DARS

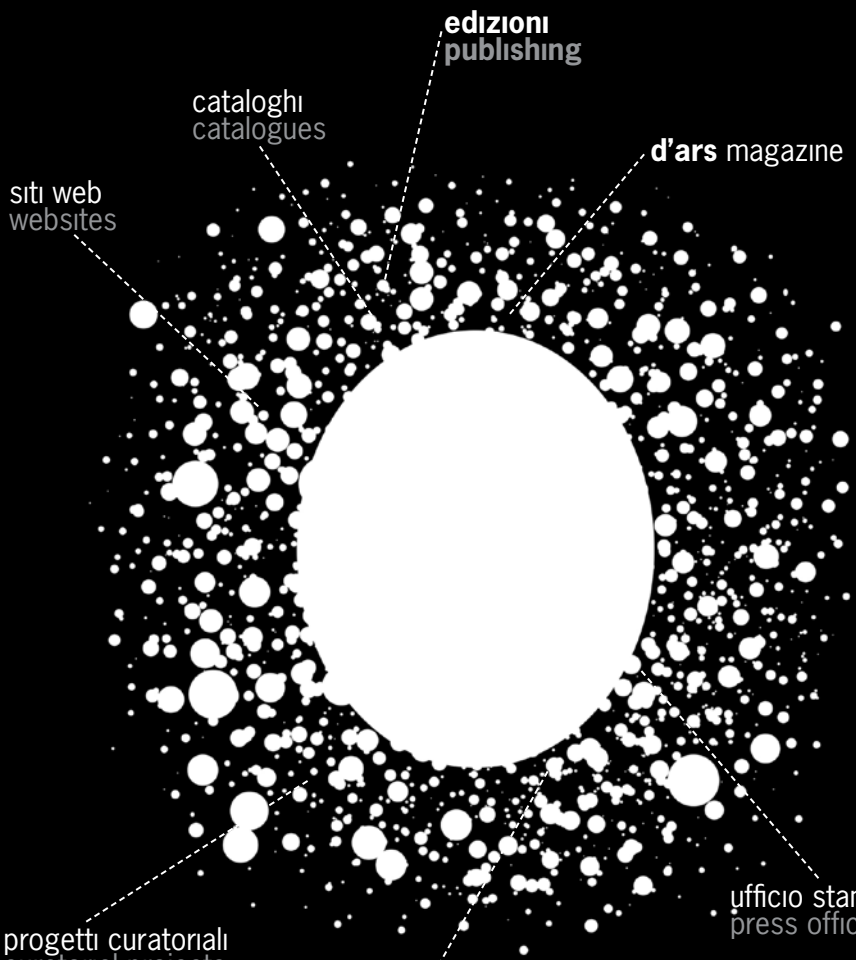
magazine of contemporary arts and cultures

since 1960



n.215 | autumn 2013

fondazione d'ars
oscar signorini onlus



progetti·e·comunicazione·per·l'arte·contemporanea
projects·&·communication·for·contemporary·art
dal 1959 | since 1959

www.fondazionedars.it | info@fondazionedars.it
milano (IT) via daverio 7 c/o Società Umanitaria (t. +39 02 860290)
giardino calderini 3 (t. +39 02 865909)

periodico d'arti e culture contemporanee

dal 1960

w w w . d a r s m a g a z i n e . i t

■ direzione:
giardino calderini 3 (già via sant'agnese)
20123 milano | italy
+39 02 865909
■ redazione:
c/o società umanitaria | via daverio 7
20122 milano | italy
+39 02 860290
■ contatti:
redazione@fondazionedars.it
info@darsmagazine.it
■ pubblicità:
advertising@darsmagazine.it
■ distribuzione:
Promos Comunicazione
+39 02 89690951
www.promoscomunicazione.it

D'Ars Edizioni
anno LIII | n.215 | autunno 2013
trimestrale

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n.5344 del 24 giugno 1960

Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0011-6726

Le opinioni e i giudizi espressi negli articoli appartengono ai singoli autori e non rispecchiano necessariamente il pensiero della direzione della rivista. La riproduzione totale o parziale degli articoli non è vietata ma deve essere autorizzata dalla Direzione.

finito di stampare nel mese di ottobre 2013 da
Grafiche Parole Nuove S.r.L.
Brugherio - MI

fondatori: Oscar Signorini, Mac Spasciani
direttore 1984-2003: Pierre Restany
direttore: Cristina Trivellin
direttore responsabile: Grazia Chiesa
consulenza editoriale: Vanna Nicolotti
redazione: Alessandro Azzoni, Martina Coletti, Eleonora Roaro, Valentina Tovaglia
contributors: Giordano Bernacchini, Loretta Borrelli, Vito Campanelli, Clara Carpanini, Francesca Cogoni, Stefano Ferrari, Martina Ganino, Laura Gemini Mantissa, Viola Lilith Russi, Lorenzo Taiuti, Andrea Tinterri
relazioni esterne: Elisa Busnelli, Roberta Castellani
art director: Alessandro Azzoni



abbonamenti subscription

D'ARS contemporary arts and cultures magazine
distribuzione free-press a Milano, Roma e Venezia
nelle principali location e manifestazioni artistico-culturali

prezziprices

- abbonamento **italia** (1 anno - 4 numeri) **28**€ [studenti **20**€]
- abbonamento **estero** (1 anno - 4 numeri) **55**€

- arretrati (1 copia) **italia 14**€ / **estero 28**€

scrivere a: **abbonamenti@staffonline.biz**
per abbonarsi online: **www.fondazionedars.it** > *periodico* > *abbonamenti*
www.darsmagazine.it > *abbonamenti*

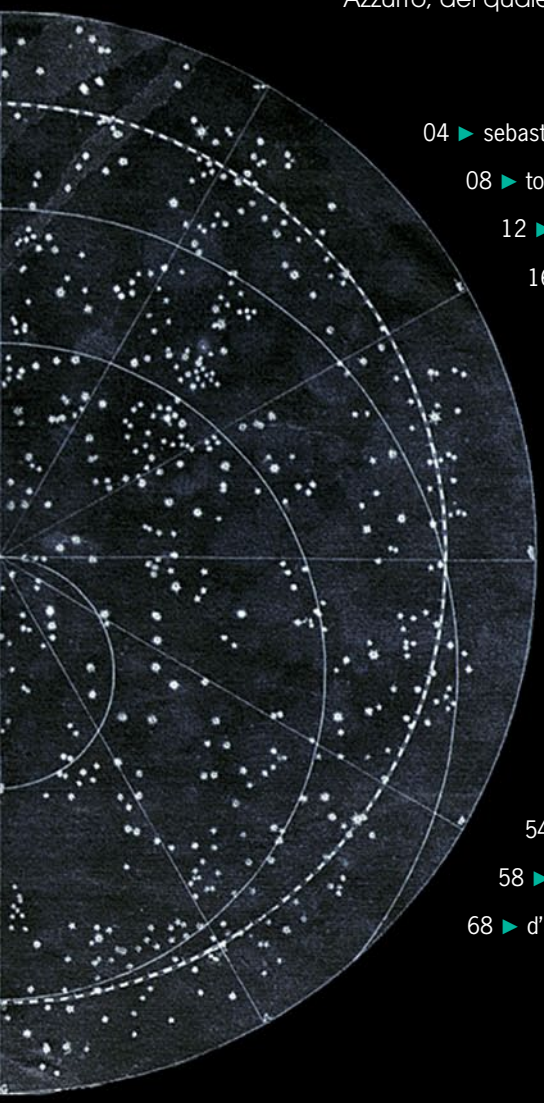
Staff srl via Bodoni 24 - 20090 Buccinasco MI / t- +39 02 45702415



cover: **Studio Azzurro**, *Tamburi a sud*
Videoambiente a tam-tam, Tokyo,
"Embrancing Interactive Art", 2001
© Studio Azzurro*

d'ars215contents

* Lo staff di D´Ars rende omaggio a Paolo Rosa, scomparso lo scorso agosto, dedicando la copertina a un lavoro emblematico di Studio Azzurro, del quale Paolo è stato fondatore e anima poetica.



04 ▶ sebastiao salgado *genesi* | lorenzo taiuti

08 ▶ tobias zielony | clara carpanini

12 ▶ déjà-vu parte I | eleonora roaro

16 ▶ approcci teorici all'archeologia dei media: una mappa | vito campanelli

20 ▶ come difendercI dall'immortalità | andrea tinterri

23 ▶ nell'acquario di facebook | martina coletti

26 ▶ wikipedia e il prezzo dell'esclusione | loretta borrelli

30 ▶ locarno film festival 2013 | cristina trivellin/eleonora roaro

34 ▶ only god forgives poteri secondo refn | giordano bernacchini

38 ▶ teatro riflessivo e intimità connessa | laura gemini

42 ▶ riikka kuoppala *la casa di biscotti* | stefano ferrari

46 ▶ mike kelley e i progetti futuri all'hangar bicocca | francesca cogoni

50 ▶ le cinéma selon hitchcock | valentina tovaglia

54 ▶ tutto intorno a crepax | martina ganino

58 ▶ **arche-tips:** ne gioviamo? | viola lilith russi

68 ▶ d'ars events



sebastiao salgado *genesi*

lorenzo taiuti

di Roma ha l'impegnativo titolo di *GENESI;* un viaggio planetario che focalizza i punti del mondo che sembrano essere rimasti più lontani dall'uomo e dalla civiltà moderna. Salgado è famoso per la sua serie sui minatori del Brasile e per uno stile sempre originale che richiama diversi modelli: Cartier Bresson, Weston, e altri maestri dello "sguardo plastico" e dell'accurata inquadratura, della sofisticata rifinitura d'immagine in camera oscura.

Lo scopo è quello di vedere e cercare un modo nuovo di presentare il Pianeta Terra: questa volta non avrei puntato l'obiettivo sull'uomo e sulla sua lotta per la sopravvivenza, ma avrei mostrato piuttosto le meraviglie che rimangono nel nostro pianeta – dichiara Salgado. Il tema delle "meraviglie del pianeta" non è certo nuovo: è sempre stata una delle tematiche fotografiche più esplorate che hanno creato riviste ad alto consumo come National Geographic e molte altre. La Meraviglia della Natura è inoltre un elemento di valore in crescita con lo svilupparsi delle filosofie ambientali: la natura da difendere, la salvezza che ci viene data dalla sua preservazione è uno degli elementi culturali e politici dei nostri tempi. Ma invece di adeguarsi a queste situazioni, Salgado ribalta l'estetica della bellezza naturale compiendo una serie di Atti Radicali nel campo dell'immagine.

Il primo, e più evidente, è l'eliminazione del colore. Il colore (generalmente d'obbligo nel rappresentare la "realtà naturale") è sostituito da un bianco e nero straniato, luccicante, già somigliante a una pelle di iguana o a una lava, come poi si vedrà nella mostra.

L'esperienza personale di Salgado, nato in una proprietà terriera (una volta verdissima e poi devastata dallo sfruttamento) lo porta oggi a una forte coscienza ambientalista e a una straordinaria ricostruzione della proprietà attraverso la riforestazione. La volontà di proteggere la Natura è una delle istanze ideologiche più forti di questi anni. Se in passato Salgado ha rappresentato con esasperato pittoricismo la vita del lavoro umano estremo e pericoloso, oggi analizza le altre specie, quelle vegetali, minerali e animali. *Credo sia la prima volta che fotografo altre specie animali. Io ho sempre fotografato una sola specie: noi uomini.*

Al centro del suo lavoro il mondo animale (diversamente da Edward Weston che analizzava le più semplici forme vegetali con un incanto infantile e sensuale insieme), invece Salgado rappresenta la "Distanza di Contatto" che abbiamo con l'ambiente e gli animali. Questi ultimi non sono mai umanizzati, ci appaiono a una distanza imperscrutabile, dove noi guardiamo con curiosità ed essi ci rispondono con diffidenza invincibile. Ci guarda diffidente il giaguaro mentre si abbevera. Fugge l'elefante, ammaestrato da precedenti incontri. La gigantesca tartaruga si allarma. Troppo lontani per conoscerci, i pinguini continuano invece la loro vita sociale e i loro giochi rituali, tuffandosi dai ghiacciai nelle acque dell'Antartico.

Il concetto di fondo della mostra è il vedere "per la prima volta", l' *unseen* dell'esploratore quando entra in territori vergini. E sembra incredibile che la terra, in questo momento di globalizzazione culturale e industriale, conservi ancora dei punti dove la

GALÁPAGOS, ECUADOR, 2004
© SEBASTIÃO SALGADO
AMAZONAS IMAGES



natura è estranea e diversa. Ci sono, nella mostra, anche esseri umani appartenenti a remote regioni della Papuasia o dell'Africa. Ma nelle foto sono simili alle rocce, ai licheni, alle palme, ai leoni marini che definiscono l'iconografia della mostra e ne sono i reali protagonisti. Animali marini mostrano le zanne, i babbuini sono pronti ad attaccarci, le rocce sono ostili, le piante ricoprono irrefrenabilmente la terra.

La Vista (o la Visione) di questa realtà ormai quasi invisibile alla società contemporanea che è la Natura Primordiale, viene ripresa in molti modi insoliti. Susan Sontag parlava di un *Eroismo della Visione* e infatti hanno un'apparenza eroica queste foto riprese da elicotteri, o piccoli aeroplani, altre addirittura da mongolfiere. Tale Visione dall'Alto permette a Salgado di definire le linee che innervano il mondo, i movimenti dei fiumi che lo disegnano, le foreste che lo popolano. L'immagine estremamente scarnificata di un bianco e nero singolare evidenzia l'esoscheletro della superficie terrestre. Fiumi, vallate, montagne risultano come ossa emergenti, vene e tendini di un corpo umano in sospensione visiva e in estrema rarefazione segnica. Al tempo del successo internazionale delle sue famose foto dei minatori immersi nel fango, molti avevano criticato l'eccesso di pittoricismo e di plasticismo di tali immagini, piene di corpi da dannati michelangioleschi. Invece è proprio l'estremo, teso interesse del fotografo per l'inquadratura e soprattutto per la resa cromatica, oggi del bianco e nero, cioè del colore della "superficie" della fotografia, a creare la particolare sensibilità delle sue immagini, una sensibilità irrealistica che sottrae il suo lavoro dall'area del fotogiornalismo (di cui a Roma si era vista poco prima l'annuale e bella mostra *World Photo*) per collocarlo nel territo-

KAFUE NATIONAL PARK, ZAMBIA, 2010
© SEBASTIÃO SALGADO
AMAZONAS IMAGES



ISOLE SOUTH SANDWICH, 2009
© SEBASTIÃO SALGADO
AMAZONAS IMAGES

rio delle arti visive. Il bianco e nero usato è di difficile interpretazione. Com'è ottenuto? Grafizzato, sgranato, lucente il suo bianco e nero somma la decisione tagliente della foto di Rodtchenko all'estremo peso plastico della foto di Cartier Bresson. Il mistero tecnico di questa opposizione cromatica translucida e inquietante potrebbe far pensare a un passaggio attraverso il digitale - se non fossimo a conoscenza della fedeltà dell'autore all'analogico. Il risultato più significativo e affascinante di questa strategia visiva e materica è la straordinaria innovazione della visione del mondo animale e vegetale che è il centro reale del lavoro. In un film indimenticabile del regista spagnolo Amenàbar, *The Others*, il classico rapporto fra il mondo dei morti che si rivela al mondo dei vivi si rovescia nel suo contrario. E' il mondo dei vivi che si rivela al mondo dei morti. Nello stesso modo i mondi animali e vegetali si affacciano con la loro violenta estraneità al mondo degli uomini. Colonie gigantesche (750.000 mila coppie) di pinguini si affollano su blocchi di ghiaccio, enormi code di imponenti balene emergono dal mare, piante ancora più gigantesche si estendono su intere isole. La luce che li rivela è la luce dell'alba (l'alba della Genesi naturalmente) ma anche la luce del Caravaggio, livida e tagliente, che rivela le cose nella loro verità estrema. Emblematica della mostra è la gigantesca foto della zampa di un'iguana acquatica, estranea, straniante e pericolosa. Quasi una sfida della natura all'assetto umano del pianeta. ■

[LORENZO TAIUTI SI OCCUPA DAGLI ANNI OTTANTA DEI RAPPORTI FRA ARTE E MEDIA IN UN ARCO CHE VA DALLA VIDEOARTE AI NUOVI MEDIA DIGITALI E ALLA NET-ART. HA INSEGNATO IN DIVERSE ACCADEMIE ITALIANE E ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI ROMA. HA PUBBLICATO: *ARTE E MEDIA*, ED. COSTA&NOLAN, 1995; *CORPI SOGNANTI*, ED. FELTRINELLI, 2001; *MULTIMEDIA*, ED. MELTEMI, 2005.**]**



tobias zielony

clara carpanini

Tra i temi più cari agli artisti degli anni Novanta l'adolescenza emerge come declinazione privilegiata della ricerca identitaria tanto da costituire quasi un genere a se stante; la fotografia di moda e, più in generale, l'universo pop non tardano ad appropriarsene inaugurando una celebrazione sistematica della cultura giovanile. Il mondo occidentale alle soglie del secondo millennio si proietta, così, nel suo futuro incerto inseguendo il mito dell'eterna giovinezza e interrogando in maniera ossessiva le nuove generazioni senza riuscire a sopportare tutto il carico dei grandi cambiamenti in corso. La diffusione di Internet che prometteva (in parte realizzando) nuovi spazi di confronto e di risonanza al di là delle differenze di sesso, età, nazionalità, si e' accompagnata allo sviluppo d'inedite strategie di controllo e di videosorveglianza sostenute da grandi corporation globalizzate che operano oltre il diritto tradizionale, fagocitando inesorabilmente tutti gli ambiti del quotidiano e, spesso, del privato.

In questo scenario lo spazio pubblico e, in particolare, la strada con i suoi miti di autenticità, incontro, viaggio assumono nuove connotazioni. L'hanging out ovvero il passeggiare, l'attardarsi fuori dai locali, il ritrovarsi presso una certa panchina o un monumento, etc. sono pratiche urbane riconducibili alla performance creativa e alla riproduzione di uno stile, pratiche sempre più rare rispetto a venti o trenta anni fa. Apparentemente non sono più i veicoli di quella che Dick Hebdige aveva definito la "rivolta dello stile" descrivendo la formazione di nuove tendenze sottoculturali di gruppo caratterizzate dall'attitudine ribelle di adolescenti che socializzano e si mettono in scena prevalentemente sulla strada, appunto. Basti pensare agli ultimi fenomeni di questo tipo nella storia occidentale, come il movimento punk. L'idea stessa di resistenza in chiave postmoderna assume sfumature più transitorie e si localizza piuttosto su internet mentre il solo atto di scendere in strada diventa perseguibile, punibile, violento, grazie a una rappresentazione mediatica e a una retorica politica che lo fanno scivolare immediatamente nel suo opposto simmetrico, cioè la devianza. I soggetti postmoderni sono frammentati da un potere che tende a evitare i discorsi unitari o totalizzanti promuovendo, invece, quelli di autocontrollo e sorveglianza. Il corpo adolescente sembra ridursi a una mera esperienza liminare, a un momento di passaggio ambiguo, il più delle volte doloroso, che consente (in tempi sempre più brevi) l'ingresso nel mondo adulto. Paradossalmente è il "falso" corpo-simulacro di se stesso e non-più adolescente a diventare, invece, l'emblema di una promessa eterna realizzata nella carne che non può e non deve invecchiare.

Queste riflessioni riconducono ai lavori fotografici di Tobias Zielony, originariamente formato in ambito documentaristico, esponente di una street photography in chiave postmoderna. Nella sua ricerca confuiscono

TOBIAS ZIELONY
MUSTER, AUS DER SERIE:
JENNY JENNY, 2013
© TOBIAS ZIELONY
COURTESY OF TOBIAS ZIELONY
AND KOW, BERLIN





la tensione partecipativa della fotografia a grado zero (Larry Clark, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans) e il binomio fiction/reality (Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia, Jeff Wall). Non siamo di fronte alla classica narrativa basata sui riti di passaggio o sulla partecipazione a una determinata sottocultura. Non incontriamo nemmeno una celebrazione della libertà o della creatività on the road. L'interesse per il paesaggio suburbano è sempre subordinato all'interazione comportamentale ed emotiva dei teenager che lo abitano. Sembra che la circolazione istantanea delle immagini abbia inghiottito, forse vanificato, qualsiasi slancio dentro un ciclo di assimilazione normalizzante a livello di mass media, internet, film e serie TV. In un contesto globalizzato i ragazzi, infatti, guardano gli stessi programmi, frequentano gli stessi siti internet, indossano gli stessi vestiti, assumono le stesse pose indipendentemente da dove vivono. La sua campionatura delle periferie non comprende grandi metropoli. Partendo dalla frase di Bret Easton Ellis secondo cui oggi Los Angeles è dappertutto, il giovane fotografo tedesco lavora a Bristol, Halle-Neustadt, Marsiglia, Napoli, per esempio, dove il suo sguardo cattura la brutalità, l'isolamento, il desiderio di appartenenza al gruppo facendo emergere un'omologazione di fondo. Tutto ciò senza affrontare questioni di denuncia sociale esplicita ma proponendo piuttosto una ricerca sulla spazializzazione dell'adolescenza nella contemporaneità i cui esiti fanno pensare a una diffusa coincidenza tra marginalità sociale dei soggetti e collocazione urbana periferica.

