr als anderswo, löst sich das Wort aus den Koordinaten von Zeit und Raum. Das Wort geht vom Gedanken in die Zunge über, in die Hand, aufs Papier, auf die Haut, in den Blick, ins Gehör, in die Stimme. Das Wort migriert, ändert sich in Statut, Alphabet, Wert, Substanz. Das Wort löst und entfernt sich von sich selbst. Intuitiv verstehe ich Blanchot, seine *L'écriture du désastre ...* (das Wort, das sich aus seiner Wortverankerung löst und zum Fragment wird) ... das Sein, das sich aus der Seins-Verankerung löst, "aus seinem Bezug zu einem Stern, aus jeder kosmischen Existenz: ein Desaster".

Mit dieser Qualität des Desasters bin ich unterwegs und bewege mich in der Stadt wie in der Sprache, Nomadin, im Gegentakt, im Rhythmus des Gehens, der den Gang und die Gangart enthält. Sodass sich in der Sprache auch die Orte in Bewegung setzen und von selbst die Koordinaten bestimmen, um sich zu verbinden und wiederzufinden auf immer größer werdenden Landkarten. Sprache und Stadt entfalten sich, um eine Geographie zu bilden, die auch Geschichte ist, Zeichenabstand und Leerstelle der Zeit. Sie holen sich Raum aus der Zeit.

Archiv und Landkarte

Ich kann nicht anders – ich denke an das Leben der Individuen als Kreisumfänge, die einander berühren, durchdringen, anziehen, abstoßen, sichtbar oder unsichtbar, aber keiner dem anderen abwesend. Insbesondere glaube ich an die Schönheit des Flechtwerks der Sprachen, die von der Kindheit ins Alter übergehen, wenn möglich außerhalb der Rhetorik des "Erebnen", einer Unterweisung der Kinder durch die Alten, vielmehr in der Konstruktion einer gemeinsamen Meisterschaft (in deren Rahmen jeder dem anderen Lehrer ist, wo das Lehren und das Lernen gegenseitig ist), in der Erinnerung und Vorzeichen Lehrfächer der gemeinsamen Kindheit/des gemeinsamen Alterns sind.

Alten Menschen wird Weisheit zugeschrieben, kraft ihrer Erfahrung. Und kraft der Sprache, die für die Kindheit – ihr biologisches Gegenteil – ein einschränkendes *in* im Verb *fàri* [lat.] vorsieht: aussagen/behaupten, etwas feierlich/ernsthaft sagen, vorhersagen/weissagen. Die Vorsilbe *in* bezeichnet die Verneinung: wer nicht in der Lage ist zu sprechen, ist eben *in-fans* oder *in-fante*; dieses *in* bewahrt jedoch die Wertigkeit des Ortes, es ist die Präpo-

sition des "darin". *L'in-fanzia* [ital., die Kindheit] ist somit ja der Zustand, in dem das Wort fehlt, sie ist aber auch der Ort, in dem das Sagen enthalten ist, nicht als Wort, sondern als Sprache, Stimme. Es ist die Schweigsamkeit und Resilienz der Sprache, die Suspendierung des Wortes, nicht aber das Fehlen einer Sprache: die Eloquenz der Stille, in der die Sprache (nur zeitweilig) schweigt, der Stimme willig zugeneigt.

Der italienische Philosoph Giorgio Agamben schreibt in *Infanzia e Storia* (Einaudi, 1979): "Der wahre Ort der Erfahrung kann weder im Wort noch in der Sprache sein, sondern im Raum dazwischen. Deshalb habe ich versucht, die *in-fanzia* des Menschen als den Ort der ursprünglichen Erfahrung zu definieren. Es handelt sich nicht um die Kindheit im strengen Sinn, sondern um die Spuren, die die Kindheit des Menschen in der Sprache hinterlässt, d.h. jene Trennung zwischen Sprache und Wort, die die menschliche Sprache charakterisiert und nur in ihr vorkommt."

Deshalb ist die Kindheit der Ort der Vorahnung, mit ihrem In-die-Welt-kommen bestärkt sie jedes Mal eine Zeit der Ankündigung.

Raum/Stadt – Topographie der Eloquenz

Oft denke ich an die Erzählung *Stadt aus Glas* von Paul Auster, wo der Protagonist durch die Straßen von New York geht, wie in sich selbst versunken, und seine Schritte dabei nicht nur seine emotionale Landkarte und die des Ortes zusammensetzen, sondern auch eine Schrift, die erst am Ende des Weges lesbar wird. Es ist ungefähr das, was Karen Blixen in *Jenseits von Afrika* in ihrer Parabel von einem Mann erzählt, der in der Nacht wie besessen läuft, und tags darauf sind im Gelände seine Spuren zu sehen, die das Bild eines Storches ergeben. So formt sich in dieser affektiven Geographie der Stadt, die als lebender Organismus verstanden wird, eine Topographie der Eloquenz und nimmt Gestalt an.

Was mich am Gehen interessiert, ist der nicht kartographierbare, nicht homogene, nicht euklidische Raum; mich interessiert die Spur des Nomaden, die in den geometrischen Landkarten der Welt nicht eingezeichnet ist. Ich denke, wenn wir der *viandanza* [ital., Wanderschaft] Aufmerksamkeit widmen, genau zuhören und hinschauen, dann führt das dazu, dass wir uns um einige Dinge kümmern:

- unser Dasein als mobile und nomadische Kreatur, zwischen Gegenden und Staaten, das Recht, überall Staatsbürger zu sein
- unser Dasein als mobile und nomadische Kreatur, zwischen dem Anfangs- und dem Endpunkt der Geburt/Kindheit und dem Alter/Tod
- unser Dasein als mobile und nomadische Kreatur innerhalb der Sprache

Der italienische Begriff *viandanza* [Wanderschaft] ist ein schönes Wort. Auch *viandante* [Wanderer] ist ein schönes Wort. Beide enthalten die Bedeutung von einem Weg gehen, im Tanzen [ital. danza] und im Gehen. Jede *viandanza* braucht ein Mikro und ein Makro: sie

braucht einen Körper und eine Welt. Jede *viandanza* ist eine Angelegenheit von Landkarten. Und eine Sache des Vokabulars.

An der *viandanza* ist weiters interessant festzustellen, wie in ihrem Zentrum der Gedanke jedes Urteil außer Kraft setzt, wie das Ich jedes Mal von einem Zustand mangelnder Selbstgenügsamkeit der Sprache ergriffen wird. Im dichten Netz von Worten gibt es kein Wort, das sich so sehr selbst genügt wie die Stille. Jedes Wort ist, könnte man sagen, ohne die Stille behindert. Und dennoch, gerade wegen dieser Behinderung gibt es in der Beziehung zwischen dem Wort und dem Gehen Schöpferisches und Kreatives.

Das Gehen ermüdet nicht, sondern hilft auszuruhen, weil man im Unterwegssein die Orte der eigenen Verlassenheit erreicht.

Das Gehen verändert die kartographische Darstellung der Welt. In der Kartographie bilden die Landkarten die Welt aus dem Blickwinkel eines einzigen Punktes ab, ihr euklidisches Modell bietet nur eine hierarchische Lesart der Welt. Auf den Karten ist die Spur des Nomaden nicht eingezeichnet.

- Gehen, als Nomade unterwegs sein, ist eine Art des politischen Handelns.
- Weil das Gehen aus den Räumen ausbricht, schafft es neue Räume, Gedankenraum, Raum für poetischen Ausbruch und Subversion.
- Gehen ist eine Kernbohrung in der Geschichte und im Ich. Gehen ist ein Radar der Sprache, das in der Lage ist, zahllose Informationen abzurufen (die vielen Beanspruchungen der Sinne: sehen, hören, tasten, riechen, schmecken) und in den Umlauf einer generativen Poetik zu bringen.
- Gehen ist ein politischer Akt, weil es die Alltäglichkeit als kreativen Akt in die Welt setzt.

Generativität / das Gehen als Zäsur / Regeneration und Urbarmachung der Worte

Ich bin nicht mehr jung und noch nicht alt, ich bin in der Zeit, in der das Aktuelle und das Nicht-Aktuelle zusammenfallen.