Fino al 30 settembre sono in mostra alla Berlinische Galerie la serie *Trona* (2008) e il suo ultimo lavoro *Jenny Jenny* (2011-13) realizzato a Berlino e qui esposto per la prima volta. E' durante il soggiorno a Los An-

TOBIAS ZIELONY
KIDS
TWO BOYS
AUS DER SERIE: *TRONA*, 2008
© TOBIAS ZIELONY

geles come borsista del DAAD che Zielony decide di documentare la vita di strada dei giovani di *Trona*, una città industriale decaduta del deserto californiano dove la metà della popolazione è dipendente da crystal meth. L'allusione al consumo di droga non è, però, esplicita né direttamente tematizzata. I giovani posano consapevoli, divertiti, sfacciati sullo sfondo di un paesaggio luminoso e opprimente allo stesso tempo, dove la vastità diventa spazio inattraversabile, popolato di relitti e auto abbandonate. La serie berlinese attinge, invece, al lato notturno della marginalità: nel buio, infatti, una parte del mondo sommerso riesce ancora ad appropriarsi dello spazio pubblico, capovolgendone i valori e gli usi, in una tacita e necessaria sospensione della normalità codificata. Le giovani prostitute si mettono in scena in maniera trasognata muovendosi dentro un'identità fluida che va ben oltre le stigmatizzazioni di ruolo assegnate loro dalla società. ■

[CLARA CARPANINI HA CONSEGUITO IL DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA PRESSO L'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA ED È STATA VISITING PHD SCHOLAR PRESSO L'UNIVERSITÀ JOHANNES GUTENBERG DI MAINZ E LA UNIVERSITY OF SYDNEY. HA PUBBLICATO IL LIBRO *VEDERMI ALLA TERZA PERSONA - LA FOTOGRAFIA DI CLAUDE CAHUN* PER LA CASA EDITRICE QUINLAN (BOLOGNA). COLLABORA REGOLARMENTE CON LE RIVISTE "D'ARS" E "AROUND PHOTOGRAPHY" E HA CURATO DIVERSE TRADUZIONI IN AMBITO ARTISTICO.**]**



TOBIAS ZIELONY
DIRT FIELD
AUS DER SERIE: *TRONA*, 2008
© TOBIAS ZIELONY



déjà-vu
parte I

eleonora roaro

ERIK KESSELS
24HRS IN PHOTOGRAPHY
2013, INSTALLATION AT
CONTACT GALLERY, TORONTO.
PHOTO: TONI HAFKENSCHEID

In quell'Impero, l'Arte della Cartografia raggiunse tale Perfezione che la mappa d'una sola Provincia occupava tutta una Città, e la mappa dell'impero, tutta una Provincia. Col tempo, codeste Mappe Smisurate non soddisfecero e i Collegi dei Cartografi eressero una Mappa dell'Impero, che uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso.

(*L'artefice*, Jorge Luis Borges, 1960)

Era il 1960 – ben prima, quindi, dell'invasione digitale – quando Borges descriveva una mappa in scala 1:1 che, sovrapponendosi e coincidendo perfettamente con lo spazio rappresentato, diventava inservibile. E così è accaduto: alle cose si sono sostituite le immagini delle cose, l'immaginario alla realtà. Oggi con fotocamere, smartphones, Google Maps e i social network assistiamo ad una vera e propria sovrappopolazione visiva. Il mondo si è moltiplicato, e questa *Mappa dell'Impero* invece di orientare confonde. Ogni due minuti scattiamo più fotografie di quante ne siano state realizzate in tutto l'Ottocento. L'invenzione nel 1900 della prima consumer camera, la *Kodak Brownie*, segnò l'inizio dei *Kodak moments* e della fotografia di massa. Attualmente esistono oltre un miliardo di dispositivi in grado di produrre immagini, e il tempo necessario per la produzione e la condivisione continua a diminuire, dai pochi secondi di Instagram al tempo reale degli occhiali di Google (si veda l'articolo di Andrea Tinterri). Già nel 2011 le immagini su Facebook erano 10.000 volte di più di quelle presenti nella Library of Congress di Washington D.C., la più grande biblioteca al mondo, e oggi sono circa 140 miliardi, con 250 milioni di upload al giorno[1]. Nello stesso anno Erik Kessels stampa in formato 10x15 l'equivalente dell'upload giornaliero su flickr, col quale riempie la galleria FOAM di Amsterdam. Il risultato è monumentale: i visitatori erano letteralmente sommersi da una montagna di immagini. Secondo Yahoo! in base al trend attuale entro il 2014 saranno realizzate 880 miliardi di fotografie, più di quanto ognuno di noi sia in grado di vedere in tutta la sua vita[2].

In questo surplus informativo tutto sembra già visto, già detto, già vissuto, come in un continuo *déjà-vu*. Si ha spesso la sensazione di conoscere le cose solo perché le immagini ce le hanno rese più familiari; la velocità con cui fruiamo le fotografie ci dà l'impressione di non trattenere nulla, di non memorizzare nulla; ci si sente meteore tra meteore, uno tra i tanti fruitori/produttori d'immagini: i quindici minuti di celebrità di Andy Warhol sono diventati pochi secondi. Molti artisti si sono chiesti quale sia il destino dell'immagine, dato il rischio di essere sommersi dai duplicati del mondo. Una possibilità è forse quella di trasformare i limiti in nuovi stimoli creativi: se tutto è già stato fotografato, allora il luogo da cui attingere per creare opere d'arte non è più il reale ma l'immaginario. Da qui l'uso della fotografia d'archivio. Fotografia trovata, rubata, rielaborata, negata, ma sempre fotografia d'altri.

(la non-fotografia. gli inizi)

Tra i primi a fare uso delle immagini degli altri è Gerard Richter (1932): nel 1962 inizia la serie enciclopedica *Atlas*, in cui raccoglie e sistema all'interno di passe-partout dalle dimensioni sempre uguali alcune fotografie provenienti da album di famiglia, giornali, oppure scattate da lui stesso. Questa pratica di riappropriazione di materiale già esistente diventa più popolare tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, in pieno clima postmoderno. A New York un gruppo di artisti inizia a mettere in crisi i concetti di innovazione, autenticità, espressione individuale. Nel 1977 mentre Larry Sultan e Mike Mendel realizzano il libro *Evidence* con immagini recuperate da istituzioni, corporazioni e associazioni Americane (private e non), Robert

[1] Dati da http://www.digitaltrends.com/photography/facebooks-photo-collection-10000-times-larger-than-library-of-congress/

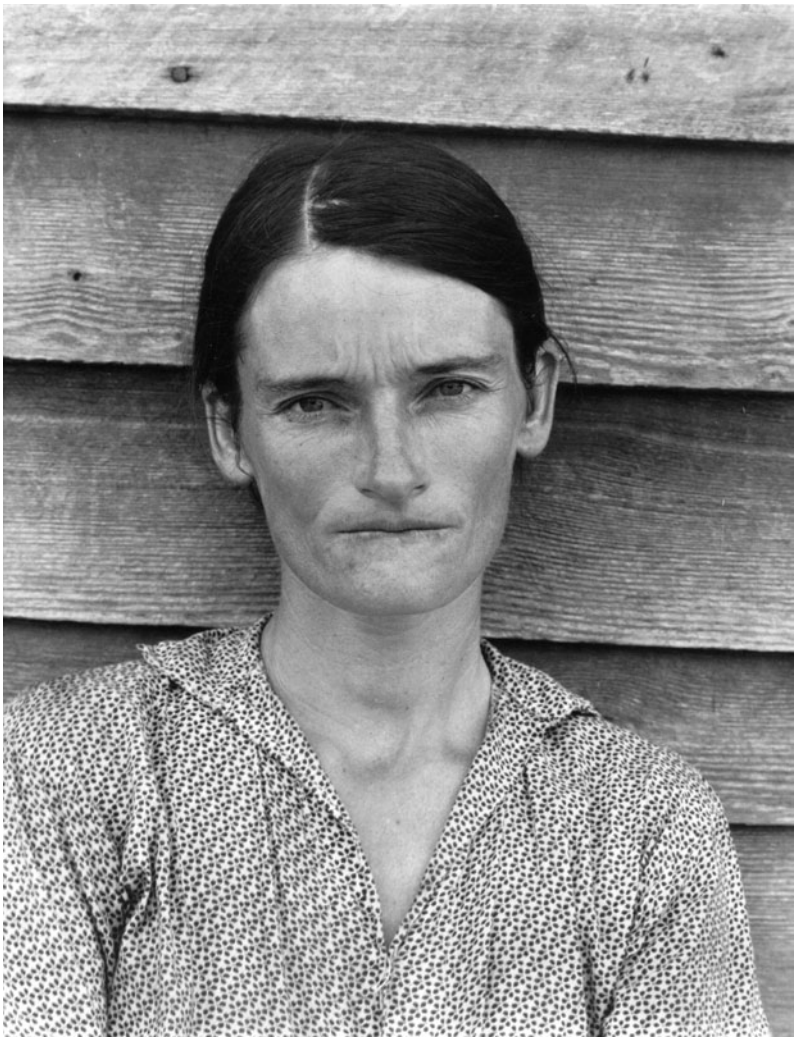
[2] Dati da http://www.popphoto.com/news/2013/05/how-many-photos-are-uploaded-to-internet-every-minute



Longo espone *The American Soldier and the Quiet Schoolboy*, in cui utilizza *still frame* dal film *The American Soldier* di Rainer Werner Fassbinder. Sempre a partire da quell'anno, Richard Prince fotografa ed espone particolari di immagini pubblicitarie, eliminando le scritte e trasformandole in opere autonome, come la celebre campagna della Marlboro realizzata tra il 1980 e il 1984. In questo modo mette in dubbio l'idea di originalità e mostra la perdita dell'aura dell'opera d'arte. Sherrie Levine prova a ridefinire il concetto di autorialità in fotografia: nel 1982 si appropria delle immagini di Walker Evans, rifotografandole e riproponendole identiche alle originali. Nel 2001 Michael Mandiberg scansiona le stesse immagini e crea http://www.aftersherrielevine.com/. Ironica copia di una copia di una copia.

In Italia già negli anni '70 Luigi Ghirri (1943-1992) si rende conto dell'impossibilità di fotografare il reale perché nascosto dietro le immagini del reale: cartelloni pubblicitari, schermi televisivi, dipinti, cartoline. *Atlante* (1973) è un viaggio immaginario attraverso i nomi e i simboli presenti sulla carta geografica. *Kodachrome* (1979) è un'analisi delle immagini pubblicitarie visibili lungo la strada, dentro i negozi, sui cartelloni pubblicitari. Sono dei fotomontaggi già esistenti nella

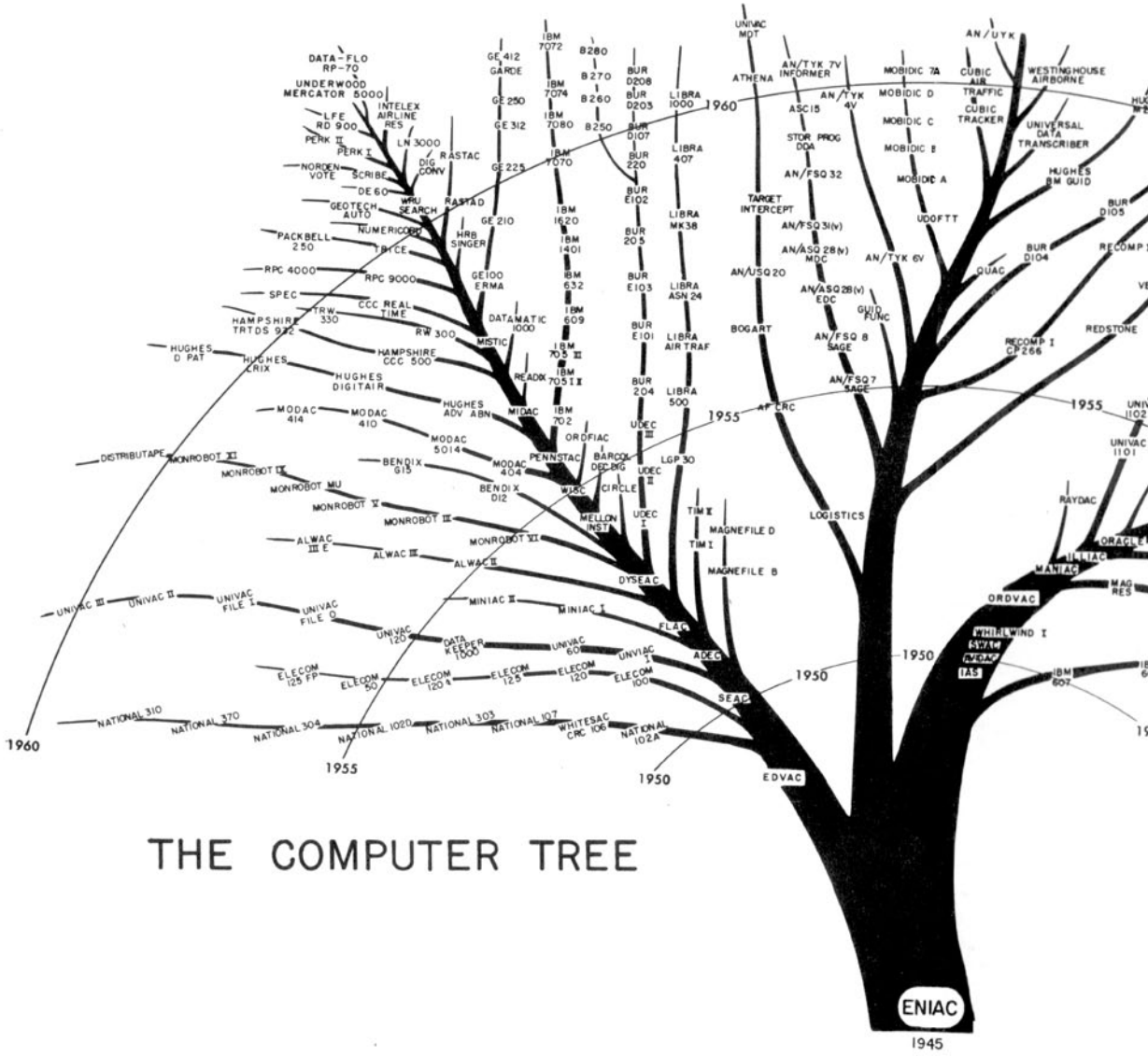
LUIGI GHIRRI
ROMA, 1978
DA: *KODACHROME* (1970-1978)
C-PRINT, VINTAGE CM 24x17
COURTESY © EREDI GHIRRI



MICHAEL MANDIBERG
UNTITLED
(AFTERSHERRIELEVINE.COM/2.JPG)
3250PX X 4250PX (AT 850DPI),
2001

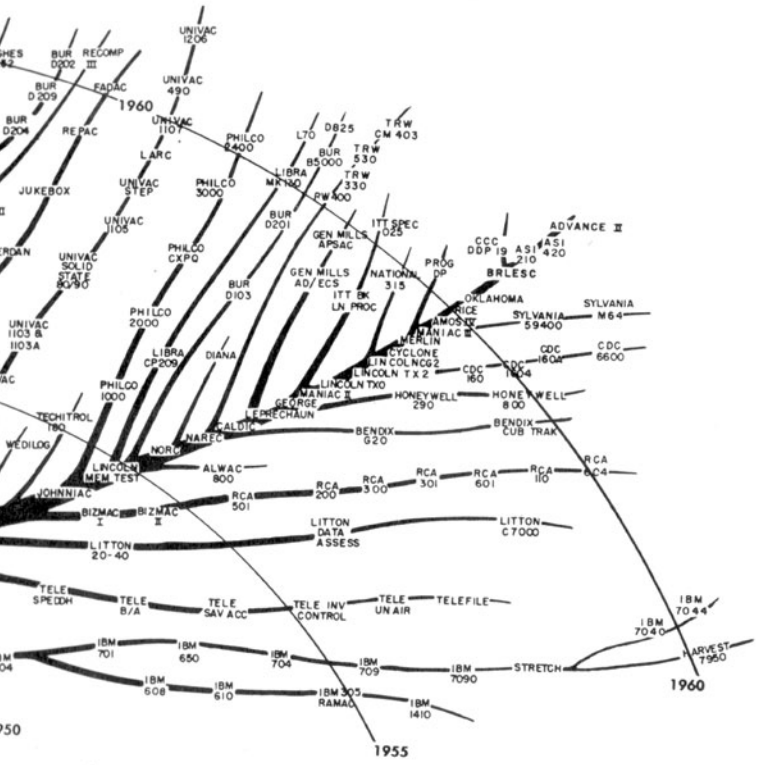
realtà, che chiama fotosmontaggi: *la realtà in larga misura si va trasformando sempre più in una colossale fotografia e il fotomontaggio è già avvenuto è nel momento reale* (*Kodachrome*, 1979).
Scattate e abbandonate è un progetto iniziato da Nino Migliori nel 1978 presentato per la prima volta al FORMA nel 2012 in occasione della retrospettiva *La materia dei sogni* in cui ha raccolto le stampe mai ritirate dagli studi fotografici. Scatti abbandonati, rinnegati dai propri autori, o forse semplicemente dimenticati.
In queste opere gli artisti hanno iniziato a *interrogarsi anche su quale sia il futuro dell'immaginazione individuale nella così detta civiltà dell'immagine.* (*Lezioni Americane*, Italo Calvino, 1985), opere che hanno anticipato il lavoro di numerosi artisti – dei quali parlerò nei prossimi numeri – che lavorano principalmente con immagini trovate su riviste, cataloghi o prese dai film o dal web. ■

[ELEONORA ROARO, CLASSE 1989, HA STUDIATO FOTOGRAFIA PRESSO L'ISTITUTO EUROPEO DEL DESIGN DI MILANO. ARTISTA VISIVA, I SUOI PRINCIPALI INTERESSI RIGUARDANO LA FOTOGRAFIA, IL CINEMA E L'ARCHEOLOGIA DEI (NUOVI) MEDIA. VIVE E LAVORA A MILANO.**]**



approcci teorici all'archeologia dei media: una mappa

vito campanelli



THE COMPUTER TREE - FROM ELECTRONIC COMPUTERS WITHIN THE ORDNANCE CORPS, BY KARL KEMP

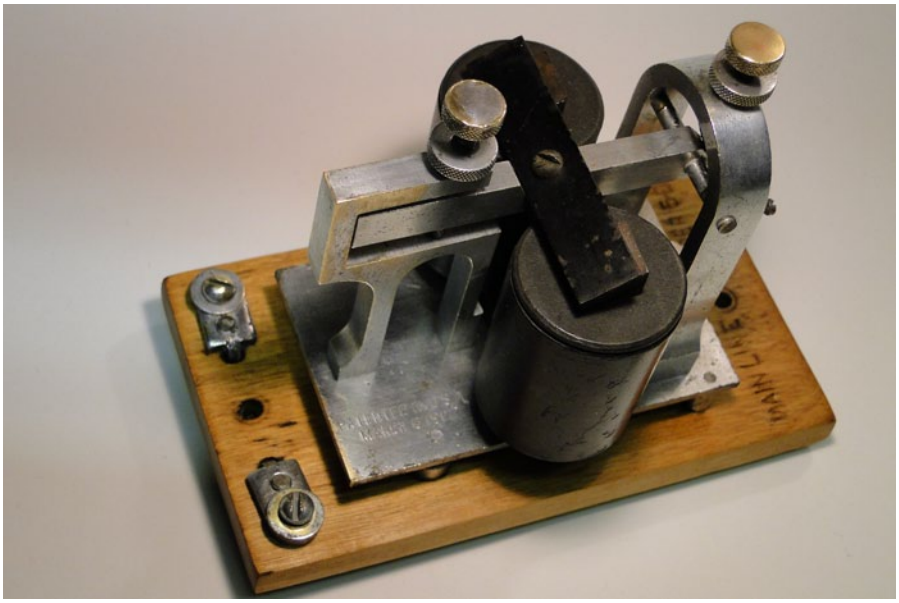
Nell'introduzione a *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (2011), Erkki Huhtamo e Jussi Parikka annotano che l'archeologia dei media, in quanto disciplina non accademica, è un campo di studi caratterizzato da una polifonia di voci e da una notevole varietà di impostazioni metodologiche. Anche sul versante delle cornici teoriche di riferimento è manifesta la molteplicità dei possibili approcci, al punto che, oltre agli ovvi riferimenti a Michel Foucault e Friedrich Kittler, i due studiosi finlandesi considerano archeologi dei media "*avant la lettre*" autori quali Walter Benjamin, Siegfried Giedion, Aby Warburg e Marshall McLuhan. Una tra le più convincenti spiegazioni delle ragioni di un tale mix è quella offerta da Geert Lovink che individua anche nella sua ricerca (*Internet criticism*) un'affinità elettiva (*Wahlverwandschaft*) con l'archeologia dei media, così definita: «un'ermeneutica del "nuovo" letto in controluce [*against the grain*] rispetto al passato, piuttosto che un racconto della storia delle tecnologie del passato al presente» (G. Lovink, *Internet non è il paradiso*, 2004). Muovendo dall'interpretazione dell'archeologia dei media come *lettura in controluce del nuovo* si può provare a guardare con occhio storico alla nuova disciplina (si dà dunque vita ad *un'archeologia dell'archeologia*), così fanno Huhtamo e Parikka che esplorano differenti possibili percorsi: in uno, quello più schiacciato sul contemporaneo, si incontrano Jacques Perriault (forse il primo ad utilizzare il termine *media archeology* per descrivere la propria ricerca), che in *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel* (1981) offre un'importante analisi della relazione tra "funzione d'uso" e "rappresentazione sociale" dei media audiovisivi, e *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma* (1994) nel quale Laurent Mannoni opera un rilevante cambio di prospettiva, abbandonando l'idea di una catena di eventi storici interconnessi tra loro in favore dell'approfondimento di una serie di casi di studio scelti, all'interno di una finestra temporale lunga alcuni secoli, per la loro rilevanza nello sviluppo della cultura delle immagini in movimento.

Un altro precorso si fonda sul presupposto che le "preoccupazioni archeologiche" abbiano trovato poco spazio nel secolo scorso a causa di un focus troppo stretto sugli effetti dei mass media, atteggiamento dal quale è scaturito un approccio storico fondato su strutture lineari e su un prevalente interesse per la ricostruzione dello sviluppo tecnologico e industriale (Adorno, Horkheimer, Hoggart ecc.). Rispetto a tale impostazione ha costituito un decisivo cambio di prospettiva quello offerto da McLuhan (già con *The Mechanical Bridge*, 1951), con i suoi affondi nella mitologia e soprattutto con la rigorosa ricostruzione storica dei passaggi dall'oralità alla stampa e quindi ad una nuova forma di oralità (*The Gutemberg Galaxy,*



1962). McLuhan è stato in grado di rompere in maniera decisa con le narrative mediali fondate sulla linearità, di qui il suo decisivo influsso sui successivi approcci archeologici, basti pensare allo strettissimo legame con il lavoro di David Bolter e Richard Grusin che, nonostante non si definiscano *media archaeologists*, operano tracciando paralleli tra fenomeni e media apparentemente incompatibili; si pensi inoltre all'influenza che la concezione dei media come "estensioni" e come forze in grado di guidare i cambiamenti sociali ha avuto in Germania sulla scuola materialista dei media e sul lavoro di Kittler.
Huhtamo e Parikka individuano anche un altro percorso, meno caratterizzato dei precedenti al punto che sarebbe forse più giusto considerarlo una rete, a maglie larghe peraltro, che tiene insieme: la ricerca di Lewis Mumford sull'impatto della tecnologia sulla civilizzazione umana; la "storia anonima" di Giedion (una sorta di sintesi tra positivismo e *Geistesgeschichte*, nella quale ogni singolo apparato riveste minore importanza delle sue interconnessioni con le idee guida di un'epoca); il progetto *Das Passagen-Werk* (1928–1929, 1934–1940) di Benjamin (che, opponendosi all'onda della *Geistesgeschichte*, rifiuta di catalogare le sue infinite raccolte di materiali sotto simboli identificativi di un'epoca, così come rifiuta di forzare testi, immagini e idee in narrative preordinate, preferendo lasciarli 'esistere' nella forma di database); il tentativo di offrire una modalità non lineare di comprendere la ricorrenza nella storia di immagini e motivi realizzato da Warburg con il progetto incompiuto *Bilderatlas Mnemosyne* (un'impostazione portata avanti in seguito dai suoi allievi Erwin Panofsky e Ernst Gomrich); il

EADWEARD MUYBRIDGE,
PHENAKISTOSCOPE
(1893 CIRCA)



120 OHM MAINLINE SOUNDER MANUFACTURED BY J. H. BUNNELL & COMPANY

seminale lavoro di Kittler (che può anche essere letto come un tentativo di proporre un'interpretazione dell'archeologia foucaultiana meno legata al discorso e alla parola proprio perché rivolta innanzitutto a prendere in considerazione il ruolo specifico dei diversi media e la loro natura materiale); gli approcci anglofoni all'archeologia dei media (che, in antitesi a Kittler, prediligono letture centrate sulle manifestazioni discorsive della cultura materiale e tecnologica) come l'*Atlas of Emotion* (2002) di Giuliana Bruno; la *New film history* di Thomas Elsaesser; alcuni passaggi di *The Language of New Media* (2001) di Lev Manovich (che, recuperando diverse premesse del lavoro di Panofsky, si inserisce in qualche modo nella tradizione della *Bildwissenschaft*).

Un discorso a parte merita la prospettiva archeologica proposta da Sigfried Zielinski con il termine *variantology:* un'ideale «somma immaginaria di tutte le possibili genealogie dei fenomeni mediali» (intervista con David Senior in *Rhizome*, 2006)[1]. Per lo studioso tedesco il concetto di *variantology* apre a un "mondo di leggerezza" ed è quindi opposto a quello di 'eterogeneo', con le sue "risonanze pesanti", riconducibili prevalentemente all'ontologia e alla biologia. La variante è "di casa" nelle scienze sperimentali e in diverse pratiche artistiche, quali soprattutto la musica: «per compositori o esecutori le varianti appartengono ad un lapalissiano vocabolario ed alla pratica quotidiana». Per lo studioso tedesco *variare qualcosa* è principalmente un'alternativa alla sua distruzione e quindi – come osserva Jussi Parikka – all'idea che il passato sia solo un "presente perduto" (J. Parikka, *What is Media Archeology?*, 2012). Inquadrato da tale angolo visuale il concetto di *variantology* rivela in pieno il tentativo di sviluppare una temporalità alternativa rispetto ad ogni prospettiva lineare e alla concezione della storia dei media come progressivo e inevitabile «avanzamento da apparati primitivi a complessi» (S. Zielinski, *Deep Time of the Media*, 2006). ■

[1] http://rhizome.org/discuss/view/20967/

[VITO CAMPANELLI (*VITOCAMPANELLI.EU*), TEORICO DEI NUOVI MEDIA, HA DEDICATO LA PROPRIA RICERCA ALL'IMMAGINARIO TECNOLOGICO. SVOLGE UN'INTENSA ATTIVITÀ DI PUBBLICISTA ED È PROMOTORE E CURATORE DI EVENTI NELL'AMBITO DELLA CULTURA E DELL'ARTE LEGATE AI MEDIA DIGITALI. TRA LE SUE PIÙ RECENTI PUBBLICAZIONI: *REMIX IT YOURSELF* (BOLOGNA, 2011); *BAUMAN, GIDDENS E MAFFESOLI. TRA MODERNO E POSTMODERNO* (MILANO, 2011); *CULTURA E NUOVI MEDIA. CINQUE INTERROGATIVI DI LEV MANOVICH* (NAPOLI, 2011), CON DANILO CAPASSO; *WEB AESTHETICS* (ROTTERDAM, 2010).**]**



come difenderci dall'immortalità

andrea interni

Looking forward to a complete suppression of pain; nel 1994 Damien Hirst progetta una scatola in vetro e metallo all'interno della quale colloca quattro televisori, uno per ogni parete del parallelepipedo, che trasmettono spot di medicinali. I quattro schermi si guardano vicendevolmente, formando una sorta di cerchio chiuso, all'interno del quale le immagini si sovrappongono creando un mantra visivo, un flusso colorato d'autoconvincimento terapeutico.

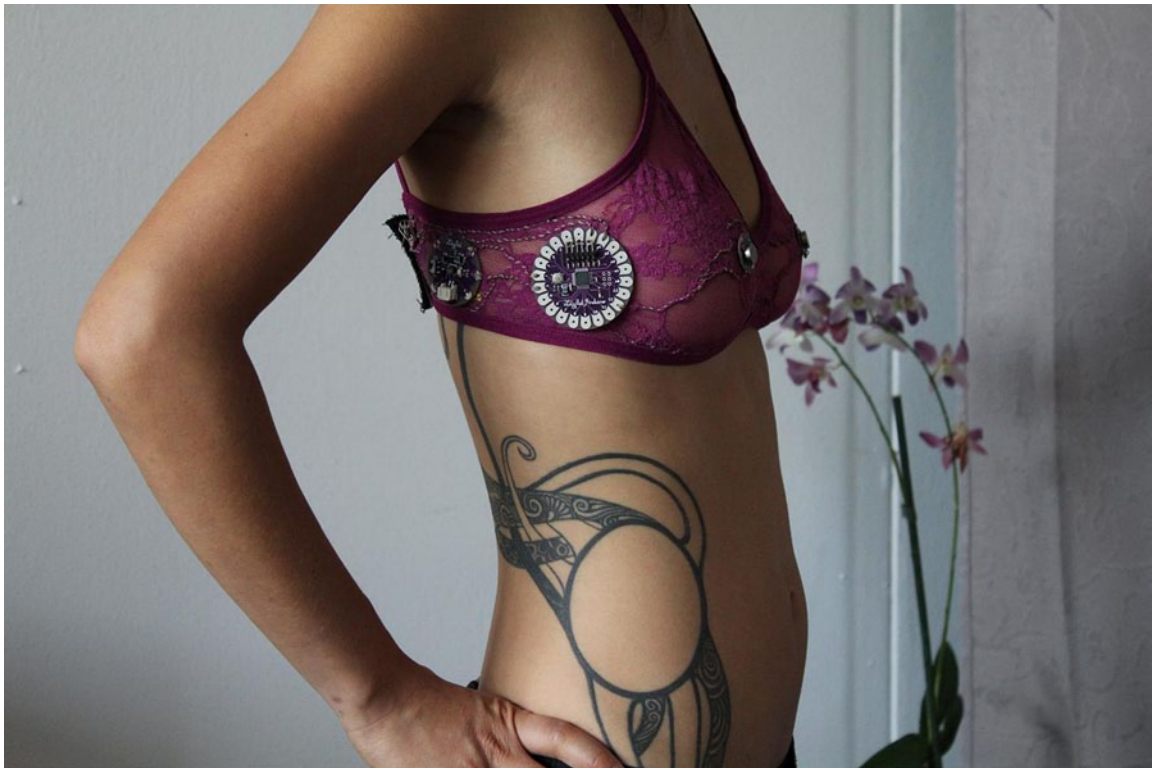
Gli anni che ci separano dall'ultimo conflitto mondiale ovattano la percezione fisica della morte. Eliminata dalle strade, dalle piazze (tranne in rari casi), dalle manifestazioni, dalle nostre case. L'invecchiamento si porta fuori dalle mura domestiche per paura di contagio. Lo scontro violento viene relegato ad un sentimento esotico (se il termine possiede ancora un qualche significato), filtrato dai canali come youtube o da qualche social network. La scomparsa graduale della forma fisica del dolore e delle sue estreme conseguenze, si trasforma in una lotta alla sopravvivenza forzata. Hirst riflette su uno degli ultimi tabù dell'occidente mostrandone possibili antidoti: spot e pillole (surrogati di felicità), in una continua alterazione dei nostri sensi. Questo comporta la costruzione di un sistema di protezione che allontana il corpo della morte dall'immaginario visivo. Il nostro desiderio di interagire, anche se solo indirettamente, con essa può essere soddisfatto dall'immenso fast food della rete: un contatto filtrato (schermato) e feticistico. Ma un'altra diretta conseguenza, dell'occultamento della M. e della conseguente alterazione chimica del nostro corpo (abuso di farmaci e simili), è l'intervento sulle capacità intellettive e funzionali del corpo stesso: trasformazione del soggetto in uomo macchina ed elusione del ciclo biologico nascita/morte. Pensiamo ad esempio agli ormai prossimi Google glass. Indossando gli occhiali di Google avremo la possibilità di scattare immagini e girare video con un semplice comando vocale, e contemporaneamente condividere in rete il risultato della nostra vista. In un momento in cui la necessità di restituire fotograficamente pezzi della nostra quotidianità sembra in fase crescente, una protesi che consenta la condivisione di immagini liberandoci dalla fi-

PROTESI OCULARE CON TELECAMERA
PHOTO: ROBE SPENCE

sicità del gesto dello scatto, sembra renderci autonomi da qualunque dispositivo accessorio (smartphone). Gli occhiali si appoggiano sul viso ridefinendo la forma e la funzione del nostro volto, la voce sostituisce il gesto diventando anch'essa parte del sistema di registrazione. La nuova unità cyborg confonde la linea temporale della struttura fisica della persona. E credo non sia casuale che questo sfasamento di tempo abbia origine da un dispositivo capace di prelevare immagini e condividerle con una comunità di altri potenziali cyborg. Infatti gli occhiali di Google, almeno per ora, non consentono di scattare un autoritratto, quindi di elaborare dei cloni di noi stessi, ma ci permettono di monitorare quello che stiamo osservando e chi stiamo osservando, immagazzinando dati. E tutto questo alleggerendo il mezzo di ripresa, anzi eleminando l'oggetto/macchina. Il controllo che abbiamo su una potenziale comunità non è più dipendente da un dispositivo fotografico o cellulare, ma dal semplice comando vocale e dalle potenzialità della nostra vista, la delega della ripresa viene sempre maggiormente limata. Il nostro corpo fotografa e produce video, il nostro corpo condivide i risultati in rete all'interno di social network che potenzialmente sopravvivono a noi stessi: se nessuno elimina la nostra pagina online essa continua a produrre e condividere informazioni con l'ausilio della comunità nostra *amica*. Ma i nostri *amici* sono anche potenziali spie, osservatori occulti, insospettabili minacce. Infatti se il controllo (osservazione ed utilizzo di dati altrui) in una comunità viene gestito da un singolo individuo o da una ristretta oligarchia, il rischio è quello dell'abuso di potere (dittatura o altri tipi di coercizione politica/sociale, vedi democrazia). Se invece la capacità di controllo è potenzialmente allargata, il risultato è una guerra intestina da cui fuoriescono informazioni sensibili a disposizione

MARK SHEPARD
RFID UNDER(A)WARE*
2010

[*] Questa famosa linea di prodotti consiste in biancheria intima per uomo e per donna progettata per percepire i lettori (Tag) di RFID e avvertire la persona che indossa l'intimo della presenza di questi attivando piccoli vibratori cuciti nei reggiseni e nei boxer, in posizioni strategiche.



di chi, da tali dati, riesce a ricavarne profitto. Unica guerra civile in cui la morte apparentemente scompare, anzi in cui l'uomo/combattente si vede negare il diritto all'anonimato di rete. Nel 2009 il documentarista canadese Rob Spence, sostituisce una normale protesi oculare con un occhio bionico all'interno del quale è inserita una telecamera. Il regista risolve il problema della perdita parziale della vista con l'installazione di un dispositivo di ripresa, instaurando un nuovo rapporto con il ricordo, potenzialmente non più fallace. Il dato importante in questo caso, oltre alle implicazioni già precedentemente affrontate, è la funzione stessa della protesi che non sostituisce più una parte mancante del proprio corpo, ma trasforma il ruolo sociale del corpo stesso. Spence definisce un nuovo rapporto relazionale basato sulla memoria delle immagini (registrazione, paura, sospetto).

Una delle possibili vie di fuga (preservazione della specie) alla moltiplicazione di interventi volti a ricodificare le nostre funzioni primarie e le nostre capacità sensoriali sembra essere l'occultamento volontario. Come prova a dimostrare Mark Shepard nel 2010 con il lavoro Sentient City Survival Kit, creando un sistema pratico di sopravvivenza in una città senziente, ossia che conosce e quindi controlla abitudini e desideri dei propri abitanti. Ma se Shepard mette in guardia da un sistema gerarchico (Stato/multinazionale) che riesce ad occupare il nostro spazio privato negando il diritto all'anonimato, nella futuribile comunità di cyborg la minaccia è interna (anche se solo apparentemente). Siamo disposti ad alterare e potenziare le nostre capacità sensoriali nell'illusione di un corpo di pezzi interscambiabili (la morte è un problema a cui è possibile trovare una soluzione), in cambio di una maggiore accessibilità ai nostri desideri (registrazione di spostamenti, acquisti, infrazioni ecc). Se Hirst evidenziava il sintomo di una paura, Shepard sottolinea, probabilmente, la degenerazione dell'antidoto al malessere. In realtà della potenziale guerra civile tra cyborg nessuno dei combattenti è immune da quella che potremmo definire *pornografia indotta* (cessione forzata di informazioni): chi scatta e condivide, sceglie cosa scattare, come scattare e attraverso quale piattaforma restituire il dato, chi subisce lo scatto palesa un comportamento da decifrare. Anzi potenzialmente è colui che preleva l'immagine che lascia sul percorso un numero di dati maggiore. La nostra volontà di eludere, o dimenticare, la morte ci costringe in una lotta di cui in realtà siamo spettatori: i nostri bossoli vengono raccolti uno per uno, portati in laboratorio e studiati attentamente. Per la felicità dei fabbricanti d'occhiali. ■



ERJON NAZERAJ (FOTOGRAFIA DI *VALENTINA SCALETTI*), ***AUTORITRATTO***, 2013

[ANDREA TINTERRI È REDATTORE DELLA RIVISTA DI NARRAZIONI "LA LUNA DI TRAVERSO", SI OCCUPA DI FOTOGRAFIA RIFLETTENDO SULLE POSSIBILI CONTAMINAZIONI CON ALTRI TIPI DI SCRITTURA.**]**

nell'acquario di facebook

martina coletti



Parlare di Facebook a quasi un decennio dalla sua invenzione, significa cercare di fare il punto della situazione sulle implicazioni politiche, sociali, psicologiche e fisiche che questo tipo di media potenti e pervasivi hanno nella nostra esistenza. Il gruppo di ricerca e scrittura collettiva Ippolita con il testo *Nell'acquario di Facebook- la resistibile ascesa dell'anarco-capitalismo* (Ledizioni, 2012)[1] si inserisce in questo discorso con un'analisi teorica e interdisciplinare, caratterizzata da una lucidità e una critica politica esplicita non priva di rischi. Dichiarando la propria visione[2] e il proprio impegno in questo ambito[3], Ippolita prosegue il discorso del precedente *Luci e ombre di Google* (Feltrinelli, 2007) e offre contemporaneamente al proprio lettore uno strumento di conoscenza sul funzionamento dei grandi mediatori del web.

Il libro va oltre la nota costatazione del profitto derivante dalla profilazione delle identità virtuali, ovvero lo studio incrociato di tutte le informazioni che accettiamo di regalare ai gestori di questi media. Va oltre il perché della gratuità dei servizi online come Facebook. Va oltre la semplice analisi economica. Illustra il fenomeno di quello che considera *un immenso esperimento sociale* e arriva a descrivere i sostrati ideologico-politici che muovono e delineano il carattere dei grandi attori del web: mette in luce il carattere illuminista di stampo liberale alla base di Google, la "Megamacchina" privata che aspira a raccogliere e mettere a disposizione di tutti tutto il sapere umano. Illustra l'ideolo-

[1] Il libro è reperibile in formato digitale pdf e ePub anche dal sito *www.ippolita.net*

[2] Questa non è un'indagine oggettiva, al contrario è soggettiva, situata e partigiana, basata su un assunto molto chiaro: il web 2.0, con Facebook in testa, sono fenomeni di delega tecnocratica e in quanto tali pericolosi. (p. 16)

[3] Immaginare possibili strumenti di autogestione e autonomia, non calati dall'alto di una teoria liscia e perfetta, ma a partire dalle pratiche quotidiane di uso, abuso e sovversione delle tecnologie che costruiscono i nostri mondi. (p. 15)



gia anarco-capitalista californiana che ben si accorda con il progetto Facebook e che in America trova espressione politica nel Partito Libertario. Un'ideologia per la quale la libertà individuale si realizza *solo in termini di scambi economici e monetari* (p.89) e che nella rete trova il suo nuovo Far West. Attraverso l'analisi di altri mediatori della vita nel web come Pay Pal e delle connessioni tra ideologie, attori e principali investitori di queste imprese digitali, il discorso arriva a mettere in evidenza i punti di contatto e di rottura tra questi e altri fenomeni apparentemente distanti come Wikileaks, l'etica hacker, i Partiti Pirata europei e l'attivismo di Anonymous. Ippolita sottolinea come per tutti questi il mondo digitale sia il nuovo terreno di guerra per la ridefinizione degli equilibri di potere.