Eine mögliche Überschreitung ist daher das: sich in den Städten, in den urbanen Landschaften, in den ländlichen Gebieten Statthalter der Menschlichkeit vorzustellen, Orte der *poetischen Bürgerschaft*, befreit vom Statut der rechtlichen Staatsbürgerschaft, Orte ohne nationale Souveränität, statt dessen mit humanitärer Souveränität. Ich stelle mir temporäre Nomadenlager vor, eine libertäre Schule unter freiem Himmel, wo die Gegenwart aus der Vergangenheit erleuchtet ist, ein Festgelage des nicht katalogisierbaren Wissens, wie es die Spur des Nomaden ist.

Ich war auch gehend unterwegs, als ich über die Aufgabe nachdachte, mir etwas vorzustellen, das über meine Arbeit hinausgeht, eine Schwelle, deren Überschreitung wün-

schenswert, wenn auch nicht zu realisieren ist. Ich dachte, dass es einfache Dinge sind, die ich mir wünsche:

Friedhöfe wie Gärten im Zentrum der Städte; dass die Geschäfte an Feiertagen wieder geschlossen bleiben; dass das Geld wieder in den Händen bleibt, um die Ökologie des Geldes wieder herzustellen anstatt das Trugbild der virtuellen Finanzen noch weiter verschärfen; eine Stärkung der intergenerationalen Bindung zwischen Jugendlichen und Alten; sich begeistern für die Erkundung der Bedeutung von Wörtern wie "Spross", "Blüte", "Baum- und Pflanzenschnitt", ihre Realität, ihre Metaphorik; in der Jugend und im Alter das Recht auf Präsenz zu erkennen; eine Allgemeinheit, die es versteht, den Wert und die Würde des Durchschreitens der biologischen Lebenszeiten anzuerkennen und diese auch zum Ausdruck zu bringen; die Polarität zwischen Altersheim/Stadt, *zoé/bios*, öffentlich/privat, Biographie/Geschichte, *oikos/agora*, *zoon politikon/homo oeconomicus* ablegen.

Was mich im Leben und in der Kunst interessiert (in meinem physischen Ich – mit einem Körper der weder jung noch alt ist – und in meinem nicht physischen Körper, der gleichzeitig aktuell und nicht aktuell ist), ist, mich anhand der Zustände von *Behinderung* und *Wanderschaft* mit den schöpferischen und kreativen Möglichkeiten des Sehens, des Hörens, der Erinnerung auseinander zu setzen, d.h. durch poetische Subversion Raum für politisches Agieren zu schaffen.

Die Fragen, die ich mir stelle, sind seit Jahrzehnten die selben:

- Wie kann die Beziehung zwischen Biographie und Geschichte repariert werden?
- Kann die Kunst eine Politik der Freundschaft kreieren (Freundschaft im Sinne von H. Ahrendt) bzw. Räume für Diskurs, für das Individuum und für die Gesellschaft, als Ersatz für die Autoritätshörigkeit und zur Förderung des Dialogs?
- Wie verhindert man, dass die Geschichte ein Kreislauf der Vergeltung wird?
- Ist eine Gegenwart jenseits der Geschichte vorstellbar?
- Ist es möglich, (nicht monumentale) Kunst zu machen, die uns eine moralische Entschädigung gibt für das, was uns die Geschichte nicht gegeben hat?
- Wie verwandelt man Sprache in Verhalten?

Auf die von Günther Gauss gestellte Frage "Was bleibt?" – eine Frage mit tragischer individueller und universeller Tragweite – antwortet Hannah Ahrendt mit "Es bleibt die Sprache." Dieser Antwort, die ich für wahr halte, möchte ich eine andere Frage entgegenhalten, wobei mir durchaus bewusst ist, dass sich die Erfahrung der Äußerlichkeit mit der Erfahrung der Innerlichkeit in der Sphäre des Ich verbindet. In seinem barbarischen Denken behauptet Claude Lévi-Strauss, dass sich letztendlich alle historischen Ereignisse in Ketten von rein physischen Prozessen auflösen und dass der Geschichte der Gegenstand abhanden gekommen ist. Seit kurzem, seit dem Tod meiner Mutter und indem ich Zeugnis ablege über das Geborenwerden und Gebären, das Leben und das Sterben, frage ich mich:

- Was wird aus dem, was wir Leben genannt haben, wenn es nicht mehr die Form von Leben hat?
- Was bleibt vom biologischen Leben, nachdem das Leben seinen menschlichen Status verlassen hat?
- Was bleibt vom irdischen Körper, vom materiellen Abenteuer unseres Lebens?
- Was, welche Wirkung und welche Folgen – nicht auf der Ebene von *telos*, Spiritualität und Transzendenz, sondern auf der immanenten Ebene der Landschaft, der Straßen, der Gebäude, der Luft, des Meeres – hinterlässt meine Mutter, die ein Körper war, in dem, was immer noch Körper und Welt ist?

2005 - 2015 Poetry.scapes_lungofiumesonoro für nomadisierende Sprachen, Menschen und Gegenden.

Zurückkommend auf die Aufgabenstellung, über Schwellen nachzudenken, die zu überschreiten wären und die mit meiner Arbeit zu tun haben: Ich denke, dass eine Reflexion über jene Praktiken lohnend ist, die die Beziehung zwischen der Gegend, dem körperlichen Ich und der Sprache wieder instandsetzen können.

Es kann daher bedeutsam sein, auf der Ebene der körperlichen und sprachlichen Erfahrung die Reflexion über jenes Paradigma zu erweitern, das Foucault Biopolitik genannt hat. Ein Paradigma, das uns aufgrund der Art und Weise, wie politische Legitimität hergestellt wird, dazu auffordert, Gegenstrategien zu entwickeln und anzuwenden, um die ökonomischen Rituale der Moderne zu kippen.

Das Gehen ist eine dieser Praktiken. Die Spur des Nomaden, des Wanderers, des Vertriebenen, an sich etwas Archaisches, Schöpferisches und Imaginatives, ist ein subversiver politischer Akt, der eine Zäsur in die Gegend "einzuschreiben" vermag, der es ermöglicht, die vorgeschriebene touristische und utilitaristische Verwendung der Orte außer Kraft zu setzen. Die Sprache ist eine weitere solche Praxis. Die Poesie, weil sie in der Lage ist, das Subjekt zu öffnen für die Erfahrung der *téléscopage* (Walter Benjamin); eine Poetik der *in-fans* oder *in-fante*; ein privatives und einschließendes in in der Kindheit der Sprache, in der das Sagen als Stimme, Mündlichkeit und Poesie enthalten ist.

Geopoetiche (parte 1, 2015 - 2004/5)

Tra archeologia e contemporaneità per un archivio del presente

Meditazioni

Antefatto

attuale e inattuale / l'ora della sua leggibilità

Nel 2004 condivisi con lo "Studio A" di Rimini, di architetti e ingegneri, l'idea di progettare un'installazione permanente nel parco intercomunale XXV Aprile, che collega il mare alla collina e che attraversando diversi comuni e diverse morfologie del terreno, incontrava – e ancora incontra – alcune aree industriali dismesse e abbandonate che erano – e ancora sono – spazi di interesse di archeologia industriale ma anche esposizione di criticità all'interno del verde urbano e periurbano. Scelsi come luogo specifico dell'installazione (che rientrava nell'ampia e diversificata tipologia di "installazione permanente di arte nello spazio pubblico" tesa alla "rigenerazione urbana") l'area più soggetta a ciò che comunemente viene definito "percepito critico", un'area periferica situata tra più confini amministrativi intercomunali, soggetta a un caos paesaggistico, meno mantenuta, meno spendibile sul piano turistico e delle "retoriche" del paesaggio, ma spazio comunque vivo, fruito nelle ore del giorno da diverse tipologie umane anch'esse "periferiche" perché orbitanti su zone meno prestigiose e più nascoste della città, e nelle ore notturne da traffici di illegalità. Qui il Parco, attraversato dal corso fluviale del fiume Marecchia, ha mantenuto alcuni frantoi di pietre, manufatti novecenteschi a testimoniare le passate attività estrattive di ghiaia dal fiume Marecchia. Esplorando per diversi mesi e in diverse ore del giorno tutto il Parco e questa area in particolare, ci si rese conto che alcuni ruderi venivano utilizzati come alloggi temporanei di fortuna. Pensai questa installazione come un osservatorio consapevole sul paesaggio, in un luogo (l'entroterra) e in momento (primi anni 2000) in cui sentivo urgente porre l'attenzione sui già presenti a Rimini anche se ancora poco visibili flussi di nuove cittadinanze, migranti talvolta clandestini in cerca di uno statuto di esistenza. Pensai

che un progetto come
poetry.scapes | lungofiumesonoro
 poteva sviluppare reciproca visibilità, tra paesaggio e nuove cittadinanze.