Nell'acquario di Facebook prende in considerazione, oltre agli aspetti appena illustrati, le conseguenze sociali e psicologiche, non immediatamente percepibili dagli utenti dei social network, che derivano dalla pratica di relazioni mediate da soggetti privati e algoritmi. In particolare si sofferma sulla questione dell'identità, un tema caro a Ippolita, gruppo che ha scelto la pratica dell'eteronimia per essere nel mondo, e per il quale l'identità è il luogo della differenza. Qui il testo muove una critica feroce all'idea di identità promossa da quello che è il social network più popolato del mondo (a oggi si contano oltre un miliardo di iscritti), dove si chiede agli utenti di essere autentici in osservanza del suo primo principio, la trasparenza. Al di là di come ognuno di noi utilizza Facebook e dei vari motivi che ci spingono ad abitarlo

GIOVANNI reFRESHink
MAGNOLI
N. 9, 2013

– lavoro, amicizie, possibilità di promozione, autocelebrazione… –, il social network ha una sua logica che plasma e determina i nostri comportamenti al suo interno e l'immagine che di noi offriamo agli altri. Ci viene chiesto compilare continuamente le caselle che dichiarano una volta per tutte – nell'eterno presente determinato dall'ultimo post scritto – chi siamo, a cosa stiamo pensando, chi sono i nostri amici e le nostre preferenze. Il tutto seguendo delle categorie fisse e limitate preposte dalla macchina, senza remore o differenze di approcci per i diversi interlocutori, quando invece – ci fanno semplicemente notare gli autori del libro – nella realtà delle nostre relazioni quotidiane, la nostra identità è mutevole e, come anche i nostri racconti e atteggiamenti, relativa alle situazioni: non diciamo le stesse cose – e neanche con le stesse parole – ai nostri genitori e ai nostri colleghi o ai nostri amici. Compilare la propria immagine online raccontando emozioni ed esprimendo preferenze, partecipare a questo momento di *celebrità diffusa* e auto-promozione (non a caso Facebook funziona bene per gli eventi e i prodotti che si vogliono far conoscere), voler vedere cosa i *tanti altri*, cui siamo legati da relazioni non sempre profonde, stanno facendo o cosa hanno fatto e con chi lo fanno induce in casi estremi secondo Ippolita ad atteggiamenti controversi come la delazione dei comportamenti altrui, la *pornografia emotiva e relazionale*, o il bisogno compulsivo di essere presenti e visibili agli altri per essere sicuri di "esistere" spinti dalla paura di essere dimenticati, tagliati fuori. Aldilà della constatazione esclusiva degli aspetti negativi dei social network come Facebook, funzionale a un discorso più ampio che non si limita solo a criticare, il testo considera anche le implicazioni fisiche messe in gioco, come la mutilazione del corpo fisico e la sua estensione globale e virtuale.

Il sostrato culturale che anima il discorso di Ippolita è chiaramente debitore all'universo teorico femminista (Rosi Braidotti, Donna Haraway ma anche Hanna Harendt) e al corrispondente metodo di interazione con l'altro che approda, nella parte finale del libro alla valorizzazione della pratica libertaria della *convivialità*, concetto che passando per Ivan Illich si declina nella possibilità e proposta concreta di creazione di tecnologie conviviali.

In ultima analisi tutto il libro non è (o non è solo) una crociata contro i social network o i mediatori delle nostre reti sociali e vite digitali; non auspica come soluzione alcun contro-Facebook né la sua cancellazione. Promuove piuttosto una presa di coscienza di quelle che potrebbero essere delle esperienze alternative di compartecipazione alla creazione di tecnologie nel rispetto e nella valorizzazione delle diversità di ognuno; sistemi in cui progettisti e utenti coincidano in un rapporto più educato di interazione con la tecnica e la tecnologia, pensati a partire dalla riscoperta dei desideri – questi sì autentici e non indotti – uno scambio che modella non solo noi stessi ma anche e prima di tutto la tecnologia stessa. L'esclusione dal processo ideativo e creativo di un media relazionale, in poche parole, rende la nostra interazione con questo monodirezionale: saremo sempre e solo noi ad esserne colonizzati e plasmati culturalmente, psicologicamente e fisicamente, e non viceversa. E questo non necessariamente per l'esistenza di qualche oscuro disegno di chi con il potere tecnologico vuole ad ogni costo assoggettare gli altri, quanto e più semplicemente per la realtà espressa dall'arcinota formula mclhuaniana per cui il mezzo e il messaggio. In un'ottica fortemente *contro* tutto quanto metta al centro e al potere la tecnologia o interessi specifici di pochi, Ippolita ci suggerisce che il *messaggio* dobbiamo essere *noi*.[4] ■

[4] Rimando alla lettura del libro la specificazione dei concetti fondamentali come identità, libertà, noi, individuo che hanno un peso e una strutturazione teorica ben precisa nel pensiero di Ippolita e che qui non mi è possibile rispettare fino in fondo né esplicitare ulteriormente.

[MARTINA COLETTI SI INTERESSA ALLE VARIE FORME DI ARTE MULTIMEDIALE E AL RAPPORTO TRA CULTURA, TECNOLOGIA E SOCIETÀ. SCRIVE SU *D'ARS* ED È CAPOREDATTORE DI *DARSMAGAZINE.IT*. COME CURATORE ORGANIZZA EVENTI E MOSTRE DI ARTE CONTEMPORANEA PER ISTITUZIONI PUBBLICHE E PRIVATE.**]**

wikipedia e il prezzo dell'esclusione

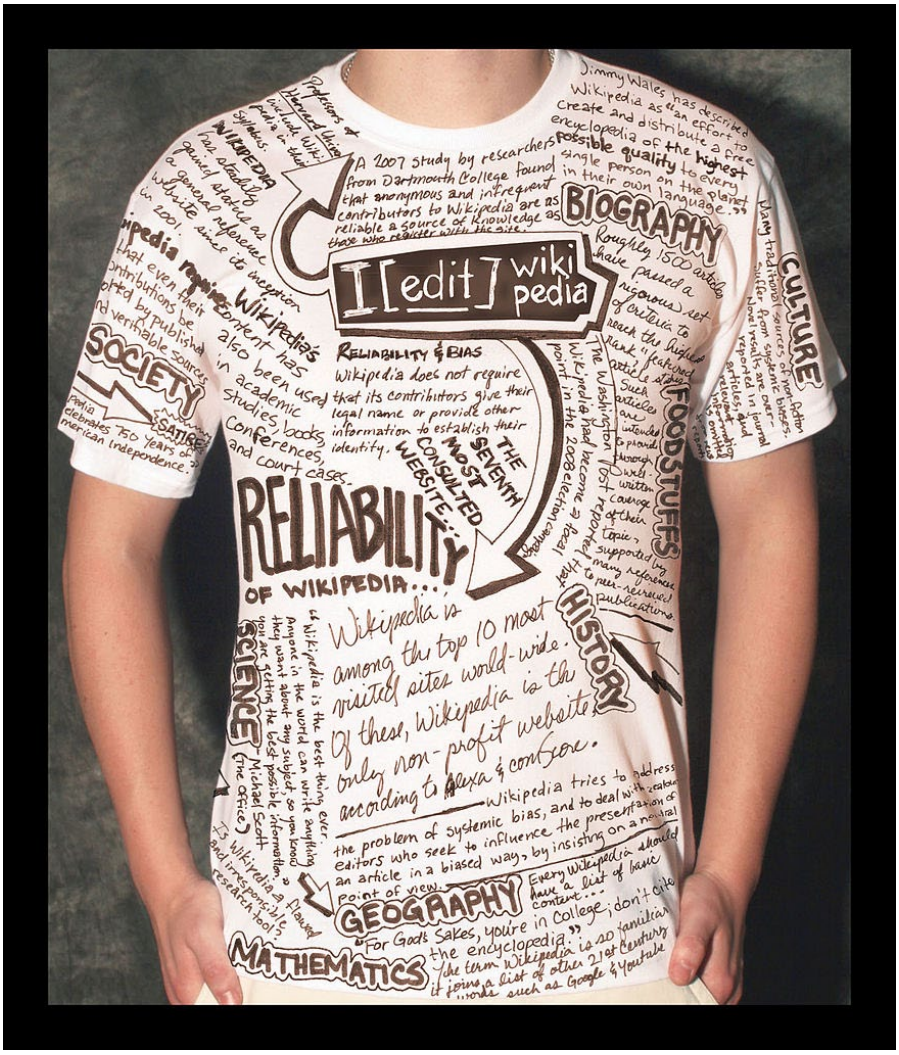
loretta borrelli

La scarsa presenza di donne negli ambiti informatici, sia che si tratti di sviluppo di software proprietari o *open source*, sia che si tratti di partecipazione attiva in comunità online, sembra essere un fenomeno che desta parecchio interesse. Negli ultimi anni il caso più noto è quello di Wikipedia, uno dei dieci siti più visitati al mondo. Questa libera enciclopedia, sviluppata in modo collaborativo attraverso il software wiki, è stata più volte criticata per la ridotta presenza di donne all'interno della comunità stabile di editor che si dedica con costanza al mantenimento e verifica delle diverse voci. Non è possibile imputare le cause di un numero così esiguo, meno del 15%, a elementi discriminatori espliciti. Al contrario, all'interno di Wikimedia, sito in cui si discute delle attività e dei progetti di Wikipedia, è stata sviluppata un sezione relativa al fenomeno del *gender gap*. Inoltre in diverse occasioni la comunità dei wikipediani ha promosso e organizzato eventi il cui obiettivo era quello di aumentare la partecipazione femminile. Un esempio ne è il progetto *WikiWomen's History Month* durante il *Women's History Month*[1]. Quest'anno in concomitanza con l'iniziativa, in occasione del *THAT Camp Femminist,* diverse scuole americane, gruppi femministi e singole ricercatrici hanno lanciato la campagna #tooFew in cui si promuoveva il progetto *Feminists Engage Wikipedia*[2]. Queste iniziative hanno aumentato la partecipazione femminile, ma solo per pochi giorni. Le speculazioni circa i motivi che inducono le donne a non avere una partecipazione continuativa all'interno di Wikipedia sono state diverse, ma nessuna è riuscita a rispondere appieno a questo interrogativo. Le ipotesi vanno dalla scarsa usabilità per le donne dell'interfaccia del wiki ai toni misogini di alcuni partecipanti, dalla assenza di tempo alla scarsa autostima e poca confidenza con la tecnologia causata da una educazione ricca di stereotipi del femminile. Le iniziative che sono nate da queste analisi hanno una spinta evidentemente emancipazionista, tipica della politiche delle pari opportunità. Tendono cioè a voler appianare il divario tra i sessi quasi che la libertà femminile dipenda esclusivamente dall'uguaglianza con gli uomini. Nessuna di queste analisi prende in considerazione il fatto che l'assenza di donne, come di altri soggetti, possa essere una libera espressione di sé e che evidentemente questa possa indicare una scarsa simpatia per l'idea di libera partecipazione e condivisione elaborata in questa comunità? Diverse critiche sono state mosse alle gerarchie che si creano all'interno della comunità di Wikipedia. Tuttavia piuttosto che la semplice critica alla struttura è interessante comprendere quale sia il senso che questa organizzazione ha dato ai diversi ruoli e alle diverse azioni che sono poste in essere al suo interno. Il libro *EL Potlacht Digital*, scritto da Felipe Ortega e Joaquin Rodriguez, è utile per mettere in luce questi significati[3]. Nel libro non c'è un pregiudizio sulle forme di organizzazione che la comunità adotta

[1] L'obiettivo era aumentare il numero di voci dell'enciclopedia che mettessero in evidenza il contributo delle donne agli eventi della storia e alla società contemporanea.

[2] Un'operazione di editing da parte di un gran numero di donne che è avvenuto in contemporanea in diverse parti del mondo il 15 di quello stesso mese.

[3] Per un punto di vista differente e critico sull'idea di partecipazione di massa a Wikipedia e sull'addomesticamento neoliberale del concetto di *libertà* rimando al libro *Nell'acquario di Facebook* di Ippolita, di cui si occupa l'articolo di Martina Coletti presente in questo numero.



T-SHIRT FOR THE WIKIPEDIA CAMPAIGN
ART DIRECTION II ASSIGNMENT
PROFESSOR: HOLLY SHIELDS
ART DIRECTORS: MIKE E. PEREZ, MARK DECKER, JACOB BRUBAKER

per poter portare avanti il proprio progetto e si propone un'interessante analisi sul tipo di economia che essa crea e le motivazioni che portano i singoli a partecipare. Spingendosi oltre l'analisi dell'economia del dono, gli autori individuano delle pratiche proprie dei wikipediani che associano al rituale del *potlatch* descritto da Franz Boas. Questo rituale, proprio delle comunità canadesi *kwakiutl*, permetteva al singolo di acquisire all'interno della propria comunità tanto più prestigio e ruolo sociale quanto maggiore era il capitale monetario che ridistribuiva agli altri. Questa offerta era utile per l'accumulazione di un particolare tipo di capitale, quello simbolico a cui davano maggiore importanza. Allo stesso modo i wikipediani non dedicano il proprio tempo e le proprie competenze in modo disinteressato. Un rituale simile trasforma ciò che non si ritiene interessante possedere – per esempio il diritto d'autore o una retribuzione per il lavoro svolto – in qualcosa di maggiore interesse cioè la notorietà e l'autorità all'interno della comunità. Attraverso questa *economia della pratica*, così come viene definita nel libro, si garantisce una meritocrazia che porta a una maggiore coinvolgimento e partecipazione. Il tutto è ottenuto attraverso il consenso dei partecipanti che agiscono con un grande senso di appartenenza alla comunità in cui stanno per



assumere un ruolo di importanza[3]. Grazie al femminismo sappiamo che la creazione di rituali che cristallizzano il senso dell'autorità nel potere è un processo nient'affatto scontato. Questa confusione di senso, sostenuta debolmente dall'idea di merito, tende a mascherare l'esercizio del potere e dispensa dalla fatica della mediazione con gli altri. La libera condivisione in progetti come Wikipedia, come in molte comunità di software *open source*, non può essere considerata un valore dato una volta per tutte ma deve essere pensato come strettamente connesso con il senso che ognuno attribuisce alla propria partecipazione alla comunità. La connessione tra il senso dell'essere al mondo – o in una comunità – e la libertà è una lezione che il femminismo conosce bene. Per il femminismo la libertà femminile è stata da sempre il centro di qualsiasi dibattito. Questa libertà non è mai stata una cosa ovvia. La comunità di Wikipedia, invece, sembra essere un sistema basato su principi considerati universali e neutri per quegli uomini che considerano le loro condizioni essenziali per il vivere civile. Per questo motivo non si può parlare di discriminazione ma di un naturale processo di esclusione e di assenza di desiderio alla partecipazione da parte di chi è differente. Se si elabora qualcosa sulla base di un modello relativo a qualcuno è quasi automatico che gli *altri* saranno esclusi a meno che non si adattino a quel funzionamento. I provvedimenti che tendono ad appianare le disparità non sono solamente indesiderabili ma portano ad una cancellazione inaccettabile delle differenze. Per il femminismo la pratica dello stare tra donne negli anni sessanta ha permesso di distaccarsi da una idea di *libertà liberale* per elaborarne una di tipo *relazionale*, una pratica molto diversa da quella proposta da wikipedia. Come afferma Luisa Muraro: *A causarlo non fu [...] una condizione di ingiusta discriminazione, bensì un vissuto di disagio profondo e una crescente estraneità verso i linguaggi, le pratiche e i progetti fino allora condivisi con gli uomini*[4]. Il caso Wikipedia ci permette di comprendere – perché li esplicita più di altri contesti – quei meccanismi di esclusione che sono diffusi in diversi ambiti informatici. Questo ci aiuta a dare un senso diverso all'assenza di desiderio femminile. Allo stesso tempo ci invita a prendere in maggiore considerazione le sempre più numerose e interessanti esperienze di donne che hanno deciso di formare gruppi separati nell'ambito del software *open source*. È il caso del gruppo internazionale Linuxchix che nasce con l'intento di una condivisione tra donne della conoscenza di questo sistema operativo. Oppure come nel caso del FouFem di Montréal, un *feminist hackerspace*, creato da donne che sentivano l'esigenza di uno spazio differente dagli *hackerslab* misti. Ce ne sarebbero molti altri ma questo richiederebbe una trattazione più ampia. Tuttavia anche solo l'accenno ad esperienze di questo tipo è utile per affermare che le donne, come altri soggetti, possono non avere nessuna intenzione di pagare il prezzo di processi di esclusione simili a quello di Wikipedia, ma piuttosto che stiano cercando attraverso pratiche diverse un senso libero di sé e della propria partecipazione. ■

[3] Forme di gratificazione simbolica sono molto comuni in Wikipedia e vanno dal riconoscimento da parte di altri utenti alle barnstar, dall'avanzamento di ruolo al numero di voci completate.

[4] Luisa Muraro, La scommessa del femminismo, in "Per amore del mondo, Numero tre", Diotima, 26 Marzo 2005.

[LORETTA BORRELLI VIVA A MILANO; È SVILUPPATRICE WEB DA QUASI TREDICI ANNI, FA PARTE DELLA MAILINGLIST *AHA* E DEL PROGETTO *AHACKTITUDE*, COLLABORA CON LA FONDAZIONE D'ARS, SCRIVE PER LA RIVISTA "D'ARS" E PER LA RIVISTA ONLINE "DIGIMAG". HA SCRITTO PER "VIA DOGANA", RIVISTA DI PRATICA POLITICA DELLA LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO. FA PARTE DELLA REDAZIONE DI "ASPIRINA" [www.aspirinalarivista.it], RIVISTA ACETILSATIRICA ONLINE. IL SUO SITO: www.mybreadcrumbs.it**]**

BA!

BRERART

CONTEMPORARY ART WEEK

OTTOBRE

23-27

DUEMILATREDICI

MILANO

Un Network, una Mostra d'Arte Contemporanea
diffusa e multimediale nel distretto di Brera
e nel centro di Milano

Gallerie d'arte, istituzioni, musei, spazi espositivi,
palazzi storici, fondazioni e associazioni

www.brerart.com

051/863192

PATROCINI BRERART

MEDIA PARTNERS

PARTNER TECNICI



locarno film festival 2013

cristina trivellin / eleonora roaro

Dal 7 al 17 agosto scorso si è svolta la 66ª edizione del Festival del Film Locarno, appuntamento imperdibile per addetti ai lavori e cinefili che giungono da tutto il mondo. Il Festival da quest'anno vanta una guida tricolore: il neodirettore Carlo Chatrian – valdostano poco più che quarantenne laureatosi in lettere e filosofia presso l'Università di Torino – pare avere ben retto il suo esordio. Sugli schermi dei dieci luoghi di proiezione sono stati presentati circa 250 film – fra lunghi, corto e mediometraggi – provenienti da oltre quaranta paesi diversi. Concepito a immagine di un festival che intende *oltrepassare le frontiere*, il Concorso internazionale presenta un interessante panorama del cinema d'autore contemporaneo in cui le opere di giovani talenti affiancano i lavori di cineasti affermati. Al Locarno Film Festival si respira sempre un'atmosfera particolare: con registi e attori quasi sempre presenti alle proiezioni, con gli applausi finali e i frequenti dibattiti in sala, lo spettatore si sente catapultato non solo nelle storie ma anche nella storia, nel processo, *nel mondo del cinema* prima ancora che nel cinema stesso.
Per quanto riguarda i vincitori di questa edizione si rimanda all'articolo su
http://www.darsmagazine.it/66-locarno-film-festival-i-vincitori/.
Vorremmo invece riportare una personale analisi sui film visti durante la nostra permanenza a Locarno. Nessuno di questi ha vinto, ma ci è piaciuto individuare tra essi un *fil rouge* che li accompagna e li inanella in una eterogenea "collana di senso": la solitudine e

SÂDHU (DI **GAËL MÉTROZ**)
SWITZERLAND, 2012, DCP, COLOR, 91', O.V. ENGLISH/HINDI
FESTIVAL DEL FILM LOCARNO
© 2013. ALL RIGHTS RESERVED

la ricerca di condivisione, di completamento nell'*altro*, ci è parso un tema declinato, *mutatis mutandis*, in tutti i film visti.
Particolarmente riuscito *Sâdhu*, del giovane regista svizzero Gaël Métroz: da 250 ore di girato e diciassette mesi di permanenza in India, Métroz ha creato un'ora e mezza di film in cui invita lo spettatore a compiere il viaggio con Suraj Baba e scoprire le bellezze del Gange e di tutti i territori che esso lambisce. Il protagonista è un Sâdhu, un santo uomo indù, che ha rinunciato a tutti i beni terreni per ritirarsi a vivere in una grotta a tremila metri d'altezza sull'Himalaya, alle origini del fiume sacro. Dopo otto anni di isolamento, decide di raggiungere gli altri Sâdhu in un pellegrinaggio attraverso l'India. Il film racconta il suo percorso come essere umano e si interroga sul senso della spiritualità, che spesso si trasforma in mero business, in una retorica fatta di gesti vuoti. La fuga dalla società sembra essere impossibile, in quanto è a sua volta strutturata: la stessa casta dei Sâdhu ha infatti una forte gerarchia al suo interno ed è più importante come si appare agli altri e quale ruolo si ricopre.
La macchina da presa, oltre a documentare con discrezione la vita quotidiana di Suraj, è il suo interlocutore: le confida dubbi, segreti, paure. Si interroga e ci interroga. Non ha risposte, ma forse è questo il verso senso di un percorso spirituale. Suraj si racconta nel suo essere uomo alla ricerca della verità e del divino, con tutte le contraddizioni che ogni scelta comporta, e non come un santo giunto ormai al di là dell'errore.
Emerge il conflitto molto umano e molto poco "divino" tra il desiderio di trascendenza e isolamento e quello di continuare il proprio percorso spirituale senza rinunciare alla tenerezza e alla sensualità della condivisione con un altro essere umano a fianco.
Dall'India a Taiwan in pochi minuti: I *viaggi possibili* del cinema… *A Time in Quchi*, di Tso-chi Chang, narra le vacanze estive di un bambino annoiato e trascurato da genitori troppo impegnati a lavorare e a divorziare. Il protagonista dodicenne vive interagendo con il suo tablet in una sorta di asocialità spinta verso un forte *spleen* giovanile. La so-

SHU JIA ZUO YE (DI **TSO-CHI CHANG**) (A TIME IN QUCHI)
TAIWAN, 2013, DCP, COLOR, 109', O.V. MANDARIN/TAIWANESE
FESTIVAL DEL FILM LOCARNO
© 2013. ALL RIGHTS RESERVED





litudine dell'infanzia, lo sguardo negato dai genitori rendono difficile la socializzazione, sopratutto nella grande città. Il passaggio dalla metropoli alla campagna lo educa invece ad avvicinarsi alla vita semplice, vera e talvolta cruda ma maggiormente connessa alla natura e agli altri esseri umani, tra identità e differenze. La morte di un compagno di giochi e gli insegnamenti del nonno ancorato alle tradizioni portano il ragazzo a un'evoluzione della propria sensibilità e all'uscita dalla solitudine. Non fugge più dal reale, accettandolo: stacca gli occhi dal tablet e impara dal nonno a dipingere sulle pietre il ritratto delle persone care, gesto archetipico e catartico per superare la morte e il distacco terreno.

Tornando in Italia abbiamo assistito alla proiezione di *The special need*, opera prima dell'italiano Carlo Zoratti. È la storia di Enea, un ragazzo autistico ventinovenne, soggetto e protagonista del film. Enea è alla spasmodica ricerca di una ragazza, di una compagna per la vita, una donna da amare e coccolare, ricambiato. I suoi amici Carlo (il regista) e Alex, decidono di aiutarlo in questa *missione quasi impossibile*. Inizia così una avventura *on the road*, un'esperienza forte che racconta magistralmente la solitudine di una persona *diversa* che cerca una compagna e si imbarca in una vera e propria educazione sentimentale trasformativa per lui ma anche e forse soprattutto per i due amici. Dopo un lungo viaggio in giro per l'Europa i tre arrivano in Germania in un centro specializzato per l'educazione alla sessualità dei disabili. Una donna molto dolce si prende cura di Enea, con baci carezze e massaggi. Trascorrono la notte insieme, la telecamera si spegne. Ma Enea, il giorno dopo, confessa candidamente agli amici di non avere voluto fare l'amore, anche se avrebbe potuto, perché quella donna poi non sarebbe stata "sua". Un film commovente e intenso ma anche divertente, che riesce a non cadere in imbarazzanti luoghi comuni e a non assumere alcuna sfumatura patetica o tantomeno retorica. Enea, il protagonista, si trovava in sala durante la proiezione a godersi con contagioso entusiasmo lo scrosciare di applausi – per la maggior parte a lui dedicati. La carica vitale travolgente e la saggia ingenuità dei suoi discorsi fanno molto riflettere i cosiddetti "normali" o "diversamente autistici". L'esperienza virtuale invade quella reale in *Real*, l'ultimo e ambizioso film di Kiyoshi Ku-

THE SPECIAL NEED
(DI **CARLO ZORATTI**)
GERMANIA, ITALIA, 2013, DCP, COLORE, 84', V.O. ITALIANO
FESTIVAL DEL FILM LOCARNO
© 2013. ALL RIGHTS RESERVED

rosawa, tratto dal romanzo di Rokuro Inui, *A perfect day for Plesiosaur*. La *mangaka* Atsumi ha tentato di uccidersi gettandosi in un fiume ed è in coma da un anno. Il fidanzato e amico d'infanzia Koichi continua ad interrogarsi sulle motivazioni di questo gesto. Grazie alla tecnologia del "sensing" riesce ad entrare nel suo subconscio, dove trova la fidanzata nel suo appartamento mentre disegna ininterrottamente un manga. Lei gli chiede di trovare un disegno di un plesiosauro eseguito molti anni prima, e questa sembra essere la chiave per farla svegliare dal coma. Poco a poco, più livelli di realtà si fondono l'un l'altro, in un gioco di incastri a volte eccessivamente elaborato, che rischia di far annodare inutilmente il film su se stesso. Il "mondo reale" del film è talmente patinato e perfetto da sembrare finto, con una fotografia impeccabile e la cura del dettaglio, mentre il mondo virtuale è caratterizzato dall'estetica glitch, dagli errori tipici dell'universo digitale. Kurosawa attinge da più linguaggi popolari (il manga, il videogioco, la letteratura, la realtà aumentata), delineando così un puzzle complesso sul concetto di realtà e sui suoi limiti, perché – sembra avvertirci – le interferenze col virtuale sono sempre maggiori e sempre meno evidenti.

La solitudine dell'artista, con i suoi mostri e i suoi traumi infantili, il rifugio nel disegno e il tentativo di suicidio, le proiezioni sugli altri dei propri incubi: un bell'incrocio tra manga e psicanalisi, un film che potrebbe entrare anche nella grande distribuzione. Anche qui la condivisione con l'amica di infanzia diventa il veicolo per la guarigione e la salvezza. ■

REAL
(DI **KIYOSHI KUROSAWA**)
JAPAN, 2013, DCP, COLOR, 127', O.V. JAPANESE
FESTIVAL DEL FILM LOCARNO
© 2013. ALL RIGHTS RESERVED





only god forgives

poteri secondo refn

giordano bernacchini

Ambientato in una Bangkok allucinata, tra palestre e locali notturni, *Only God forgives* di Nicolas Winding Refn unisce aspetti delle due precedenti opere del regista danese: le atmosfere ansiogene e i luoghi contemporanei di *Drive* (2011), qui cromati di diverse tonalità di rosso, si distillano secondo il ritmo e i tempi meditativi del dionisiaco *Valhalla Rising* (2009).

Considerando che in Refn i formalismi sono solo apparenti in quanto divengono pura sostanza dello sviluppo contenutistico e che le scelte stilistico-registiche sono sempre incisive a livello discorsivo, l'argomento della vendetta è il pretesto narrativo di un film che, non limitandosi a essere un semplice *revenge movie*, si apre su *questioni altre*.

Nella capitale thailandese i fratelli Julian (Ryan Gosling) e Billy (Tom Burke) gestiscono una lussuosa palestra di pugilato come copertura dei loro traffici illeciti. Una sera Billy uccide una delle prostitute che abitualmente frequenta, una minorenne: le autorità locali si rivolgono a Chang (Vithaya Pansringarm), poliziotto in pensione, il quale vendica immediatamente la ragazza rifacendosi sull'assassino. In seguito all'episodio arriva in città, direttamente dagli Stati Uniti, Crystal (Kristin Scott Thomas), madre dei due fratelli nonché boss del clan, che domanda all'unico figlio rimasto – Julian – di vendicare il primogenito.

Mentre *Confessions* di Tetsuya Nakashima (produzione giapponese uscita nelle sale italiane poco prima di *Only God forgives*) potrebbe essere una sorta di trasposizione di alcune teorizzazioni di René Girard – difatti viene mostrata *l'escalation della vendetta*, dovuta all'uso sbagliato del *pharmakos/capro espiatorio*, una violenza senza misura che genera nuovi conflitti interpersonali e scioglie qualsiasi vincolo sociale – l'ultimo film di Refn si racconta in modo *a-didascalico*, a tratti (e paradossalmente) extradiegetico e *divinizzando* la non naturalistica finzione cinematografica.

L'opera si caratterizza per il ruolo della luce e l'uso della profondità di campo: la seconda permette di sfondare il piano dello schermo, andando continuamente a cercare qualcosa oltre i limiti spaziali e modificando di volta in volta i rapporti tra figure e campo. La luce filtrata dalle finestre, dall'altro, crea *pattern* luminosi tessuti secondo geometrie orientali, arabeschi immateriali che sovraimprimono, accumulano e prolungano la materia



NICOLAS WINDING REFN, *ONLY GOD FORGIVES*
© 01 DISTRIBUTION



inanimata, facendola al tempo stesso vibrare e respirare. Il potere di raggiungere l'invisibile – profondità di campo – e di soffiare vita nella materia – uso delle luci – porta a inglobare il ruolo dei mezzi cinematografici nella diegesi, costringendo a una lettura della *trama* che consideri anche il ruolo demiurgico della finzione (o, se si preferisce, la natura artificiale di Dio). All'identità semidivina del mezzo cinematografico si contrappone la legge secolare personificata dal poliziotto in pensione: silenzioso, avanza contro chi viola la giustizia e, con la sua *katana*, punisce mutilando braccia e mani, danneggiando orecchie e occhi – non passa inosservata la citazione di *Un chien andalou* di Luis Buñuel. Negando ripetutamente l'organicità dei corpi senzienti, Chang esercita però un potere povero nelle sue risorse, un potere anti-energia e capace solo di dire *no*. Infatti, che sia la brutale deturpazione di un corpo o che sia una forma di violenza sublimata, l'azione di forza di un uomo nei confronti di un altro uomo è un gesto coercitivo che si protrae poco oltre il dolore di un istante e che, al di là della propria singolarità, lascia poche tracce.

In opposizione a Chang il regista pone la figura di Crystal, madre edipica e forse incestuosa, la quale non rappresenta solamente una donna ma inscena la Famiglia, la configurazione di un destino, il substrato storico-empirico che in-forma e in-canala un'esistenza. Crystal, capo dell'organizzazione criminale, è stata per i propri figli il luogo di iniziazione a un certo tipo di vita – delinquenziale – e, adesso, continua a produrre azioni in Julian, persuadendolo a uccidere il carnefice del fratello: la Madre, insomma, raffigura quel concatenamento di fattori che avvolgono e indirizzano la vita del singolo individuo prima ancora che questi sia stato concepito. Rispetto allo sterile e limitato potere di Chang, quello di Crystal è produttivo e *formativo* proprio come la finzione/demiurgo, di cui si è detto in precedenza.

Julian, co-protagonista e antieroe di *Only God forgives*, è oppresso dall'invisibile strut-



tura – indagata con la profondità di campo e che ha le sembianze di Crystal – in cui è cresciuto e che continua a portarsi addosso, nonostante si sia trasferito in Thailandia. L'uomo, inoltre, è afflitto dal prospettarsi del duello fisico con l'invincibile Chang, uno scontro ormai imminente e inevitabile.

Tra i due poteri, Julian pare individuare il meno doloroso in quello umano, corporale, la forza esercitata da Chang; decide infatti di affrontare un *pari natura* sapendo di uscirne sconfitto e, quasi docilmente, si lascia amputare le mani dall'ex poliziotto, come se questa sanguinaria espiazione fosse comunque meno dolorosa del *già-da-sempre-indossato* abito esistenziale personificato dalla Madre. La scena-chiave del film, non a caso, vede Julian infilare un braccio nella ferita di Crystal, la quale era stata trafitta nel ventre dalla lama di Chang, simbolizzando così la morte della sua coercitiva matrice di vita e, soprattutto, tratteggiando la propria rinascita di uomo, ricominciando ancora dalla pancia della mamma. ■

NICOLAS WINDING REFN, ***ONLY GOD FORGIVES***
© 01 DISTRIBUTION

[GIORDANO BERNACCHINI, LAUREATO IN FILOSOFIA, SI OCCUPA PRINCIPALMENTE DI FILOSOFIA POLITICA ED ESTETICA. I SUOI PRINCIPALI INTERESSI VERTONO AL CINEMA E ALLA SCRITTURA.**]**



teatro riflessivo e intimità connessa

parole chiave per Santarcangelo•13

laura gemini

I lavori presentanti nell'ambito della quarantatreesima edizione del Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo, di cui qui si tenta di fornire un piccolo e necessariamente parziale spaccato, possono essere osservati attraverso due prospettive collegate fra loro. La prima è quella del teatro riflessivo, termine con cui ci si riferisce a quelle forme della spettacolarità odierna che si caratterizzano per il modo in cui trattano i temi della contemporaneità, sia a livello estetico sia di contenuti. In questo senso il teatro riflessivo va inteso come un dispositivo in grado di fornire dei parametri di osservazione non tanto "realistici" ma adatti a costruire dei metacommenti sul mondo nei confronti dei quali



ogni spettatore può sentirsi di volta in volta coinvolto o distaccato. La seconda prospettiva riguarda il tipo di società "riflessa" da questo teatro. Una società-mondo, globale, resa funzionante dai suoi flussi di comunicazione, il cui livello di complessità e il suo grado di contingenza spingono a tenere d'occhio cosa succede all'individuo, alle relazioni, alle categorie che prima si davano per buone e che oggi stanno cambiando come ad esempio il rapporto pubblico/privato… Ed è proprio su questo rapporto che il teatro riflessivo indaga usando la relazione fra attore e spettatore come metafora e luogo di osservazione privilegiato delle relazioni sociali tout court. Così come succede in due dei tre lavori portati a Santarcangelo dall'artista newyorkese trapiantato a Londra Brian Lobel che esplora – finalmente in maniera pacificata e non apocalittica – le dinamiche di friendship e la forma che prendono negli ambienti mediali. Con *Purge* coinvolge, per la versione italiana, la performer Eva Geatti che passa una giornata in un bar, seduta alla sua postazione davanti al computer, a negoziare il mantenimento dei suoi friend su Facebook – pre-avvertiti dell'esperimento – con una giuria di tre spettatori per volta che decide se tenere o eliminare qualcuno dalla lista dei friend solo dopo aver ascoltato il racconto – anche personale e privato – su quella amicizia, sul legame più o meno forte con un contatto. Lo stesso Lobel – con *Purge Lectures* – fa partecipare gli spettatori/utenti al processo che chiamiamo di "intimità connessa"[1] ovvero quel meccanismo, reso evidente dalla diffusione dei siti di social network, relativo alla condivisione dei contenuti privati in pubblico ma che solo una parte di questo pubblico capirà veramente. E questo succede perché la qualità delle relazioni che abbiamo in rete sono diverse fra loro, così come succede nella vita offline. A partire dalle sue vicende personali Lobel imbastisce drammaturgicamente una conferenza-spettacolo, interpellando direttamente gli spettatori, chiedendogli di esprimersi fra "keep" e "delete" mettendo così a tema non solo la qualità di Facebook come ambiente dove le amicizie, gli amori, le relazioni trovano le loro vie comunicative per formarsi e disfarsi in maniera contingente, ma piuttosto i modi con cui stiamo imparando a mettere le nostre vite in connessione secondo modalità diverse dal passato. Su un versante per certi aspetti simile si muove anche la neoze-

NELLA PAGINA PRECEDENTE: ***ALL EARS***, KATE MCINTOSH
FOTO: ILARIA SCARPA

SOPRA: **BRIAN LOBEL**, ***PURGE***, EVA GEATTI
FOTO: ILARIA SCARPA

[1] G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, FrancoAngeli, Milano 2012.

landese Kate McIntosh che in *All ears* attiva un processo che parte dalle domande rivolte al pubblico – se si è puntuali oppure no, se si è mai entrati in discussione con qualcuno per la fissa della puntualità, se si è mai rubato qualcosa, che associazione uno farebbe fra pollo-mucca-fieno, ecc. – per arrivare alla fase in cui gli spettatori eseguono dal proprio posto delle istruzioni come ad esempio pensare al numero di persone che si amano molto, riempire un sacchetto di carta con il proprio respiro per lo stesso numero di volte. Oppure collaborare tutti per innescare una serie di eventi a catena: al segnale stabilito, che dipende da quello che fa un altro partecipante, lo spettatore segue le sue istruzioni, come ad esempio arrotolare una corda intorno a un legnetto, fino a quando non si ribalta o rompe qualcosa sulla scena – per poi riascoltare alla fine la registrazione del rumore ottenuto dalle cose spostate, segate, tirate sul palco, rotte… E così l'insieme degli spettatori viene descritto dalla McIntosh come un gruppo sociale effimero, un po' come quegli uccelli che si vedono appollaiati sui fili elettrici o sui tetti incuranti l'uno degli altri eppure vicini e sempre potenzialmente in grado di entrare in qualche altra forma di interazione. Da queste e altre associazioni ne deriva uno schema, una visualizzazione che connette tutto quello avvenuto in scena per darne una spiegazione scientifica. Una teoria della comunicazione intesa come coordinamento dei comportamenti fra soggetti che non si conoscono ma che interagiscono per far sì che le singolarità si mettano a disposizione di un tutto più grande. E se questa è la natura sociale delle cose, essa è tanto più vera e visibile nello spazio "sacro" del teatro e nel tempo circoscritto dello spettacolo. Nella dialettica fra individuo/privato e relazione/pubblico può essere colto anche il senso del progetto installativo *Art you lost. Mille persone per un'opera d'arte* che mette insieme gli artisti romani de La casa di argilla, Muta Imago, Santasangre e Matteo Angius dell'Accademia degli Artefatti. Insieme costruiscono un percorso che lo spettatore attraversa individualmente, passando da una

ART YOU LOST
FOTO: ILARIA SCARPA





LA SAGRA DELLA PRIMAVERA-PAURA E DELIRIO A LAS VEGAS, CRISTINA RIZZO
FOTO: ILARIA SCARPA

postazione a un'altra seguendo delle indicazioni e lasciando delle tracce. Porta con sé un oggetto che dovrà abbandonare, farsi una foto, rispondere a una telefonata e raccontare di quando si è perso da qualche parte, posizionarsi in cartine geografiche, finanche in quella di Santarcangelo perché il progetto mira a costruire un'opera collettiva che si compone delle memorie individuali e sociali, situate e meta-territoriali. Ma mentre qui lo spettatore è sollecitato a osservare prima di tutto se stesso, in altri casi, il focus sembra tornare sulla modalità spettatoriale. Con *La sagra della primavera – Paura e delirio a Las Vegas*, ad esempio, la danzatrice e coreografa toscana Cristina Rizzo lavora sullo scollamento fra il performer e lo spettatore, un modo diverso per indagare e far pensare ai modi scontati con cui cerchiamo di dare senso alle cose che vediamo e sentiamo. In questo caso mentre cerchiamo di accoppiare la musica di Stravinskij (ascoltata singolarmente in cuffia) con quello che vediamo (la performer in scena) scopriamo che lei sta seguendo una musica diversa e che solo i meccanismi abituali non ci permettono di capirlo da subito. Così possiamo chiudere il cerchio e tornare al funzionamento della comunicazione – come dominio che si crea a partire dall'improbabilità (di capirsi, di essere d'accordo) – e della comunicazione artistica che continua ad esistere per produrre forme inedite. ■