Quando ho ricevuto l'invito di Heimo Ranzenbecher a pensare, nel solco della mia ricerca artistica, uno step che andasse in avanscoperta diciamo così su un suo versante utopico, ho pensato a questo progetto del 2004, che tenuto d'occhio dall'Amministrazione Comunale di Rimini per un paio d'anni, perché ritenuto di interesse interdisciplinare da un punto di vista culturale e artistico, ambientale e di valorizzazione del territorio, di politiche sociali, non ottenne mai un finanziamento sufficiente per essere realizzato. Ho trovato significativo il fatto di guardare oggi a un progetto considerato attuale nei primi anni 2000, e capire su quale spazio di inattualità potere basare ora la sua ipotetica ri-attuabilità.

Dai primi anni 2000 ad oggi, affronto nell'ambito di quelle che vengono definite arti relazionali e partecipative, le complesse "drammaturgie urbane" o "drammaturgie di comunità", che grazie alla mia frequentazione delle arti performative, arti sceniche e arti elettroniche, mi apre alla possibilità di instaurare all'interno di luoghi e situazioni codificate, altri impianti di narrazione e di auto-narrazione, così che negli ultimi 5, 6 anni, ho avviato una ricerca alla quale ho dato poi nome "Archivio del presente".

Se la domanda "cos'è un Archivio?" ci interroga sulla produzione e la trasmissione della storia e sul rapporto della Storia con il potere, allora è necessario porsi anche le domande del "se" e del "come". Ovvero, può l'Archivio essere assunto e riformulato da un atto di responsabilità artistica? E se sì, come? Con l'archivio e con la sua sostanza testuale e audiovisiva noi impariamo la memoria collettiva, tuttavia entriamo in un "corpo di memoria" sapendo che il gioco implicito è esattamente quello che si intavola tra memoria e oblio. Il corpus che ricorda, infatti, ce ne indica tacendolo un altro a lui complementare: il corpus che dimentica. C'è un corpo mnemonico come altra faccia di un corpo amnesico che gli è accanto in quanto presente nella sua sparizione. Io credo che la risposta, a quel "se" di una interrogazione ulteriore dell'archivio, sia un "sì". Sì è possibile assumere il documento come dato discutibile e riconfigurabile, non solo lo credo possibile ma necessario, e credo che questo passaggio lo si pratichi varcando la soglia del privato. C'è una modalità, una postura che mi accompagna nel mio lavoro dell'arte come un *refrain* e che mi fa ripetere che ciò che occorre fare in un progetto di risemantizzazione della memoria è stare nel patto della fiducia. Il patto della fiducia chiede di entrare nella casa/nella casa dell'altro; esattamente questo è il passaggio del "se" e del "come" e lo si compie varcando la soglia tra il pubblico e il privato. Mentre l'archivio pubblico esiste in funzione di un progetto di trasmissione storica, l'archivio privato è quel luogo del ricordo dove la conservazione e la memoria sono gesti affettivi. Sul confine tra il privato e il pubblico l'archivio viene sottratto alla sua (talvolta) monumentale, retorica seppure seducente bellezza, e restituito all'esistenza.

Ho avviato la riflessione che nomino "Archivio del presente" assumendo attraverso gli archivi storici del Novecento i concetti di eredità e testimonianza, di memoria e visione. Da qui, "Archivio del presente" emerge come una diversa configurazione narrativa della testimonianza, data della auto-rappresentazione da parte dei soggetti, del proprio essere singolarità e comunità, e *esperienza* documentabile. Con "Archivio del presente" cerco di indagare le relazioni contemporanee tra memoria, visione, eredità, testimonianza, e dal finire del 2013 affianco alla riflessione teorica un nuovo orizzonte d'osservazione grazie alla collaborazione con Marco Caselli Nirmal, fotografo di scena e dello spazio architettonico.

"Archivio del presente" è un'esperienza semplice e radicale. Con essa non si tratta di fare "teatro" ma certamente l'esperienza che ogni volta si compone mette in atto alcune pratiche del teatro: la costruzione di uno spazio, la drammaturgia come tessitura narrativa, la regia come azione coordinata ed estetica. Tuttavia, non di uno *spettacolo* si tratta ma di un *processo* spesso unico benché in parte riproducibile, che chiede all'arte di spendersi linguisticamente per un cambiamento di prospettiva, per un piccolo ma significativo mutamento di paradigma a partire dai margini e dal quotidiano. Questo approccio accoglie il concetto critico e polisemico di *riflessività*. Concetto che, sia nel suo portato positivo – di società che pensano sé stesse e intervengono su sé stesse, che si pongono la questione della legittimazione, nell'ambito della produzione della conoscenza, del discorso e delle rappresentazioni, che operano il tentativo di superare polarizzazioni o dicotomie sia nei suoi limiti poiché la riflessività non risolve in sé la complessità che affronta – ci insegna che un possibile mutamento di paradigma lo si può raggiungere lavorando tenacemente sui margini, forzando i limiti di un paradigma dominante.

Aggiungo che con il termine "generatività" intendo quelle pratiche (azioni) trasformative che rendono le persone capaci di gestire una libertà che non è consumo individualizzato, ma che è opera relazionale, ovvero un bene e un'opera d'insieme.

Ripropongo qui il progetto presentato nel 2005, con il titolo di allora *poetry.scapes/lungofiumesonoro*

ideazione, design del progetto, sviluppo e cura : Isabella Bordoni
 progetto tecnico/ingegneristico : Alessandra & Cristian Marzoli STUDIO A
 Ingegneria e Architettura/Rimini
 interaction design : Orf Quarenghi

lo riporto qui inalterato da allora, per tentare da qui un salto nel presente e immaginare una nuova utopia che possa derivare da qui, per segno uguale o contrario.

poetry.scapes_lungofiumesonoro, 2005

Ho inaugurato il termine *poetry.scapes* abbinato spesso alla locuzione *percorsi di cittadinanza poetica*, nel 2001 e così chiamo quella rete di progetti che interpellano l'arte in maniera partecipata e relazionale. Sono progetti che hanno a volte una declinazione esclu-

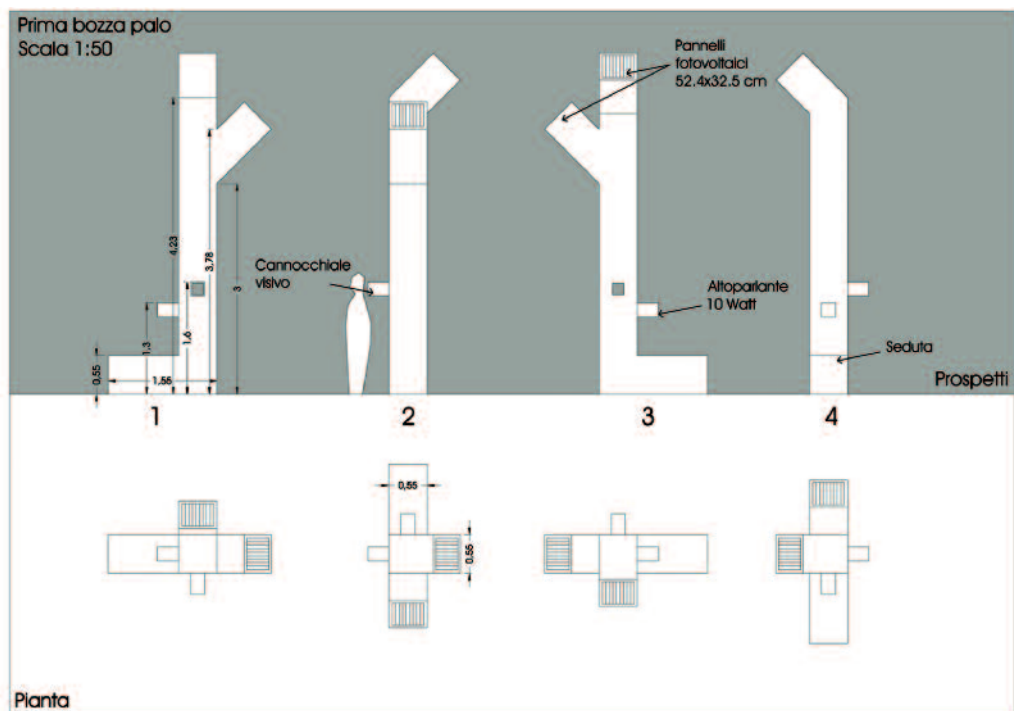
sivamente artistica e altre volte si attivano attraverso percorsi formativi chiamando l'arte a farsi percorso allargato e condiviso. In questo secondo caso si aprono scenari impegnativi e appassionanti perchè arte e formazione si completano, sono capaci di contagio e reciprocità. *Poetry.scapes* traccia il rivelamento delle tante identità urbane. Lo fa interloquendo con la città e i suoi abitanti, elabora il rapporto tra luogo pubblico e privato e crea un ulteriore livello d'abilità e abitabilità dello spazio. *Poetry.scapes* chiama ad attivare sistemi di esplorazione poetica acustica visiva nella città, privilegiando quelle aree cosiddette "periferiche" dove la città si caratterizza anche per diversi environment etnici. I luoghi del cosiddetto "disagio" sono percorsi ed esplorati, per ridisegnare i legami tra integrazione e esclusione sociale, tra storia e contemporaneità, tra nuove e vecchie "cittadinanze". *Poetry.scapes* incontra come valore la riflessione intorno ai diritti umani. Con questo progetto ci occupiamo di un'arte che sta in ascolto dell'uomo. Architettura, urbanistica, scienze ambientali, tecnologia, linguaggi artistici, sono gli strumenti e i saperi coinvolti. Il risultato consiste ogni volta in eventi differenti e unici: produzioni video o eventi o allestimenti nel tessuto urbano o extraurbano, accadimenti capaci di ospitare nuove semantiche. Gli allestimenti possono essere temporanei, oppure di lunga durata se non permanenti. Gli allestimenti sono non invasivi, lo spazio è chiamato a farsi luogo parlante di risonanza critica e poetica della città o della periferia, innestandosi spontaneamente in una pratica importante dell'arte contemporanea che reinventa il rapporto con i propri spazi e con la qualità del tempo dedicata al passaggio e alla permanenza breve.

poeticamente abita l'uomo

Nell'organizzazione urbanistica del territorio è sovrainciso l'ordito di più mappe emotive. È questo il punto di partenza dal quale si sviluppa l'idea dei *poetry.scapes*, che dipanando da quel punto il proprio percorso incontra passioni, necessità e desideri. Le passioni sono quelle della *poiesis*, *fare poesia dei luoghi*; le necessità sono intrinseche alla metamorfosi e alla rigenerazione della città e delle periferie; necessità che inducono a interpretare lo spazio pubblico come un terreno d'incontro tra i diversi modi abitativi, le diverse percezioni ad esso legate e l'atto creativo che esso può generare. I desideri sono d'ampia natura poetica e civile, essi conducono ad intendere gli spazi reali, naturali e architettonici e quelli mentali, come ambienti reciproci e condivisibili. Luoghi di una comunità che li abita o vi transita. *Poetry.scapes* elabora mappe sensoriali e sensibili, propone una rivisitazione topografica nei cuori decentrati della città. I luoghi pubblici, un parco, una piazza, un luogo di passaggio, sono interpretarli come stanze d'ascolto aperte, ambiente polisemantico dove lo spaesamento è casa per un paese dell'anima.

Nel corso del 2004, a seguito di numerosi sopralluoghi a piedi e in bicicletta nel Parco del fiume Marecchia a Rimini, è stato individuato nel tratto che costeggia la pista ciclabile, nelle vicinanze del Lago Azzurro e gli ex frantoi di ghiaia. Il gruppo di lavoro creato e condotto da Isabella Bordoni, composto dagli architetti Alessandra e Cristian Marzoli (Studio

A, di Ingegneria e Architettura di Rimini), lo scrittore e studioso dei territori idrografici Michele Marziani, il software developer e interaction designer Orf Quarenghi, si è raccolto intorno ad una comune sensibilità per il paesaggio naturale e costruito e per le dinamiche sociali che esso determina o subisce. Raggiungibile da più parti interne ed esterne al Parco, prossima all'ingresso di Via Savina – traversa di via Traversale Marecchia – l'area si caratterizza per la presenza di piccoli laghi, edifici in muratura in stato d'abbandono, resti delle strutture industriali in ferro e cemento utilizzate nella lavorazione della ghiaia e da tempo dismesse, e per la presenza di resti archeologici di origine romana. Qui, dove l'antico e il moderno convivono con la ricchezza faunistica e botanica del lungofiume, chiamiamo il luogo ad una riflessione ulteriore intorno alla propria valenza sociale e poetica.



Chiamo POESIA non solo la parola ma soprattutto un'apertura, una postura direi, un atteggiamento civile che concede una possibilità poetica al tempo (alla storia e al contemporaneo) e allo spazio, proprio a partire dallo spazio più prossimo e s/confinato che abbiamo: il corpo in movimento.

Tendiamo così a rigenerare il lungofiume nel suo rapporto con la mobilità lenta a piedi o in bicicletta e con il tempo della quiete, con il paesaggio-uomo e con il paesaggio-natura. Qui, la città che si è voluta propagandisticamente tesa a costruire la propria identità nel rapporto utilitaristico con il mare e la costa, appare lontana. Immaginiamo dunque qui, nell'area periferica del Parco Marecchia e prossimo al confine di più Comuni (l'ex cava

In.Cal. Sistem si trova nel Comune di Rimini, la vicina cava Adriascavi si trova nel Comune di Santarcangelo di Romagna, entrambi in una zona adiacente alla sponda destra del Fiume Marecchia in Località S. Martino dei Mulini) un percorso poetico e sonoro.

Qui creiamo un *habitat acustico permanente* ma azionabile in maniera *interattiva*, con *sistemi di rilevamento di presenza e sensibile ai flussi atmosferici, alla temperatura dell'aria, al ritmo delle stagioni*. Iniziamo allestendo in questo percorso un modulo di 4 elementi CERCALUCE. Ciascuno di essi contiene la tecnologia "povera" e auto-sufficiente per realizzare una sonorizzazione ambientale capace di *sfruttare le sonorità naturali in tempo reale*, e quelle pre-prodotte, delle quali parliamo più avanti. Immaginiamo poi che questi primi 4 elementi siano l'inizio di un viaggio che può svolgersi lungo altre stazioni del Parco, dove troveremo altri elementi CERCALUCE diversi per figura e materiale, di matrice ludica taluni, vicini alle forme stilizzate della natura talaltre, realizzate con materiale di recupero altre ancora, e tuttavia in tutti la poesia sonora è il filo leggero che unisce. Così poesia, suono, ambiente, diventano la partitura che accompagna il viandante su tratti di parco percorso a piedi o in bicicletta, una partitura capace di creare *una geografia umana parallela e complementare*. Il paesaggio si nutre così di risonanze poetiche perché è della poesia la capacità di abbattere le frontiere tra lingue e nazioni, tra spazio pubblico e privato. Qui troviamo lo sguardo su una civiltà fluviale, l'architettura, l'energia rinnovabile, la periferia che si fa centro, i confini, il tempo dell'uomo sottratto alla fretta, l'ascolto, il riverbero della poesia nel paesaggio, il migrare, il tornare. Sappiamo di abitare la terra da popolo migrante, sappiamo di essere noi stessi, anche quando cittadini, stranieri. *poetry.scapes_lungofiumesonoro* parla le lingue del mondo, risuona dei suoni del mondo e i paesaggi poetici e sonori che inscena, sono finestre aperte sul mondo. Si tratta di un progetto che s'innesta nella cultura dei luoghi per rendere l'ambiente dono sociale, comunitario, interculturale e partecipato. Pensato in armonia con la natura, *poetry.scapes_lungofiumesonoro* è un progetto che si articola su diversi piani, tra l'osservazione, l'elaborazione artistica, la consapevolezza ambientale, la formazione, la cultura del territorio, il diritto di cittadinanza.