[LAURA GEMINI È RICERCATORE DEL DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE E DISCIPLINE UMANISTICHE DELL'UNIVERSITÀ DI URBINO "CARLO BO" DOVE INSEGNA FORME E LINGUAGGI DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO E TEORIE E PRATICHE DELL'IMMAGINARIO. È MEMBRO DEL DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE E DISCIPLINE UMANISTICHE E DEL LARICA (LABORATORIO DI RICERCA SULLA COMUNICAZIONE AVANZATA) DELLA STESSA UNIVERSITÀ.**]**
[incertezzacreativa.wordpress.com | @Lulla su Twitter]



riikka kuoppala
la casa di biscotti

stefano ferrari

La casa di biscotti (dall'8 maggio al 15 settembre 2013, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino) è la prima personale in Italia per Riikka Kuoppala (1980), giovane filmmaker e artista "attivista" dalla Finlandia. La mostra riunisce due videoinstallazioni: la prima è stata presentata l'anno scorso alla Kluuvi Gallery di Helsinki e s'intitola *Couch, TV and VCR* (2012); l'altra, *Under a Burning City* (2010), è il lavoro che finora le ha meritato i maggiori consensi da parte della critica, facendola entrare nel 2011 nella decina di finalisti della Spring Exhibition, l'annuale mostra-premio internazionale della Charlottenborg Fonden di Copenaghen.
Nei due cortometraggi l'artista affronta un soggetto non facile da mettere in immagini (e che è il leitmotiv della sua produzione video) e cioè lo scarto che corre tra il *vivere* un evento traumatico e il *raccontare* quell'evento a qualcuno che non ne ha avuta esperienza diretta – così come la fatica di quel qualcuno nell'*ascoltare*.
Couch, TV and VCR è proiettato su un piccolo televisore dentro un curioso bugigattolo fatto di scatole di cartone. A provarsi nel racconto è una ragazzina che narra del suo rapporto conflittuale con la Custode della Chiave (probabilmente la madre, nei sottotitoli con le iniziali maiuscole come i soprannomi dei cattivi nelle fiabe). Lo scontro si consuma fuori e dentro il soggiorno di casa: là, c'è un divano rosso dove si deve star seduti composti, le gambe dritte e i piedi a terra; una TV e un videoregistratore, comprati coi suoi soldi, che però non può usare; e se è in casa da sola, la stanza rimane serrata. Ma lei ha trovato un'altra chiave e quando la Custode è fuori, il soggiorno diventa suo e là può fare tutto ciò che vuole con chi vuole, bere vino, rimpinzarsi di patatine, baciare, palpare, leccare. Intanto scorrono le immagini: la ragazzina che origlia alla porta, da cui provengono gemiti ovattati; la Custode, nuda sul water, che estrae una chiave dalla bocca e ci fissa con sguardo torvo mentre si pulisce dopo aver urinato; due corpi avviluppati. La casa, luogo sicuro e familiare, diventa qui un ambiente soffocante e pericoloso, come spesso è nelle fiabe del folklore – e qui sta il motivo del titolo della mostra. Ecco: lo stratagemma dello stanzino di cartone copia quello messo in atto dalla strega cannibale con la casetta di marzapane, bellissima a vedersi e buonissima da mangiare, ma una trappola per i poveri Hänsel e Gretel – anche loro abbandonati dai genitori.
Da una casetta, stavolta di pan di zenzero,



NELLA PAGINA PRECEDENTE E A LATO:

RIIKKA KUOPPALA
PALAVAN KAUPUNGIN ALLA (UNDER A BURNING CITY),
2010
PRODUCTION STILL
PHOTO BY PAULA LEHTO
PRODUCED BY
OY PETOMAANI LTD.



muove anche l'altro film, *Under a Burning City*, in cui una nonna tenta di raccontare la guerra alla nipotina Ilona, "che non ha mai imparato ad ascoltare" – e qui veniamo all'altro tema di cui si diceva. Mentre cucinano il dolce, la donna ricorda il bombardamento russo di Helsinki dell'inverno del '39, con gran disappunto di Ilona, che ha già udito quella storia mille volte e in mille diverse varianti e che, quando il racconto arriva allo sgancio delle bombe, fa calare il pugno sulla casetta di pane mandandola in frantumi. Il montaggio alterna scene diverse: le due donne che chiacchierano in cucina; mentre vengono intervistate[1]; fotografie dei muri di Helsinki dove si vedono i segni delle esplosioni; i momenti del bombardamento secondo la rielaborazione che Ilona fa nella sua testa. Ecco così che il racconto della Storia si scinde in più versioni: quella della nonna; quella di Ilona; quella "ufficiale" dei libri; e quella di Riikka che, da artista, ne dà una sua personale rilettura.

Per questa sua caratteristica, *Under a Burning City* è stato scelto quest'anno dagli allievi curatori dell'École du Magasin di Grenoble tra i lavori da esporre nella mostra-progetto di fine corso, che "esplora l'efficacia della fiction nel raccontare e rimettere in scena esperienze traumatiche e storie non ufficiali" e si sviluppa in una collettiva (*"I Lie to Them". Based on a True Story*, 09/06-01/09/2013) e in un sito internet (www.ilietothem.com) progettato come una piattaforma interattiva con contributi testuali e visivi per approfondire l'argomento – dal saggio *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art* di Jill Bennet, ai film *The Dark Knight*, *Watchmen* e *V for Vendetta*.

Vorremmo concludere spendendo due parole sull'altro filone della produzione artistica di Riikka – che prima ce l'ha fatta definire "attivista" – la quale, tra un film e l'altro, progetta e mette in atto performance, azioni collettive e interventi mediatici che affrontano problemi sociali e politici della Finlandia

RIIKKA KUOPPALA
COUCH, TV AND VCR, 2012
VIDEO INSTALLATION
INSTALLATION VIEW IN THE EXHIBITION *LA CASA DI BISCOTTI*, FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO, 2013
IMAGE COURTESY OF RIIKKA KUOPPALA

[1] Per finta. L'espediente serve per suggerire che i dialoghi sono basati su vere testimonianze d'archivio.



RIIKKA KUOPPALA
SOHVA, TELEVISIO JA VIDEOT (COUCH, TV AND VCR), 2012
PRODUCTION STILL
PHOTO BY PINJA SORMUNEN

d'oggi. Nel 2008 ha rintracciato sette donne sami e ha scritto assieme a loro un articolo sulla difficile integrazione dei lapponi nella moderna società finlandese[2] – "Non è un lavoro artistico in sé, ma considero il percorso che ha portato ad esso in linea con i metodi dialogici dell'arte socialmente impegnata". Nel luglio 2009, durante la chiusura estiva di un ente di assistenza di Helsinki, ha raccolto quintali di cibo in scatola alla galleria Alkovi (uno spazio per progetti d'arte temporanei) che poi ha distribuito alle famiglie con bambini piccoli in difficoltà economiche (*Mom, I'm Hungry!*) – il 10% dei bambini finlandesi vive sotto la soglia della povertà. E poi c'è la *Political Cooking School,* ongoing dal 2010, serie di lezioni di cucina nelle quali Riikka si fa affiancare ai fornelli da un ospite (rifugiati politici, attivisti, senzatetto, artisti, professori universitari) con cui discute un tema davanti a un pubblico.
Sul sito riikkakuoppala.net c'è una pagina intitolata "Video Preview" dove, previa concessione di una password da parte dell'artista, è possibile visionare i suoi cortometraggi – bella idea che risolve l'annoso problema di fruizione della videoarte. Fino al 13 ottobre Riikka Kuoppala espone alla mostra degli artisti del corso di specializzazione dell'ENSBA di Lione, dove ha appena terminato gli studi. Nel 2014 terrà una personale allo spazio 360m[3], sempre a Lione. ■

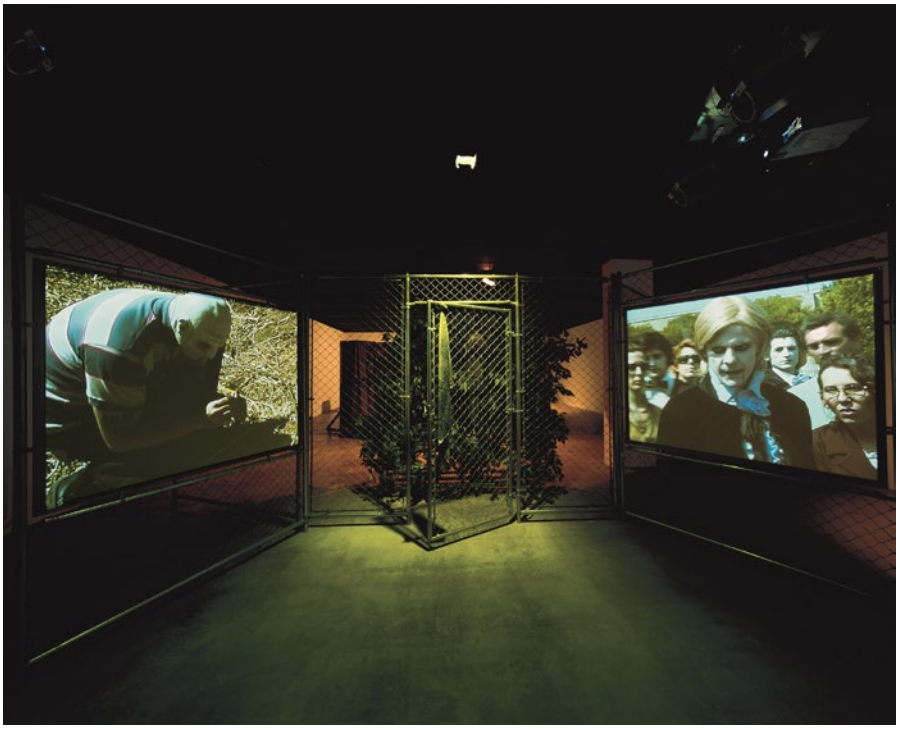
[2] "Saame-neidot", *Voima,* 3 (2008). L'articolo è disponibile sul sito del magazine, ma solo in finlandese. Google aiuta.

[STEFANO FERRARI (1981) È DOTTORE IN SCIENZE DEI BENI CULTURALI; HA CONSEGUITO IL MASTER IN ORGANIZZAZIONE E COMUNICAZIONE DELLE ARTI VISIVE PRESSO L'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA; HA STUDIATO SCRITTURA CREATIVA PRESSO L'UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE E EDITING PRESSO L'AGENZIA LETTERARIA HERZOG. FREELANCE, COLLABORA CON "D'ARS", "MYWORD" E "DELOS NETWORK".**]**

mike kelley
e i progetti futuri all'hangar bicocca

francesca cogoni





MIKE KELLEY, ***JOHN GLENN MEMORIAL DETROIT RIVER RECLAMATION PROJECT (INCLUDING THE LOCAL CULTURE PICTORIAL GUIDE, 1968-1972, WAYNE/ WESTLAND EAGLE)***, 2001
RENNIE COLLECTION, VANCOUVER
© ESTATE OF MIKE KELLEY. ALL RIGHTS RESERVED.
COURTESY FONDAZIONE HANGAR BICOCCA, MILAN
INSTALLATION VIEW AT HANGAR BICOCCA, MILAN, 2013
PHOTO AGOSTINO OSIO

MIKE KELLEY, *WOODS GROUP (EXTRACURRICULAR ACTIVITY PROJECTIVE RECONSTRUCTIONS #6, 7)*
2004-2005
MIXED MEDIA WITH VIDEO PROJECTION AND PHOTOGRAPH
PHOTO: NIC TENWIGGENHORN, BERLIN
VG BILD-KUNST, BONN
COURTESY SAMMLUNG GOETZ
© ESTATE OF MIKE KELLEY. ALL RIGHTS RESERVED.

Tra le mostre che hanno segnato l'estate milanese, *Mike Kelley: Eternity is a Long Time* presso l'HangarBicocca è stata di gran lunga la più interessante. Non solo per la difficoltà insita nel progettare una personale dedicata a un talento "immenso" come Mike Kelley, ma anche per la volontà di andare oltre la banale retrospettiva, superando convenzioni e abbandonando certezze.
Quando si parla di Mike Kelley (Detroit, 1954 - Los Angeles, 2012), artista ultra noto ma in realtà conosciuto in modo spesso superficiale e stereotipato, qualsiasi etichetta o definizione rischia di risultare riduttiva e fuorviante: la sua arte è stata considerata punk, underground, kitsch, surreale, vernacolare, pop, provocatoria, ribelle, sperimentale… Il punto è che la ricerca di Kelley è profondamente complessa, sfaccettata e sfuggente. Dietro ogni sua opera si cela un mondo, ogni suo lavoro segue traiettorie diverse, mostra confini frastagliati, genera domande, suggestioni e visioni multiformi.
Il progetto espositivo curato da Andrea Lissoni ed Emi Fontana non ha inteso coprire l'intera, sconfinata ed eclettica produzione dell'artista statunitense, ma ha cercato di carpirne e svelarne il valore e la grandezza attraverso una selezione di dieci opere, concepite quasi tutte tra il 2000 e il 2006, periodo particolarmente prolifico e significativo nella carriera di Kelley. Dieci grandi installazioni che avrebbero potuto costituire ciascuna una mostra a sé, vista la loro ricchezza formale e concettuale. Da questo punto di vista, è stata vincente la scelta di conferire a ciascuna il suo necessario "spazio vitale", così da essere esperita in modo adeguato, sia fisicamente che mentalmente. Il peculiare allestimento di *Eternity is a Long Time*, «basato sulla rarefazione delle opere e il loro isolamento fra luce e buio», come ha spiegato Lissoni, accresceva la carica espressiva e immaginifica delle installazioni, favorendo il coinvolgimento del visitatore. Così, anche l'aver nascosto per la prima volta i *Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer, che solitamente vigilano con la loro monumentalità sull'enorme spazio ex industriale, non è stata una mossa sconveniente, ma ha avuto un senso e giovato alla fruizione della mostra.



Esplorare *Eternity is a Long Time* equivaleva a entrare in una dimensione liminare, lasciandosi avvolgere da uno scenario conturbante e imprevedibile, mutevole e immersivo, a contatto con lavori dalla forza "centrifuga e centripeta", per prendere in prestito l'espressione di Emi Fontana. Al visitatore il compito di lasciarsi stregare dagli infiniti rimandi tra un'opera e l'altra, dai suoni torbidi, i colori taglienti, le simbologie arcane e i movimenti ipnotici che scandivano il percorso espositivo, addentrandosi nel buio di un piccolo tunnel (*Rose Hobart II*), assistendo a un viaggio enigmatico (*Bridge Visitor [Legend Trip]*) o aggirandosi disorientato tra finti cespugli e maschere ambigue (*Woods Group [Extracurricular Activity Projective Reconstructions #6, 7]*).

Un progetto degno di nota, dunque, perché ha permesso di cogliere gli aspetti cruciali della pratica artistica di Mike Kelley, restituendone in maniera incisiva e inconsueta il genio creativo. E dopo questa ottima mostra, in autunno prenderà avvio una stagione espositiva densa ed eterogenea presso l'ex stabilimento industriale supportato da Pirelli. Lo scorso giugno, Vicente Todolí, neoeletto Artistic Advisor di HangarBicocca, ha presentato il programma 2013-2015, annunciando una serie di mostre che, a giudicare soltanto dai nomi degli artisti coinvolti, suscità curiosità e interesse. Si alterneranno personali dedicate sia a esponenti consolidati dell'arte contemporanea sia a figure ancora poco note in Italia, curate in parte da Todolí, che ha dichiarato di aver concepito il programma rispettando la peculiarità architettonica dell'HangarBicocca – perché "occorre creare una simbiosi tra l'architettura e l'arte che la abita"–, e in parte da Andrea Lissoni che, soddisfatto della riuscita delle mostre dell'ultimo periodo (Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi, Wilfredo Prieto, Carsten Nicolai, Tomás Saraceno e Apichatpong Weerasethakul), manterrà l'approccio curatoriale già messo in atto, lavorando "con artisti esemplari, la cui pratica non sia particolarmente conosciuta in Italia".

Si partirà il 20 settembre con l'islandese Ragnar Kjartansson, poliedrico talento che si muove tra musica e arti visive, si proseguirà poi a ottobre con l'emblematica personalità di Dieter Roth. Il 2014 si aprirà con le coinvolgenti installazioni di Micol Assaël e continuerà con Cildo Meireles, figura chiave dell'arte concettuale. L'estate del prossimo anno sarà marcata dall'originale linguaggio dei giovani portoghesi Pedro Paiva e João Maria Gusmão e dalla prima rilevante personale in Italia dedicata a Joan Jonas, grande precorritrice e teorica della performance art. Successivamente, gli spazi dell'HangarBicoc-

MIKE KELLEY, ***RUNWAY FOR INTERACTIVE DJ EVENT***, 2000
COLLEZIONE LA GAIA, BUSCA, ITALY
© ESTATE OF MIKE KELLEY. ALL RIGHTS RESERVED.
COURTESY FONDAZIONE HANGAR BICOCCA, MILAN
INSTALLATION VIEW AT HANGAR BICOCCA, MILAN, 2013
PHOTO AGOSTINO OSIO





PEDRO PAIVA E JOÃO MARIA GUSMÃO, *NEWTON'S MONKEY, DARWIN'S APPLE*, 2012
STAMPA CROMOGENICA A COLORI, 160 x 120 cm
COURTESY OF THE ARTISTS

JOAN JONAS, *MIRROR PERFORMANCE III*, 1969
C-PRINT, 34,3×50,8 CM (39,4X55,9 CM PAPER SIZE)
COURTESY THE ARTIST AND GALLERIA RAFFAELLA CORTESE, MILANO

ca saranno abitati dalle architetture effimere di Céline Condorelli e dalle favolose sculture di Juan Muñoz. Il lungo calendario espositivo si concluderà con l'arte ironica e sovversiva del messicano Damián Ortega, in mostra da gennaio ad aprile 2015. ■

[FRANCESCA COGONI SI È LAUREATA IN TECNICHE DELL'ARTE CONTEMPORANEA PRESSO IL DAMS DI BOLOGNA. GIORNALISTA PUBBLICISTA, ATTUALMENTE COLLABORA CON DIVERSI PERIODICI DI CULTURA CONTEMPORANEA, OCCUPANDOSI SOPRATTUTTO DELLE COMMISTIONI E INTERFERENZE IN ATTO FRA I MOLTEPLICI LINGUAGGI DEL PANORAMA ARTISTICO ODIERNO.**]**



le cinéma selon hitchcock

valentina tovaglia

Girare un film, per me, significa innanzi tutto raccontare una storia. Questa storia può essere inverosimile, ma non deve mai essere banale. È preferibile che sia drammatica e umana. Il dramma è una vita dalla quale sono stati eliminati i momenti noiosi. Poi entra in gioco la tecnica e, qui, sono contrario ai virtuosismi. La tecnica deve arricchire l'azione. Non si tratta di scegliere un'angolazione che susciti l'entusiasmo del capo operatore. L'unica mia preoccupazione, mettendo la macchina in questo o in quel posto, è quella di ottenere la scena nella migliore forma possibile. La bellezza delle immagini, la bellezza dei movimenti, il ritmo, gli effetti, tutto deve essere subordinato e sacrificato all'azione.

Questa è una delle dichiarazioni rilasciate nel 1962, appena terminata la regia de *Gli Uccelli*, da quel genio di Alfred Hitchcock a François Truffaut – regista e teorico del cinema, tra i creatori della Nouvelle Vague e critico dei "Cahiers du Cinéma" – nel corso di un'intervista di cinquanta ore, diventata il libro *Il Cinema secondo Hitchcock*[1], in cui il regista – nato a Londra nel 1899 e morto a Los Angeles nel 1980 – ha risposto a cinquecento domande sulla sua carriera, riflettendo sulle circostanze che hanno portato alla nascita di ogni film, sulla costruzione della sceneggiatura, sui problemi di regia e sulla stima del loro risultato commerciale e artistico, affrontando il tutto secondo un'ottica rigorosamente cronologica. Ne è così emerso un profondo distacco tra l'imperturbabilità dell'uomo pubblico e la vulnerabilità della dimensione privata, fortemente caricata di quelle sensazioni che sarebbero poi state trasmesse agli spettatori attraverso i film. Per un atavico bisogno di protezione, Hitchcock doveva essere sempre un gradino più in alto rispetto agli attori, ai produttori e ai tecnici, affinché questi non compromettessero l'integrità del film: si occupava della sceneggiatura, del montaggio, della fotografia, del suono. Cercando una soluzione per affascinare e nello stesso tempo coinvolgere gli spettatori nell'azione, Hitchcock riuscì a proteggersi anche dal pubblico con l'arma della paura, distribuita nelle innumerevoli scene di suspence, che sono diventate il suo tratto caratteristico, in cui le situazioni drammatiche sono presentate secondo la massima carica d'intensità e in cui è necessario che il pubblico sia informato di tutti gli elementi in gioco affinché provi delle emozioni identificandosi con il personaggio in pericolo. Hitchcock, mettendo sulla bilancia gli elementi visivi e gli elementi di dialogo, preferiva comunicare sentimenti come il sospetto, la gelosia, il desiderio e l'invidia senza ricorrere alle parole, ma utilizzando il linguaggio della cinepresa, creando inquadrature, sequenze e atmosfere drammatiche attraverso la distribuzione degli sguardi, dei silenzi, dei gesti: per questo motivo considerava i film muti come la forma più pura del cinema. Senza essere completamente inespressivo, l'attore protagonista dei suoi film doveva mantenersi calmo e neutrale, in quanto era compito suo sottolinearne le sfumature e le drammaticità attraverso la cinepresa: nei film di Hitchcock infatti è la forma a creare il contenuto, come quando il regista dà un'impressione di violenza senza

MANICHINO RAFFIGURANTE LA SALMA DI ALFRED HICHCOCK NEL TAMIGI UTILIZZATO PER PROMUOVERE IL FILM "FRENZY" (1972)

© 2013 UNIVERSAL STUDIOS. TUTTI I DIRITTI RISERVATI.