Queste alcune linee di riflessione:
qui e altrove/qui è altrove

Il fatto che la zona individuata sia al confine tra più comuni, ce la fa pensare luogo di flusso e interlacciamento. Aggiungo che in questa zona del parco e proprio per la presenza di strutture murarie che possono prestarsi a ripari temporanei, esiste un'umanità in transito che spesso viene da lontano e che provvisoriamente la abita. Non posso esimermi dal riflettere intorno alle questioni della cittadinanza che qui declino in *cittadinanza poetica*: essa prescinde dalle leggi degli Stati e delle Nazioni per farsi pensiero intorno alla comunità umana di pari diritto. Per questa ragione *poetry.scapes_lungofiumesonoro* rientra in quell'ampio progetto avviato nel 2001 che con il termine cittadinanza poetica tende allo

svelamento di luoghi polisemantici (multilinguistici e interculturali) come spazi di una comune avventura umana di fratellanza. Il materiale acustico (voci e suoni) che compone le partiture dell'installazione *poetry.scapes_lungofiumesonoro* varia con il trascorrere del tempo e delle stagioni, si arricchisce di materiale proveniente da tutto il mondo raccolto anche attraverso il web 2.0 e successivamente organizzati in "archivi del presente". Immaginiamo dunque di passeggiare per il Parco del fiume Marecchia e che la nostra presenza sia rilevata dal CERCALUCE. Man mano che ci avviciniamo, la partitura si arricchisce di dettagli: parole in (ad es.) italiano, arabo, cinese, si uniscono ai suoni dalle strade di (ad es.) Nuova Delhi o Islamabad, compongono un andante con moto che ci racconta noi e il mondo, nel nostro comune essere qui e altrove.

nuove tecnologie e sostenibilità ambientale

Qui dove sono evidenti i segni di una civiltà industriale che oggi si presenta nel suo abbandono, si pensa importante assumere un incontro con quelle rovine, testimonianza della storia e dell'opera dell'uomo. Diversamente da quelle, tuttavia, il nostro intervento non sarà di sfruttamento dell'ambiente ma di rigenerazione, anche in termini energetici. Penso dunque a strutture/elementi/sculture del suono autogestite: CERCALUCE le abbiamo chiamate, poiché dotate di piccoli pannelli fotovoltaici capaci di accumulare e quindi generare autonomamente l'energia che consumano. L'ascolto del ciclo della natura, il volgere delle stagioni, il riciclo energetico, la sostenibilità ambientale sono condizioni indispensabili a questa poetica.

la seconda vita delle cose / workshop

Come sono realizzati gli elementi CERCALUCE? La loro forma essenziale è rappresentata nel disegno in pianta, dove gli elementi sono riprodotti in scala e osservati su facciate differenti. La forma di riferimento allude ad un albero in una geometria essenziale e stilizzata. La descrizione dell'oggetto è esposta di seguito, ciò che ora è bene affrontare è la loro metodologia di costruzione. Veniamo da una società caratterizzata dal consumo e dallo spreco; con la parte laboratoriale del progetto si affrontano l'estetica e la pratica del riciclo dello scarto industriale. Quando si prendono in esame opere o luoghi d'archeologia industriale, il termine che sentiamo frequentemente è "riconversione". La riconversione investe i complessi architettonici, i siti e le aree dismesse; esiste tuttavia una riconversione che interpella il materiale stesso e di cui ci si occupa raramente. La pratica del riuso dei materiali pesanti è il procedimento applicato per la costruzione degli elementi CERCALUCE di *poetry.scapes_lungofiumesonoro*. Il recupero dei materiali da rottamazione consente di dare loro una seconda vita nel segno dell'invenzione e dell'arte. Sulla riconversione, il riuso, il riciclo in chiave creativa verte il workshop, composto da studenti e non/studenti di scuole e non/scuole, officine della arti e delle tecniche, artigiani.

Si tratta di un passaggio importante perché esso riporta il concetto di partecipazione oggi usato e abusato alla sua pratica ovvia e naturale, ovvero il coinvolgimento di più attori responsabili all'interno di un processo condiviso. Il workshop coinvolge designer, elettricisti, saldatori, fabbri, informatici, architetti, paesaggisti, contadini, agronomi, giardinieri.

L'incontro con Alessandra e Cristian Marzoli ha posto le basi capaci di trasformare la visione in progetto tecnico, da questa collaborazione è nato il disegno dell'elemento CERCALUCE. Si tratta di una colonna/albero con alcuni "rami" e una "seduta" predisposta a svolgere la funzione d'accoglienza del passante/viandante. La colonna/albero è in grado di contenere tutte le tecnologie necessarie al suo funzionamento. Dotato di tecnologia capace di produrre interazione con il passante, ogni elemento CERCALUCE è provvisto di pannelli fotovoltaici orientati in modo da raccogliere l'energia solare nelle diverse ore del giorno. L'elemento dispone sia di casse acustiche ambientali, sia di piccoli monitor per un ascolto più intimo. Le prime diffondono sonorità nell'ambiente in maniera interattiva con il passaggio delle persone, grazie a rilevatori di presenza; le seconde si attivano in modalità touch control, con controllo diretto per chi sceglie la sosta come modalità di fruizione dell'installazione. I piccoli diffusori acustici da 10 watt sono posizionati nella colonna/albero CERCALUCE ad altezza orecchio e sono azionati come gesto volontario. Questa funzione privata e attiva si differenzia da quella ambientale che si distribuisce nello spazio circostante per qualche decina di metri. Il CERCALUCE è dunque una sorta di juke-box poetico/stazione radiofonica poetica, ed è anche una sorta di stazione /postazione di "informazione" paesaggistica, di narrazione del territorio, di memoria del luogo. Pubblico e privato si completano trovando declinazioni nello spazio e nel tempo. Una riflessione importante va giustamente fatta intorno alla storia del luogo e al valore degli ARCHIVI.

paesaggi sonori e poetici / un osservatorio sul paesaggio tra archivi e memoria del presente

Nel dire che l'installazione permanente *poetry.scapes_lungofiumesonoro* è una sorta di juke-box poetico e stazione di informazione paesaggistica, lo penso come un OSSERVATORIO SUL PAESAGGIO. I contenuti che l'installazione propone e compone drammaturgicamente, saranno di ampia natura poetica-narrativa-scientifica, frutto di un lavoro sul presente e sulla memoria.

I contenuti, i dati di *poetry.sapes_lungofiumesonoro* orali, sonori, visivi, cioè quelli di tipo creativo/artistico variano con il cambiare delle stagioni, del clima, della temperatura, dell'umidità dell'aria e del terreno, dell'inquinamento atmosferico, così da creare tavole di corrispondenza tra la generazione i dati) di natura poetica, e le condizioni dell'ambiente. Sarà dunque possibile ogni volta rilevare (e rintracciare) insieme al "pacchetto" creativo, anche le condizioni/fisico-ambientali in cui e da cui questo insieme di dati, si genera.

Naturalmente anche l'environment acustico di *poetry.scapes_lungofiumesonoro* cambia con il cambiare del ciclo della natura. Nelle variazioni, le linee tematiche dei contenuti poetici, sonori, paesaggistici si avvalgono anche di fonti storiche la cui importanza è primaria. Ho già detto in questa presentazione che intendo con POESIA un'attitudine, uno spazio di libertà che concede una possibilità poetica al luogo e al tempo. Parlo di luogo nel dire l'ampio paesaggio naturale e culturale, parlo di tempo nel dire la memoria storica rintracciabile in quel grande archivio che è l'uomo. Occasionale o intenzionale che sia, il fruitore/viandante di *poetry.scapes_lungofiumesonoro* scopre la responsabilità e insieme la libertà di comporre una propria *drammaturgia dell'ascolto*. I CERCALUCE sono anche dotati di visore sul paesaggio, strumento ottico di rilevamento topografico, a sottolineare il fatto che ascolto e visione sono gesti consapevoli. È possibile inoltre predisporre le colonne cercaluce con tecnologie wireless per trasmissione e ricezione in tempo reale di dati ambientali, climatici, di flusso. Questo meriterà una riflessione specifica.

da dove viene la semantica della partecipazione

Ho inaugurato il termine *poetry.scapes* nel 2000 e così ho chiamato quell'insieme di progetti autoriali e/o partecipativi che interpellano l'arte, politicamente. Non si tratta è importante precisarlo di praticare una pedagogia dell'arte, si tratta invece di qualche cosa che sento quasi suo opposto, ovvero di attivare processi e di pratiche che definisco di *pedagogie reciproche* tra i pensieri, i saperi, le poetiche e le pratiche del contemporaneo. Processi artistici e creativi che ricercano e trovano anche nelle discipline antropologiche, filosofiche, politiche, urbanistiche, linguistiche, ambientali, economiche, i propri orizzonti di confronto teorico e di messa in atto.

In particolare con il termine *poetry.scapes* indico a partire da 2000, un superamento delle procedure disciplinari specifiche e l'adozione di una visione comparativa che mutua in modo particolare dall'antropologia e dalle politiche dei territori, l'immaginario che indaga poeticamente i paesaggi rurali, periurbani, urbani, umani, alla luce dei flussi migratori e delle nuove geografie umane in Europa. In particolare in questi anni sono le città a mostrarsi nel loro mutamento. In questo decennio a cavallo tra le fine del Novecento e il nuovo millennio, si fa per me urgente una presa d'atto rispetto a fenomeni migratori che risemantizzavano concetti e i percetti dell'abitare contemporaneo, così come è importante analizzare gli stereotipi di parole come *memoria* e identità, *tradizione*, *radici*, quindi interrogare artisticamente le forme di produzione del discorso.

Mi interessare l'attivazione di sguardi delle e sulle umanità in transito, comprendere in base a quali princìpi di statuti di cittadinanza e di clandestinità a flussi di pensieri, attivare modalità di osservazione e di ascolto sensibili al traffico di corpi immessi nello spaesamento geografico e nelle nuove dinamiche economico-lavorative.

Mi fu chiaro a partire dagli inizi del 2000 – periodo che vedeva la fine del Novecento e l'inizio di un nuovo millennio e che ha coinciso per me, artisticamente con *l'uscita* dal teatro e *l'entrata* nelle città – e via via negli anni a seguire, che l'arte che a me sta a cuore è quell'arte interessata alle drammaturgie urbane e di comunità, che sa tendere l'arco tra politico e poetica. Ho poi la sensazione che per praticare quest'arte si debba dare voce ad un io intimamente non strettamente identitario e nomadico; un io che ha le proprie radici non esclusivamente nella profondità dell'origine, ma anche nella mobilità della superficie, così come esistono piante le cui radici sono aeree, piante pioniere migranti. Mi fu chiaro anche che non potevo affrontare le pratiche dell'arte senza studiare la costituzione genealogica del discorso pubblico (politico) e del governo sui popoli, sui territori, sulle politiche migratorie e di inclusione o esclusione sociale, che sono anche meccanismi di controllo e di esclusione della parola.

Geopoetiche (parte 2, 2004/5 – 2015)

per un vocabolario che manca

Infanzia

Scrivo il 26 aprile del 2013 ad un responsabile dell'Archivio fotografico della Civica Biblioteca Gambalunga di Rimini:

"[...] qualche settimana fa sono stata in due rifugi a Torino, perché in uno, quello più grande e vuoto, vorrei fare la presentazione del libro REFUGEE | ARCHIVIO 1.

Uno dei due è parte del Museo della Resistenza, l'altro, quello a cui penso per la presentazione e che ospitava durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale fino a 1.200 persone, si trova a 12 metri sotto terra; sopra gli è stato di recente costruito un parcheggio che rimane anch'esso sotterraneo e sopra al parcheggio, all'aria aperta, c'è un piccolo parco giochi. Smilzo, piccolino, parco in molti sensi, comunque un parco giochi per i bambini, e questa cosa mi è parsa significativa.

L'altro invece, è parte del Museo della Resistenza dove alcuni bravi amici artisti hanno realizzato pochi anni fa l'allestimento interattivo. Come molti allestimenti interattivi, si

tratta di un procedimento interessante benché a facile rischio di anacronismo; ma al di là di questo, pensavo una cosa che penso spesso e cioè che lì, nell'allestimento e nel pensiero in genere intorno alla memoria, mancava l'infanzia. Pensa cosa sarebbe se insieme al volto e alla voce dell'anziano, cioè insieme alla testimonianza "storica", ci fosse l'elemento immaginifico dei bambini.

Così per il Parco come per il Museo, ho pensato che solo l'Infanzia ha la cura.

Sono anni che vado per rifugi, compresi quelli bellici, o in luoghi tutt'oggi difficili, come lo è per esempio qui a Rimini la ex corderia che fu anche campo di detenzione, e mi chiedo "che ne è dei luoghi feriti?" "quale compito ci lasciano?" ...

e il compito credo sia sì la memoria, ma soprattutto la cura. Non quella medica e sanitaria ma quella che porta con sé ogni principio di vita, quella vita come ci dice la Arendt ogni volta nuova con la nascita. L'infanzia. I luoghi feriti si curano, forse, facendo parchi per i bambini.

In "Figure dell'infanzia" nella Lettera che scrisse ad Adorno il 7 maggio 1940, Walter Benjamin scrive "Esiste la grazia dei bambini ed esiste soprattutto come correttivo della società

Torno spesso su questa considerazione che tengo come promemoria. Pro-memoria. A beneficio della memoria".

3 modelli:

- "Dizionario per le scuole elementari" di Wittgenstein
- "L' Abecedario" di Deleuze
- "L'oiseau philosophie" di Deleuze

Nel primo dopoguerra, per sei anni dal 1920 al 1926 il filosofo tedesco Ludwig Wittgenstein, che già aveva scritto il "Tractatus Logico-Philosophicus", è maestro elementare nella Bassa Austria, nei distretti di Schneeberg e Semmering dove sperimentando quotidianamente l'insegnamento e l'apprendimento del linguaggio con i bambini, realizza il "Dizionario per le scuole elementari", un vocabolario di circa 2.500 voci compilato per i suoi studenti. Un numero consistente di parole importanti nella vita quotidiana dei bambini, ma che questi non erano in grado di scrivere o dire correttamente perché non presenti nel loro lessico usuale. Successivamente, grazie anche a questa esperienza a contatto con i bambini, Wittgenstein scrive le sue "Ricerche filosofiche" dove esplora il concetto di *linguaggio come gioco* (i giochi linguistici) e il ruolo che l'*uso* ha nel linguaggio. Il bambino impara le sfaccettature, le combinazioni, il senso multiplo del linguaggio, usandolo ripetutamente.

Nel 1988 Gilles Deleuze rilascia a Claire Parnet una lunga video-intervista filosofica suddivisa in 25 voci, corrispondenti alle lettere dell'alfabeto, alla condizione che questa sia resa pubblica sola postuma. Ne vengono fuori sette ore di conversazione e di concatenamenti. Un abbecedario, ovvero un libro usato con i bambini nella fase prescolare per poter imparare a leggere, e che Deleuze e Parnet creano per proporre una decodifica orale, deleuziana, dei temi della società e della cultura occidentale.

A per Animal (Animale) B per Boisson (Bevanda) C per Culture (Cultura) D per Désir (Desiderio) E per Enfance (Infanzia) F per Fidélité (Fedeltà) G per Gauche (Sinistra) H per Histoire de la Philosophie (Storia della Filosofia) I per Idée (Idea) J per Joie (Gioia) K per Kant (Immanuel Kant) L per Littérature (Letteratura) M per Maladie (Malattia) N per Neurologie (Neurologia) O per Opéra (Opera) P per Professeur (Professore) Q per Question (Domanda) R per Résistance (Resistenza) S per Style (Stile) T per Tennis (Tennis) U per Un (Uno) V per Voyage (Viaggio) W per Wittgenstein (Ludwig Wittgenstein) X e Y per Inconnues (Sconosciuto) Z per Zig-zag.