[1] Titolo originale: François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*



filmarla, ma restituendocela attraverso una studiata successione di inquadrature. Accantonando *The pleasure garden* (1925), il primo film che lo vede esordire nel ruolo di regista, è lui stesso a preferire *The Lodger* (1926) come primo film hitchcockiano per il tema – l'innocente accusato di un delitto che non ha commesso – e per lo stile, oltre ad essere un film ancora muto (il suo primo sonoro, *Blackmail*, è del 1929) – e a rappresentare la sua prima apparizione nel proprio film, una gag che, dapprima funzionale, è poi diventata una superstizione, inserita nei primi minuti per permettere poi agli spettatori di concentrarsi durante la visione. Truffaut registrava l'intervista ad Alfred Hitchcock nell'ufficio del regista agli Universal Studios, presso la casa di produzione che, acquisendo la Paramount Pictures, ha visto nascere i suoi film dal 1940 – dopo essere arrivato dall'Inghilterra agli Stati Uniti, chiamato nel 1939 dal produttore David O' Selznick per girare *Rebecca la prima moglie* – al 1976, fino a *Complotto di famiglia*, l'ultimo dei suoi oltre cinquanta film. Ora, in occasione del restauro di quattordici pellicole originali nell'audio e nel video, Palazzo Reale di Milano ha ospitato dal 21 giugno al 22 settembre la mostra *Alfred Hitchcock nei film della Universal Pictures*, il cui percorso espositivo ha illustrato, attraverso approfondimenti critici e curiosità, quattro dei suoi principali capolavori – dal significato metaforico de *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) come film sul cinema, all'ambiguità della protagonista de *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), dall'inquietudine della location di *Psyco* (*Psycho*, 1960), ai quasi quattrocento effetti speciali de *Gli uccelli* (*The birds*, 1963) – oltre ad aver estratto dagli archivi materiale fotografico relativo anche agli altri film restau-

TIPPI HEDREN IN "GLI UCCELLI" (1963)
© 2013 UNIVERSAL STUDIOS. TUTTI I DIRITTI RISERVATI.



rati: *Sabotatori* (1942), *L'ombra del dubbio* (1943), *Nodo alla gola* (1948), *La congiura degli innocenti* (1955), *L'uomo che sapeva troppo* (1956), *Marnie* (1964), *Il sipario strappato* (1966), *Topaz* (1969), *Frenzy* (1972) e *Complotto di famiglia* (1976). Come ha dichiarato Truffaut, Hitchcock, al pari dei grandi autori, nel corso della sua carriera si è nascosto dietro diversi personaggi dei suoi film: mentre spingeva il pubblico a identificarsi con l'attore giovane e affascinante, preferiva identificarsi con l'uomo tradito, deluso, respinto dagli altri, addirittura con l'assassino. Era un uomo timido e ansioso, al quale è stato dedicato il film biografico *Hitchcock* (2012), diretto da Sacha Gervasi, ispirato al saggio di Stephen Rebello *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, che scava nel rapporto tra il regista e la moglie – la sua più stretta collaboratrice – Alma Reville, durante la lavorazione di *Psycho*, quando decise di autofinanziare il progetto del film in quanto ostacolato dalle case di produzione che non avevano gradito il romanzo da cui era tratto. Ancora oggi Alfred Hitchcock ispira le nuove generazioni di registi, come è avvenuto ad esempio con Giuseppe Tornatore nel suo ultimo film, *La migliore offerta* (2012), un thriller tra il drammatico e il romantico carico di suspence, tra le ossessioni del protagonista e il mistero legato alla figura femminile. ■

ALFRED HITCHCOCK PROMUOVE "COMPLOTTO DI FAMIGLIA" (1976), SUO 53° FILM.
© 2013 UNIVERSAL STUDIOS. TUTTI I DIRITTI RISERVATI.

[VALENTINA TOVAGLIA SI È LAUREATA IN CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI CON UNA TESI IN STORIA E CRITICA DEL CINEMA. PUBBLICISTA, DAL 2008 È REDATTRICE DEL PERIODICO *D'ARS*. SI OCCUPA DI CURATELA, ORGANIZZAZIONE E COMUNICAZIONE DI PROGETTI DI ARTE CONTEMPORANEA. SI INTERESSA DI STREET ART.**]**



Guido Crepax

GUIDO CREPAX
Ritratto di un artista.

20.06 | 15.09.2013
Palazzo Reale, Milano

tutto intorno a crepax

martina ganino

Una mostra per raccontare un artista, una esposizione che non è dedicata solo a Valentina, ma è incentrata sul suo creatore e il suo mondo.
Ricorrono quest'anno i dieci anni della scomparsa di Guido Crepax, che se fosse vivo avrebbe festeggiato spegnendo ottanta candeline, e questo è il pretesto all'origine della mostra, promossa dal Comune di Milano e prodotta da Palazzo Reale con l'Archivio Crepax, curatore integrale del progetto.
La mostra, aperta al pubblico fino al 15 settembre, si snoda nelle dieci sale dell'Appartamento di Riserva di Palazzo Reale, dieci gioielli che da soli meriterebbero una visita e che con la ricchezza delle carte da parati e delle decorazioni di pareti e soffitti danno un tocco quasi magico ai materiali esposti. Dieci ambienti, ognuno volto ad approfondire uno dei molteplici aspetti della vita e delle opere di Crepax, per riflettere sui legami tra la sua opera e le altre arti, dalla letteratura al cinema, dalla fotografia alla moda, dal design alla musica e all'arte.
Crepax si laurea in architettura, inizia come disegnatore *free lance* di prospettive, disegna copertine di dischi grazie alla collaborazione col fratello Franco, discografo, si dedica alla grafica pubblicitaria, firmando prestigiose campagne pubblicitarie che gli fecero vincere la Palma d'Oro nel 1957.
Guardando le sue fotografie, le tavole originali e le scenografie nelle sale, abbiamo la possibilità non soltanto di scoprire l'arte, la tecnica e la storia personale di questo artista, ma siamo in grado di cogliere gli stretti legami tra i personaggi da lui inventati e la sua famiglia, di leggere i fatti storici e i cambiamenti sociali che adesso troviamo descritti ed elencati nei libri, di rivedere e ritrovare quei fenomeni di costume, le mode, gli oggetti d'arredamento che hanno fatto la nostra storia.
Crepax inizia disegnando Phil Rembrandt, a sua immagine e somiglianza, critico d'arte di giorno che diventa Neutron la notte, uomo dagli straordinari poteri usati per fare giustizia. Al suo fianco Valentina, un alter ego dell'autore, la fidanzata, una fotografa, che diventerà poi la vera protagonista delle sue strisce. Questo è solo l'inizio, un assaggio dei legami tra l'artista e i suoi personaggi. Crepax li disegna partendo da se stesso, dalla moglie Luisa cui si ispira per creare Valentina, che deve molto anche alla diva americana del cinema muto Louise Brooks, dai figli Antonio Caterina e Giacomo, spunto per Phil bambino, Valentina piccola e Mattia, il figlio di Valentina. Possedeva un grande archivio fotografico dove gli album di famiglia erano conservati assieme a foto tratte da riviste femminili, di cronaca o di attualità, cui attingeva per rendere i suoi fumetti così realistici; per questo non vi è nelle sue tavole alcuna citazione dai fotografi suoi contemporanei, a differenza di quanto invece avviene per i tributi al mondo della moda, del design, del cinema.
Crepax assorbe i linguaggi delle arti, li legge, li elabora e li ripropone nelle sue storie. Valentina, fotografa di moda, cambia con gli anni il suo stile, segue i cambiamenti sartoriali e del gusto adeguando il suo guardaroba ai dettami della moda. Lo studio di Phil Rembrandt è l'esatta riproduzione di quello di Crepax stesso, con una scrivania dei primi del '900 appartenuta al nonno ingegnere e la Olivetti Modello 33. Ma nelle sue strisce

GUIDO CREPAX, RITRATTO DI UN ARTISTA
LOCANDINA DELLA MOSTRA A PALAZZO REALE, MILANO
© ARCHIVIO CREPAX



ci sono anche i mobili e gli arredi che si era soliti trovare nelle case della borghesia milanese negli anni cinquanta e sessanta, l'Arco di Castiglioni, il divano nero Frau, la televisione di Brionvega, assieme ai mobili anni cinquanta presi dai cataloghi americani di vendite per corrispondenza.

Per la realizzazione delle sue tavole Crepax prende a prestito anche le tecniche cinematografiche, alternando i primi piani ai campi lunghi, rendendo omaggio a registi attori e film, citati nelle avventure di Valentina e non solo. E come colonna sonora delle sue storie c'è spesso la musica, che lo accompagna fin da bambino, quando ascoltava il padre Gilberto, primo violoncello dell'orchestra della Scala, provare la sua parte chiuso nello studio. In modo simile porta nelle sue opere anche l'arte, cita i suoi artisti preferiti e fa dialogare le loro opere con i protagonisti

GUIDO CREPAX
LA CURVA DI LESMO, 1965
© ARCHIVIO CREPAX



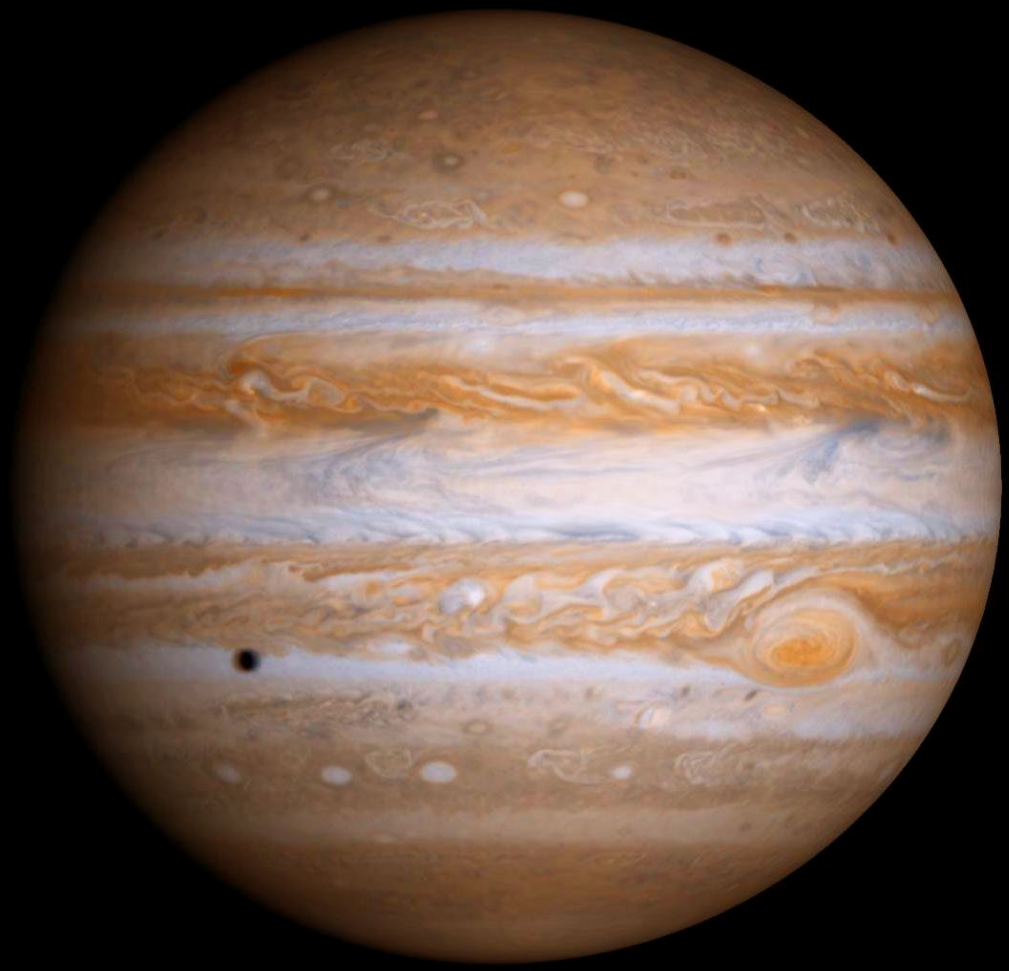
GUIDO CREPAX
VENT'ANNI DOPO, 1985
© ARCHIVIO CREPAX

delle sue storie. Marianna sogna di diventare la modella dipinta protagonista di una performance di Yves Klein mentre Valentina dialoga con le sculture di Moore.
Disegnatore maturo, l'artista guarda ai classici della letteratura, che traduce in fumetto. Fedele alla trama e allo sviluppo della storia, ricostruisce con cura personaggi e ambienti, facendo emergere quello che l'autore aveva lasciato in sospeso e affidato all'interpretazione del lettore.
La stessa attenzione e passione Crepax la mette nel realizzare alcuni giochi da tavola, che costruisce e usa in famiglia e nelle serate con gli amici. Da bambino ritaglia a mano libera i suoi primi personaggi, un soldatino, un carro trainato da cavalli, un leone e una signora col cagnolino al guinzaglio, da adulto realizza soldatini, indiani e cowboy, pugili e ciclisti. Sono giochi da tavola dedicati alle grandi battaglie del passato, al Giro d'Italia e all'Orlando Furioso, per i quali costruisce soldatini, lance e piedistalli, tagliando a mano piccoli quadretti dai fogli a piombo per dare stabilità ai personaggi su tavole che ripropongono nei dettagli con cura e passione gli ambienti degli scontri e dei grandi combattimenti. ■

[MARTINA GANINO SI È LAUREATA IN CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI CON UNA TESI IN STORIA DELLA FOTOGRAFIA SULL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA FONDAZIONE D'ARS. PUBBLICISTA DAL 2007, COLLABORA CON LA RIVISTA "D'ARS". DAL 2010 COLLABORA CON LA FONDAZIONE CORRENTE, DOVE SI OCCUPA DI ORGANIZZAZIONE E COMUNICAZIONE DI MOSTRE ED EVENTI CULTURALI.**]**

ARCHE-*TIPS*

guida astrologica alla lettura degli archetipi
laddove si manifestano, a partire da qui



ne gioviamo?

viola lilith russi

GIOVE
PHOTO BY NASA'S CASSINI SPACECRAFT, 2000, NASA/JPL/UNIVERSITY OF ARIZONA



Fra le pagine di questo ultimo numero di D'ARS, dalle riflessioni sul funzionamento e l'"autorialità" di Wikipedia, a quelle su protesi artificiali sempre più integrate al nostro corpo come i prossimi Google glass (con cui condividere video e fotografie scattate direttamente dai propri occhi senza l'ausilio di mezzi "esterni") emergono numerosi spunti di pensiero circa la *crescita* individuale e collettiva che da tutto ciò deriva… L'apertura, lo scambio, la condivisione di idee immagini e stati d'animo sono oggi alla portata di molti grazie a dispositivi di comunicazione sempre più sofisticati, programmi e spazi virtuali di ogni sorta. Si intravedono potenzialità illimitate, infinite possibilità di nuove conoscenze e una partecipazione attiva alla costruzione di reti sociali e culturali in cui riconoscersi; un prolificare vario e variopinto di canali di espressione in cui far scorrere sogni, aspettative, riscatti, gioie e dolori; insomma una portentosa risposta all'innata fame di stimoli ma anche di riconoscimento, gratificazione, conferme affettive, a seconda del canale in cui infilarsi o del luogo da abitare o… colonizzare (?)

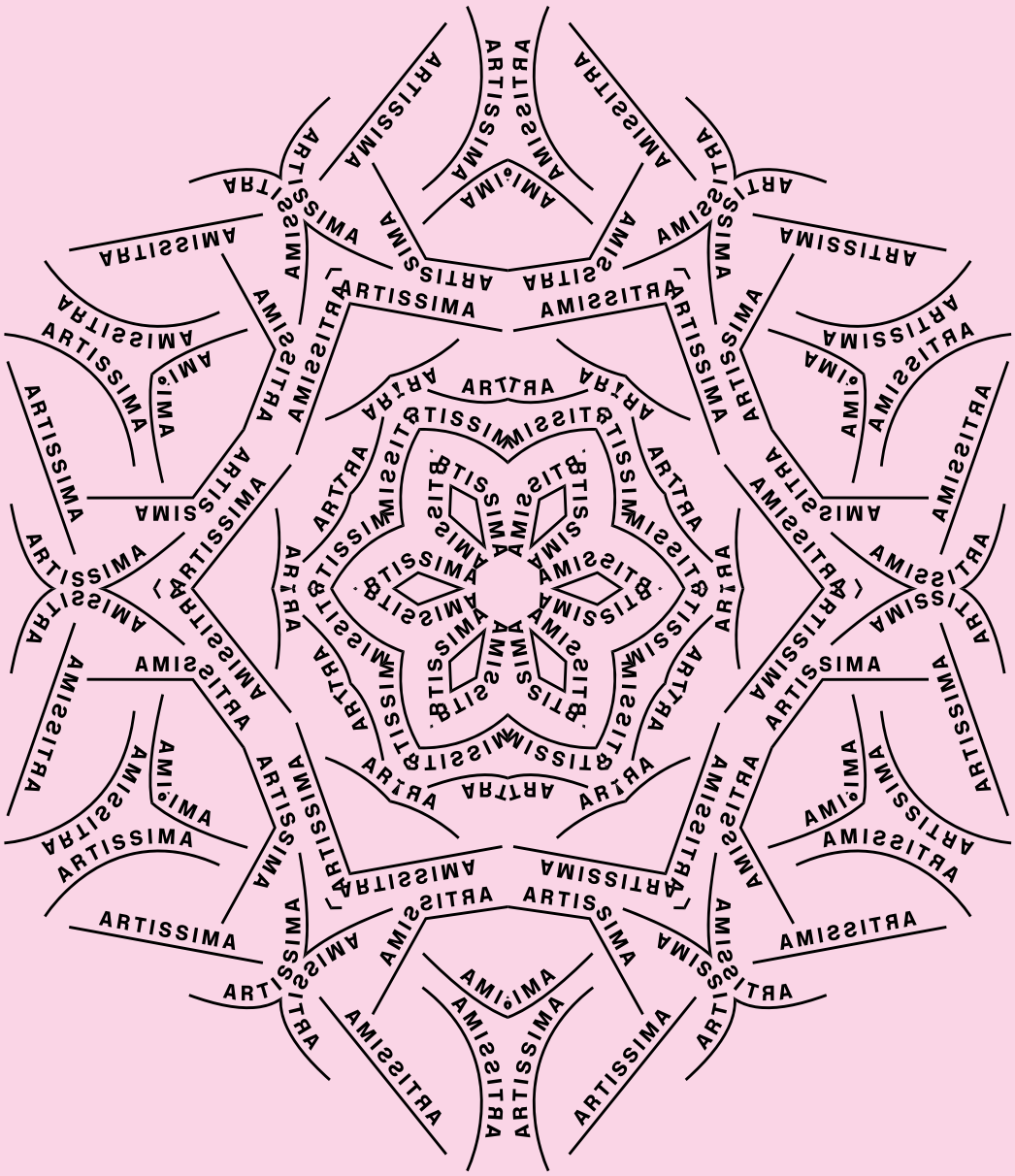
Ma pensiamo ai nostri archetipi, ovvero all'ampia gamma di simboli, immagini, temperamenti e comportamenti umani tanto radicati nel DNA di ognuno da esser diventati modelli universali. Come si è ormai capito, sin dall'antichità essi furono proiettati ciascuno su elementi esterni come il sole la luna la terra i fulmini eccetera e successivamente sui potenti e scalmanati dèi dell'Olimpo affinchè, piazzati in un alto regno, ci ricordassero con immagini grandiose e altere la loro presenza da rispettare e venerare. È interessante sapere che fu proprio Giove, il grande Zeus greco, con tutte le caratteristiche che tanto ricordano la "fame" di cui sopra, a guadagnarsi il podio come dio degli dèi… Dal mito sappiamo che il piccolo Giove, figlio di Saturno e di Rea, per essere risparmiato dal destino di ingoiamento da parte del padre come toccò ai suoi fratelli, venne portato dalla madre a Creta dove crebbe circondato dalle attenzioni delle ninfe… Cresciuto in un ambiente strabordante di amore e sguardi femminili, non mancò certo di coccole fiducia e autostima ed è così che imparò a sua volta ad elargirne in abbondanza, carico di quel calore che solo può portare a regalarci agli altri con entusiasmo e spirito di continuo arricchimento. Genuino, godereccio, alla perenne caccia di entusiasmanti esperienze, dinamico e inquieto perché alla costante ricerca di territori sconosciuti da esplorare, Giove (signore del Sagittario) ricalca una modalità d'essere all'insegna dell'avventura, del fiuto per le occasioni da cogliere istintivamente, del SÍ alla vita, dell'ottimismo, dell'entusiasmo, dell'espansione, del viaggio, del perseguimento di fedi e ideali, dell'allargamento costante dei propri confini e della generosità. Così come l'astronomia ci insegna che Giove è l'unico pianeta ad emettere molta più energia di quanta ne riceva dal Sole, in astrologia egli rappresenta il principio di crescita… A seconda della posizione che esso ricopre nel tema natale personale, sapremo quale è per ognuno di noi il punto di massima espansione fisica psicologica o spirituale di sé e di allargamento della propria coscienza. Giove è l'archetipo del nutrimento, bocca protesa ad assimilare ogni bene che possa far crescere a qualsiasi livello, dal corpo allo spirito, ed è sintesi ed elaborazione di nuovi dati che diventano esperienza e che vengono interiorizzati come parte del nuovo sé, ora più ricco e completo… Il dio insegna che dentro di noi deve esserci un filtro, non si può divorare senza elaborare e senza sintesi ci limiteremmo a buttar giù cose per insaziabile voracità, alla ricerca di un appagamento che, non imparando dall'esperienza, ci farebbe rifare errori senza mai maturare, senza per l'appunto *crescere*. L'importante è dare un senso, un significato a ciò che si porta dentro… In astrologia Giove si posiziona tra i



pianeti personali (Mercurio, Venere, Marte) e quelli transpersonali (Urano, Nettuno, Plutone) e proprio per questo funge da ponte tra la parte cosciente di noi – quella che percepisce coi sensi, sceglie, si difende e si afferma – e la parte inconscia, quella per noi più difficile da vedere… Come lo fa? Attraverso l'intuizione e l'immaginazione, facendoci intravedere spiragli su mondi altri… È il sogno a occhi aperti che ci permette di visualizzare possibilità che con la ragione e la razionalità è impossibile vedere…Giove è la grande visione, il pensiero simbolico, sintetico, l'illuminazione improvvisa in contrapposizione al pensiero logico e analitico che rispondono al noioso e prudente principio di realtà…Giove è spericolato! E sa perfettamente che senza correre rischi non si potrà mai approdare a lidi che ci arricchiranno dei loro frutti deliziando la nostra innata sete di sogni e ideali ancor più che di risorse materiali. Se funziona come deve dunque, Giove è il nostro conquistatore interno, l'esploratore etico che ci spinge a migliorare, a imparare, a conoscere e a non fermarsi davanti ai limiti della paura e del pregiudizio verso l'ignoto. È il Maestro interiore che porta lontano, il ponte che non dev'essere pontefice, l'esploratore che non deve diventare avido colonizzatore… Ebbene tornando a noi, indossando gli occhiali *googleizzati* sapremo vedere i nostri limiti anche se ci si illude di non averne? Sapremo vedere senza invadere? Vedere osservando?