Poco prima morire nel novembre 1995, Deleuze accorda il proprio consenso ad un piccolo e affascinante progetto editoriale, "L'oiseau philosophie" un libro per bambini disegnato da Jacqueline Duhême e che Deleuze dedica alla nipotina seienne per "far emergere dai concetti filosofici degli eventi puri, vale a dire capaci di colpire una bambina, senza sequenza logica". Le 39 tavole di Jacqueline Duhême formano l'habitat visivo e immaginifico ad altrettante frasi di Deleuze che, decontestualizzate dal loro contesto originario (i testi filosofici), sono in grado di accedere ad un livello diverso dalla logica e dal ragionamento, un livello di accesso e coinvolgimento direi così, poetico. Frasi come "*pensare è sempre seguire una linea di strega*", "*ogni evento è una nebbia di gocce*", "*abbiamo dell'erba nella testa, non un albero*" producono una sorta di atmosfera avvolgente e favolistica che si sporge sull'infanzia, si nutre dell'infanzia e la nutre. E anche lì dove più complesso, il testo apre ad una domanda, ovvero a un desiderio, ad un'esplorazione, ad una concatenazione, a un'immaginazione, a una fantasia creativa. Il filosofo francese la cui immagine è per me legata da anni e con immutato affetto alla figura di lui che indossa un maglioncino viola (quello con cui appare in L'Abécédaire) ritenne che la forza di "questi testi cortissimi e apparentemente difficili a cui il disegno sa conferire una chiarezza rigorosa e al contempo una certa tenerezza" sia da ricercare "non nella sequenza logica, ma nella coerenza estetica".

Camminare / per un'infanzia civile ↔ per una vecchiezza civile

„Gli uomini, anche se devono morire, sono nati non per morire ma per incominciare.“

Hannah Arendt, *Vita activa*. 1958

Conosco l'esercizio del cammino. Cammino nelle città in cui vivo e in quelle in cui transito. Il mio corpo mi dà appuntamento nelle strade come ad un incontro galante. La città, il suo

centro, la sua periferia, le sua costa marittima, la sua montagna, il suo argine, la sua luce, il suo colore, la sua composizione architettonica, urbanistica, paesaggistica, climatica, ambientale, ogni cosa singolare e plurale insieme, presente e assente insieme, tangibile e allusiva insieme, mnemònica e amnèsica insieme, vive in me come un poema.

Le distanze che percorro a piedi, occupano quasi quotidianamente alcune ore del mio giorno. Camminando, battendo il tempo con i piedi al suolo, lo spazio assume un ritmo e non di rado la lingua batte sul palato. Parlo da sola, così come anche cammino da sola. Non sempre serve ma se serve tenere a mente un pensiero, allora mi fermo e scrivo. In cammino c'è una liturgia della parola che sorge silenziosa, ma si sente che cresce dentro al corpo, fa amicizia con il sangue, i nervi, i muscoli, come un germoglio prima e poi una fioritura. La parola sta nel corpo, sta nella materia in forma di germoglio e fioritura ed è pensiero e da qui passa alla lingua, alla mano, alla carta. A volte quando non ho carta, mi scrivo sulle mani, sulle braccia talvolta. È pensiero che si *incarna*, corpo che si fa dettato. Il cammino, il movimento, la viandanza – in linea retta, o quando per stanchezza vado ondeggiando, o per decisione mi muovo a zig-zag nel paesaggio – mi dettano passo a passo, le parole. Quando non ho né carta né penna, allora ripeto sottovoce e mando a memoria.

Allora è pensiero che si *invoca*, si infila sottile nella voce, come mantra o supplica o preghiera. La lingua passa alla voce, voce che è ponte tra parola e suono e in bilico tra le due, a loro estranea e appartenente. E più che altrove è qui, nel cammino, che la voce canta dove la lingua inciampa, apre una crepa lascia spazio tra l'“ora” e il “qui” e il suo riflesso. Nel cammino più che altrove, la parola si disassa dalle coordinate di spazio e tempo. La parola passa dal pensiero alla lingua, alla mano, alla carta, alla pelle, allo sguardo, all'udito, alla voce. La parola migra, cambia di statuto, alfabeto, valore, sostanza.

La parola si disassa da sé stessa. E intuisco Blanchot, la sua *L'écriture du désastre* ... (la parola che si stacca dalla sua fissità di parola e si fa frammento)...l'essere che si stacca dalla sua fissità di essere, “dal suo riferimento a una stella, da ogni esistenza cosmologica: un dis-astro”.

Con questa qualità del disastro mi sposto e vado nelle città come nel linguaggio, nomade, controtempo, in un ritmo del cammino che contiene l'*andare* e l'*andatura*, il moto e il *modo*. Cosicché nel linguaggio mai innocente, anche i luoghi si mettono in cammino e pongono da sé le coordinate per connettersi e ritrovarsi in mappe via via più ampie.

Linguaggio e città si spiegano e dispiegano a ricomporre una geografia che è storia, spaziazione del tempo. Ri-cavano spazio dal tempo. Archivio e mappa.

Non posso non pensare alla vite dei singoli come circonferenze che si toccano, compenetrano, attraggono, respingono, visibili o invisibili, ma di cui nessuna è assente all'altra. Credo in particolare nella bellezza dell'intreccio di linguaggi che passano da infanzia e vecchiezza, fuori (se possibile) dalla retorica del “lascito” di un insegnamento che passa dai vecchi ai bambini, ma nella costruzione di una maestria d'insieme, (dove ciascuno è maestro all'altro, dove l'insegnamento/l'apprendimento è reciproco), dove memoria e presagio sono materia della comune infanzia/vecchiezza di tutte le vite.

All'anziano si attribuisce la saggezza, in virtù dell'esperienza. E in virtù del linguaggio, che dispone per l'infanzia – suo opposto biologico – un *in* privativo nel verbo *fàri*: affermare, dire solennemente, profetizzare. Il prefisso *in* indica la negazione: chi non è in grado di parlare è appunto *in-fans* o *in-fante*; tuttavia conserva – quel *in* anche – il valore di luogo, la preposizione del "dentro". L'*in-fanzia* è allora, sì, la condizione della mancanza di parola, ma è anche il luogo in cui il dire è contenuto, non come parola ma *lingua, voce*. E quell'esser *taciturno* e *resiliente* della lingua è sì la sospensione della parola, ma non la mancanza di una lingua: eloquenza del silenzio, che è lingua che (solo momentaneamente) tace, propensa e protesa alla voce.

Scrivo Giorgio Agamben in *Infanzia e Storia* (Einaudi, 1979): "Il vero luogo dell'esperienza non può essere né nella parola né nella lingua, ma nello spazio fra essi. Per questo ho cercato di definire come *in-fanzia* dell'uomo il luogo di un'esperienza originaria. Non si tratta dell'infanzia in senso stretto, ma piuttosto della traccia che l'infanzia dell'uomo lascia nel linguaggio stesso, cioè di quella scissione fra lingua e parola che caratterizza in modo esclusivo il linguaggio umano".

Per questo l'infanzia è luogo del presagio, nel suo venire al mondo rinsalda ogni volta un tempo dell'annuncio.

spazio / città – topografia dell'eloquenza

Ho spesso in mente, come parabola del cammino e del senso, il racconto di Paul Auster, *Città di vetro*, dove il protagonista cammina per le strade di New York come in sé stesso, e i suoi passi non solo compongono la mappa emozionale sua e del luogo, ma anche una scritta resa leggibile solo alla fine del percorso. Un po' quello che narra Karen Blixen quando racconta la parabola della corsa forsennata di un uomo durante la notte, che rivela di giorno il disegno-scavo sul terreno, di una mappa che è il volto. Così, in questa geografia affettiva della città pensata come organismo vivente, si compone una topografia dell'eloquenza.

Del cammino, dello spazio non cartografabile, non omogeneo, non euclideo, mi interessa la pista del nomade, quella non segnata sulle mappe geometriche del mondo. Penso che prestare attenzione, ascolto, visione, alla "viandanza" comporti la presa in carico di alcune cose:

- l'essere come creatura mobile e nomade, tra territori e stati, il diritto a tutte le cittadinanze;
- l'essere come creatura mobile e nomade, tra i due punti estremi della nascita/infanzia e della vecchiaia/morte
- l'essere come creatura mobile e nomade, dentro al linguaggio.

Nella lingua italiana *viandanza* è una bella parola. È una bella parola anche *viandante*. Entrambe le parole contengono il senso di quell' *andare* per via, nella *danza* del cammino.

Ogni viandanza esige un micro e un macro: esige un corpo e un mondo. Ogni viandanza è questione di mappe. Ed è questione di vocabolario.

Della viandanza è poi interessante constatare come nel suo centro il pensiero sospenda ogni giudizio, come ogni volta l'io venga *colto* e *accolto* da uno stato di non auto-sufficienza del linguaggio. Nella fitta rete di parole, non c'è parola che basti a sé stessa tanto quanto il silenzio. Ogni parola è, potrei dire, *disabile* senza il silenzio. Eppure, proprio per via di questa disabilità, c'è nella relazione tra parola e cammino, invenzione e creazione.

Il cammino non stanca ma riposa, perché nel cammino si raggiungono i luoghi del proprio abbandono.

Il cammino altera la rappresentazione cartografica del mondo. In cartografia, le carte geografiche, mostrano il mondo da un unico punto di osservazione, il loro modello euclideo propone una lettura gerarchia della terra. Le carte non indicano la pista del nomade.

- Camminare, nomadare, è una maniera d'agire politicamente.
- Perché il cammino evade gli spazi, crea altro spazio, uno spazio di pensiero e di evasione/eversione poetica.
- Camminare è fare carotaggio nella storia e nell'io. Il cammino è un radar del linguaggio, capace di intercettare le innumerevoli informazioni (le tante sollecitazioni sensoriali della vista, dell'udito, del tatto, dell'olfatto, del gusto) e metterle nel circolo di una *generatività poetica*.
- Camminare è azione politica perché mette nel mondo la quotidianità come atto creativo.

generatività / il cammino come incisione / rigenerazione e bonifica delle parole

Non più giovane e non ancora vecchia, sono in quel tempo in cui *attuale* e *inattuale* coincidono.

Una possibile *eccedenza* allora è questa: immaginare nelle città, nei paesaggi urbani, nelle campagne, dei *presidi d'umanità*, luoghi di *cittadinanza poetica* libera da statuti di cittadinanza giuridica, luoghi di nessuna sovranità nazionale ma di sovranità umana. Immagino accampamenti temporanei e nomadi, per una *scuola libertaria* a cielo aperto, cittadinanza trasversale dove il presente si illumina grazie al passato, convivio del sapere incatalogabile dalle mappe come lo è la pista del nomade.

Camminavo anche quando pensavo al compito di immaginare un *oltre*, cioè una soglia da *desiderare di superare* se anche non da realizzare, con il mio lavoro, e pensavo che desidero cose semplici: cimiteri come giardini nei centri delle città; che i negozi tornino a essere chiusi nei giorni festivi; che il denaro torni a stare tra le mani, per ristabilire una ecologia monetaria piuttosto che esasperarne il simulacro nella sua virtualità finanziaria; che si rinsaldi il legame intergenerazionale intergenerazionale tra giovani e anziani;

appassionarsi all'esplorazione di parole come "germoglio", "fioritura", "potatura", la loro realtà, la loro metafora; riconoscere all'infanzia e alla vecchiaia il diritto alla presenza; una collettività che sappia assumere ed esprime il valore e la dignità di attraversare ogni tempo biologico della vita; dismettere le polarità tra ospizio/città zoé/bios, pubblico/privato, biografia/storia, oikos/agora, zoon politikon/homo oeconomicus.

Così che nel mio io materico con – un corpo né giovane né vecchio – e nel mio io non materico che è attuale ed è inattuale insieme – ciò che mi interessa nella vita e nell'arte, è affrontare attraverso gli stati di *disabilità* e di *viandanza*, le possibilità inventive e creative dello sguardo, dell'ascolto, della memoria, cioè creare spazi dell'agire politico attraverso l'eversione poetica.

E le domande che mi pongo sono da decenni le stesse:

- Quale rammendo possibile tra biografia e storia?
- Può l'arte creare politiche dell'amicizia? (amicizia in senso arendtiano) ovvero spazi del discorso, dell'individuo e della società, in sostituzione dell'obbedienza all'autorità e nella promozione del dialogo?
- Come fare in modo che la storia non sia un sistema circolare di rivendicazioni?
- Si può immaginare un presente oltre la storia?
- Si può praticare un'arte (non monumentale) che sia quel risarcimento morale, che la Storia non ha dato?
- Come fare del linguaggio, comportamento?

Se Hannah Arendt in risposta a Günther Gauss, a quel "cosa resta?" di portata tragica individuale e universale, risponde "resta la lingua", vorrei ora giustaporre a quella risposta, che penso certamente vera, un'altra domanda che pur consapevole che l'esperienza dell'esteriorità si cuce all'esperienza dell'interiorità nella sfera dell'io, esca della dimensione di un corpo disincarnato in lingua ed entri proprio in quel corpo corporeo generale e specifico di ognuno, nell'"essere-assegnato-a-me-stesso" (Levinas) nella modalità in cui esperisce quotidianamente: un soggetto mortale, finito, corporeo.

Nel suo *Il pensiero selvaggio* Claude Lévi-Strauss afferma che in ultima analisi tutti gli eventi storici si dissolvono in catene di processi puramente fisici e il termine storia non ha più un vero e proprio oggetto.

Di recente, dopo la morte di mia madre e nel testimoniare il nascere, il vivere e il morire mi chiedo:

- che ne è di ciò che abbiamo chiamato vita, dopo che la forma non è più vita?
- Cosa resta della vita biologica dopo che la vita ha lasciato il suo statuto umano?
- Cosa resta del corpo mondano, dell'avventura materica delle nostre vite?
- Quale impatto e conseguenza non sul piano del telos, spirituale e trascendente,

ma sul piano immanente del paesaggio, delle strade, degli edifici, dell'aria, del mare, cosa lascia la vita di mia madre, lei che è stata corpo in ciò che ancora è corpo e mondo?

2005 - 2015 Poetry.scapes_lungofiumesonoro torna ad essere un diffuso nomadare di lingue, uomini e territori

Tornando allora al compito dell'eccedenza, pensare cioè soglie di superamento e trasgressione che riguardano il mio lavoro, penso che una riflessione significativa possa essere quella intorno alle pratiche capaci di cucire la relazione tra il *territorio*, *l'io corporeo*, *il linguaggio*.

Può essere significativo ampliare quindi, a livello di esperienza corporea, e linguisticamente, la riflessione su paradigma che già Foucault ha nominato *biopolitica* e che nell'ottica allargata delle pratiche "governamentali" attraverso cui si costituiscono le forme di legittimità politica, chiede ancora oggi d'interrogarci su quali siano – o come possano essere rivelate o inventate, le "controcondotte" capaci di ribaltare le liturgie economiche della modernità.

Il *cammino* è una di queste pratiche. La pista del nomade, del viandante, dell'esule, in sé arcaica, inventiva e immaginifica, è atto politico eversivo, capace di "scrivere" e incidere i territori, capaci di evadere l'uso prescrittivo, turistico e utilitaristico dei luoghi.

Il *linguaggio* è un'altra di queste pratiche. La poesia perché capace di aprire il soggetto all'esperienza di *téléscopage* espressa da Benjamin nei suoi *Passages*; poesia con *l'infans* o in-fante; in privativo e inclusivo dell'infanzia del linguaggio, dove il *dire* è contenuto come voce, oralità e poesia.

Gli storici del diritto discutono tuttora se l'esilio – nella sua figura originaria, in Grecia e a Roma – debba essere considerato come l'esercizio di un diritto o come una situazione penale. In quanto si presenta, nel mondo classico, come la facoltà accordata a un cittadino di sottrarsi con la fuga a una pena, l'esilio sembra irriducibile alle due grandi categorie in cui si può dividere la sfera del diritto dal punto di vista delle situazioni soggettive: i diritti e le pene. Così Cicerone può scrivere: „Exilium non supplicium est, sed perfugium porturque supplicii“, „L'esilio non è una pena, ma un rifugio e una via di scampo rispetto alle pene“. L'esilio non è diritto, né pena, ma rifugio. Significa questo che esso rappresenta una situazione di fatto, al di qua o al di là del diritto? L'ipotesi che intendo proporre è la seguente: se l'esilio sembra eccedere tanto il repertorio dei diritti che quello delle pene, e oscillare tra l'uno e l'altro, ciò non è per una sua costitutiva ambiguità, ma perché esso si situa in una sfera per così dire più originaria, che precede questa partizione e in cui esso convive col potere giuridico-politico supremo. Questa sfera è, cioè, quella della sovranità, del potere sovrano.

Giorgio Agamben. *Politica dell'esilio*

Derive Approdi. No. 16. Labirinto. Naples, 1998, pp. 25-27.