Vedere dando un valore? Vedere che senza distanze non c'è più desiderio? Vedere che non esiste solo una vista orizzontale ma che prima di condividere è forse meglio masticare quel che si vede risputando fuori contenuti originali pregni di un sistema di digestione/elaborazione assolutamente personale? Le risposte sono contenute nel "lato luce" dell'archetipo stesso… Il grande Giove aveva bisogno delle ali di Mercurio per essere informato di quel che accadeva nei regni marini terrestri e sotterranei, e Mercurio in astrologia corrisponde al principio di realtà, all'analisi, al ragionamento, al collegamento neuronale… E ha avuto l'intelligenza di non uccidere il fratello Nettuno, donandogli il regno dei mari, e non uccise nemmeno il fratello Plutone, affidando a lui un mondo altrettanto duro e di responsabilità, quello sotterraneo. Delegò cioè ad altri quelle funzioni che lui sapeva di non poter governare, senza illusioni di onnipotenza, restando comunque in contatto tramite l'ingegno e la capacità di collegamento (mercurio) con le parti più sensibili delicate potenti e travolgenti dell'esistenza individuale e collettiva, rappresentate da nettuno e plutone, i grandi signori dell'inconscio… Una bella metafora per farci capire che non c'è accesso al grande, all'ignoto – inteso come il mondo esterno così come quello interno, di gran lunga più misterioso e difficile da immaginare – senza il filtro di un interprete, un decodificatore che *com-prenda*, che sappia relazionarsi allo straniero con slancio generoso. Ponte fra personale e collettivo, conosciuto e ignoto, privato e pubblico, Giove deve insegnare ad apprendere prima di professare, ad aprirci prima che a chiuderci, per far sì che gli spazi di comunicazione sempre più diffusi, i luoghi virtuali (e non) di scambio, creino una visuale veramente più allargata, nel rispetto delle differenze, accedendo alle qualità femminili dei pianeti cui sempre il dio si accompagna (x, venere, luna, nettuno – pianeti che abitano le sue stesse sedi zodiacali) che ci parlano rispettivamente di contatto con la terra e dunque con il corpo, di nutrimento emotivo e contatto con le emozioni, di scelte individuali sulla base di valori personali, e in ultimo di contatto con la materia spirituale… Sarà di questo che sentono la carenza le donne che partecipano molto meno numerose alle neutre "compilazioni" wikipediane? Un'assenza di terreno relazionale, che tenga conto delle diversità, delle differenze, altro imprescindibile elemento gioviano? Sarà che le donne son meno interessate ad una gratificazione sociale per il "quanto di proprio ci si mette" – seguendo il parallelo che Ortega e Rodriguez propongono tra i meccanismi di gratificazione e partecipazione dei wikipediani, al rituale del potlatch delle comunità canadesi dove donando il proprio capitale monetario alla collettività si acquistano onore e autorità – perché da millenni abituate al "dono" disinteressato e incondizionato del proprio *capitale umano*? I rischi di Giove sono saccenza, presunzione, indottrinamento privo di ascolto, occupazione di "suolo pubblico" con ingombranti bisogni di gratificazione personale. Il Rischio di perdere contatto coi limiti del corpo per lo scollamento tra la sua parte-terra femminile e contenitiva e la parte ideale collettiva affamata di nuovo…Ma Giove ingoia Meti, una delle sue mogli e dea della saggezza, integrando il femminile ancestrale del culto precedente della Grande Madre e raggiungendo un livello di comprensione superiore all'insegna della non violenza e della non colonizzazione…
Una volta saputo questo, sconfineremo giovandone? ■

[VIOLA LILITH RUSSI AGLI STUDI UMANISTICI E ALL'ESPERIENZA NEL CAMPO DELLE ARTI VISIVE, UNISCE STUDI DI ASTROLOGIA PSICOLOGICA INAUGURANDO UN ANGOLO DI RIFLESSIONE SUGLI ARCHETIPI LEGATI AI PIANETI, INVITANDO AD UN LORO RICONOSCIMENTO ESTERNO E INTERNO PER NUOVE ESPLORAZIONI IMMAGINALI.**]**



ARTISSIMA

INTERNAZIONALE
D'ARTE
CONTEMPORANEA

8 – 10 NOVEMBRE 2013
OVAL, LINGOTTO FIERE
TORINO

WWW.ARTISSIMA.IT

FONDAZIONE TORINO MUSEI

REGIONE PIEMONTE
PROVINCIA DI TORINO
CITTÀ DI TORINO

CAMERA DI COMMERCIO DI TORINO
COMPAGNIA DI SAN PAOLO
FONDAZIONE PER L'ARTE MODERNA
E CONTEMPORANEA CRT

MAIN PARTNER UNICREDIT
PARTNER AON, FIAT, ILLYCAFFÈ, NIKON
OFFICIAL CARRIER GONDRAND
MEDIA PARTNER VOGUE ITALIA,
L'UOMO VOGUE

TASSINARI/VETTA (L. SONNOLI)

ONE TORINO

EDIZIONE #1

7.11.2013 – 12.01.2014
LA NUOVA GRANDE RASSEGNA ESPOSITIVA
ANNUALE A TORINO E IN PIEMONTE

REPERTORY
a cura di *Gary Carrion-Murayari*
PALAZZO CAVOUR
Ericka Beckman, Ian Breakwell,
Heidi Bucher, Steven Claydon, Isabelle Cornaro,
David Haxton, Elad Lassry, Christian Mayer,
Arthur Ou, Karthik Pandian, Carmelle Safdie,
Andreas Schulze, Erin Shirreff, Sue Tompkins,
Andra Ursuta, Andro Wekua

ILLY PRESENT FUTURE AWARD EXHIBITION
a cura di *Andrew Berardini,*
Gregor Muir, Beatrix Ruf
CASTELLO DI RIVOLI
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA
Naufus Ramírez-Figueroa,
Vanessa Safavi, Santo Tolone

IDEAL STANDARD FORMS
a cura di *Anna Colin*
GAM GALLERIA CIVICA
D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA
Edward Allington, Pablo Bronstein,
Matthew Darbyshire

WAYS OF WORKING: THE INCIDENTAL OBJECT
a cura di *Julieta González*
FONDAZIONE MERZ
Stuart Brisley, Enzo Mari, Mario Merz,
Felipe Mujica, Mai-Thu Perret, Falke Pisano,
Charlotte Posenenske, Tobias Putrih,
Gabriel Sierra, Mladen Stilinović, Superflex,
Andrea Zittel

VEERLE
a cura di *Chris Fitzpatrick*
FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO
Federico Acal, Nina Beier, Goda Budvytyte,
Liudvikas Buklys, Frank Chu, Trisha Donnelly,
Peter Fischli & David Weiss, Ceal Floyer, Isa Genzken,
Halflifers (Torsten Zenas Burns & Anthony Discenza),
Euan Macdonald, Mahony (Andreas Duscha,
Stephan Kobatsch, Clemens Leuschner
and Jenny Wolka), Eva Marisaldi, Giovanni Oberti,
Julie Peeters, Post Brothers, Rosemarie Trockel,
Anne-Mie Van Kerckhoven, Erik Wysocan

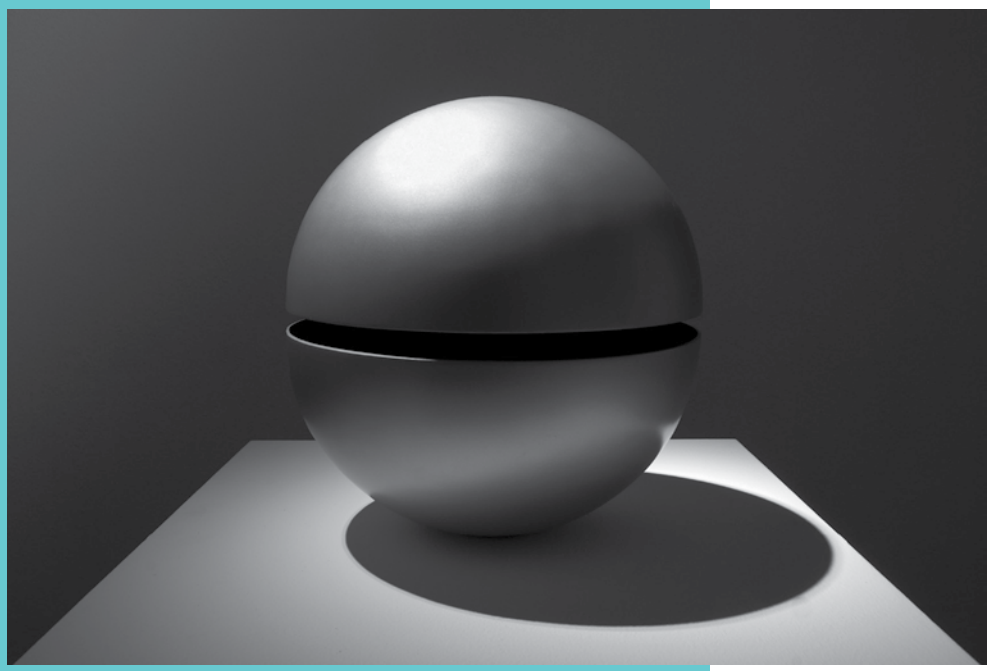
ONE TORINO 2013 PRESENTA 5 MOSTRE COLLETTIVE
NELLE PRINCIPALI ISTITUZIONI E SEDI ARTISTICHE DELLA CITTÀ

ARTISSIMA

IL PROGETTO **ONE TORINO** È IDEATO E PRODOTTO DA ARTISSIMA.
IN COLLABORAZIONE CON MUSEI E FONDAZIONI DELLA CITTÀ.
CON IL SOSTEGNO DI REGIONE PIEMONTE, PROVINCIA DI TORINO, CITTÀ DI TORINO, COMPAGNIA DI SAN PAOLO,
FONDAZIONE PER L'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA CRT, CAMERA DI COMMERCIO DI TORINO.
CON LA PARTECIPAZIONE DI ILLYCAFFÈ
PARTNER ALLIANCE FRANÇAISE, LONMART
OFFICIAL CARRIER GONDRAND

TASSINARI/VETTA (IL SONNOLI)

ART PROJECT FAIR | ART VERONA



Michele Spanghero, *Voice of Space* - ICONA 2012

10.10 | 14.10 2013
Verona. Italy

un marchio di VERONAFIERE

organizzata da FULLSTREAM

in collaborazione con studiochiesa

artverona.it

PadovaFiereSpa

CONTEMPORARY
ART
TALENT
SHOW
< 5000 €

INVESTIRE NELL'ARTE. CON MENO DI 5000 EURO.

LA NUOVA MOSTRA MERCATO DI ARTE CONTEMPORANEA

15 - 18 NOVEMBRE 2013

PADIGLIONI 1 - 3 - 2

ORARI:
ven, sab, dom, 10.00 - 20.00
lun, 10.00 - 13.00

ritaglia questa pagina e presentala alle casse di Contemporary Art Talent Show e ArtePadova. vale un ingresso omaggio alla mostra

NEF
Nord Est Fair

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA
049.8800305

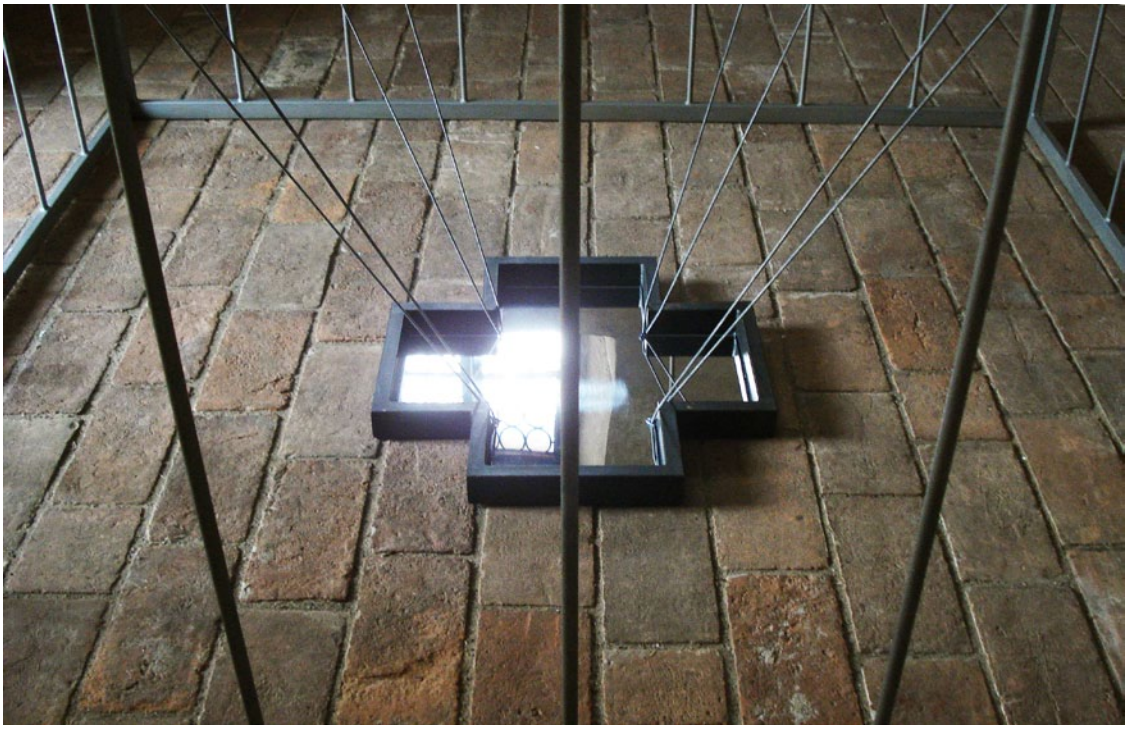
www.artepadova.com

POWERED BY
ARTe PADOVA

d'arsevents

A Vigevano (PV), in occasione della rassegna *Le Bussole del Tempo*, lo Studio D'Ars propone dal 7 al 22 settembre, all'interno delle Scuderie del Castello Visconteo-Sforzesco, una selezione di artisti di livello internazionale, provenienti dalla Street Art, dal New Pop e dall'Underground. Nella mostra *Postumi – Risultati di esperienze inebrianti* sono esposte infatti opere di: David Bacter, Francesco Barbieri, Giorgio Bartocci, Fra Biancoshock, Maximiliano Billia, Matteo Bracciali, Melita Briguglio, Daniele Bursich, Clet, Massimo Caccia, Alessandro Caligaris, Corn79, Pier De Felice, El Euro, Etnik, El Gato Chimney,

ANNAMARIA GELMI
CONFINI
2013, INSTALLAZIONE, CHIESA DI SANT'ANNA, ROVERÈ DELLA LUNA, 205x200x200 CM





ANNAMARIA GELMI
PERIMETRO
2003, TECNICA MISTA SU CARTA INTELATA, 200x150 CM

Gianmaria Giannetti, Kraser, Antonello Macs, Mrfijodor, Nevercrew, Opiemme, Orticanoodles, Ozmo, Puro, Andrea Ravo Mattoni, Refreshink, Seacreative, Tawa, Truly Design, Tv Boy, Urbansolid, Vesod, Vine, Zibe, Zorkmade.

Nella stessa rassegna a Vigevano a Palazzo Sanseverino la doppia personale di Vittorio Valente e Vanna Nicolotti.

In occasione del trentennale dell'Associazione IL GABBIANO Onlus, Studio D'Ars e la galleria Square 23 di Torino, hanno dato il via ai lavori di riqualificazione degli spazi dell'ex carcere di Tirano. Il progetto coinvolge numerosi street artists che interverranno in momenti diversi sulla struttura e proseguirà fino al prossimo giugno.

A Roverè della Luna (TN), è stata inaugurata il 14 settembre la mostra dell'artista trentina Annamaria Gelmi, *Croci Incroci*, sviluppata in un percorso attraverso alcune location messe a disposizione dalle diverse realtà religiose, istituzionali, economico-sociali del paese. La mostra, che terminerà l'11 novembre, vede una sinergia fra ricerca artistica contemporanea, antiche tradizioni religiosa e atrigiane, legate alla lavorazione vinicola del territorio trentino. Accompagna la mostra il catalogo edito da Umberto Allemandi & C, con testi di Pierangelo Schiera, Gerhard Larcher e Alessandra Galizzi Kroegel, un progetto editoriale che vuole raccogliere tutte le opere eseguite da Annamaria Gelmi nella sua carriera sul tema della *croce*, affrontata come forma geometrica e tema iconografico essenziale.

Il Comune di Fontanellato (PR), nella storica Rocca dei Sanvitale, ospita dal 22 settembre al 6 ottobre le opere di Mariangela De Maria, riunite nella mostra *Per vie oblique*, a cura di Cristina Trivellin. L'artista propone opere di forte intensità, frutto di meditazione ed elaborazione, caratterizzate dalla incessante ricerca attraverso il segno, la luce e una dialettica superficie/sfondo che conduce lo spettatore in uno spazio contemplativo.

Alla Torre Colombera di Gorla Maggiore il 29 settembre ha inaugurato l'esposizione personale di Pietro Marchese dal titolo *I HAD A DREAM* a cura di Carolina Lio realizzata in collaborazione tra Studio D'Ars



e Premio Ora e resterà visitabile fino al 30 ottobre.
La Fondazione D'Ars è stata coinvolta nel network di *BRERART - Contemporary Art Week*, la manifestazione che interesserà dal 23 al 27 ottobre gallerie d'arte, showroom, palazzi storici e pubblici esercizi del quartiere di Brera e del centro di Milano: per l'occasione sarà aperta al pubblico la Sala D'Ars sita presso la Società Umanitaria in via San Barnaba 48, dove sarà possibile visitare parte della collezione d'arte degli anni '60, che rappresenterà uno dei focus tematici di questa "mostra d'arte contemporanea diffusa". ■

MARIANGELA DE MARIA
SENZA TITOLO
TECNICA MISTA SU TELA,
120X100, 2013



urbansolid

© 2013
WWW.URBANSOLID.ORG



www.**darsmagazine**.it

►what
where
who
►►contemporary art and cultures

►D'ARS magazine
scaricabile in formato **ePub**