DARS

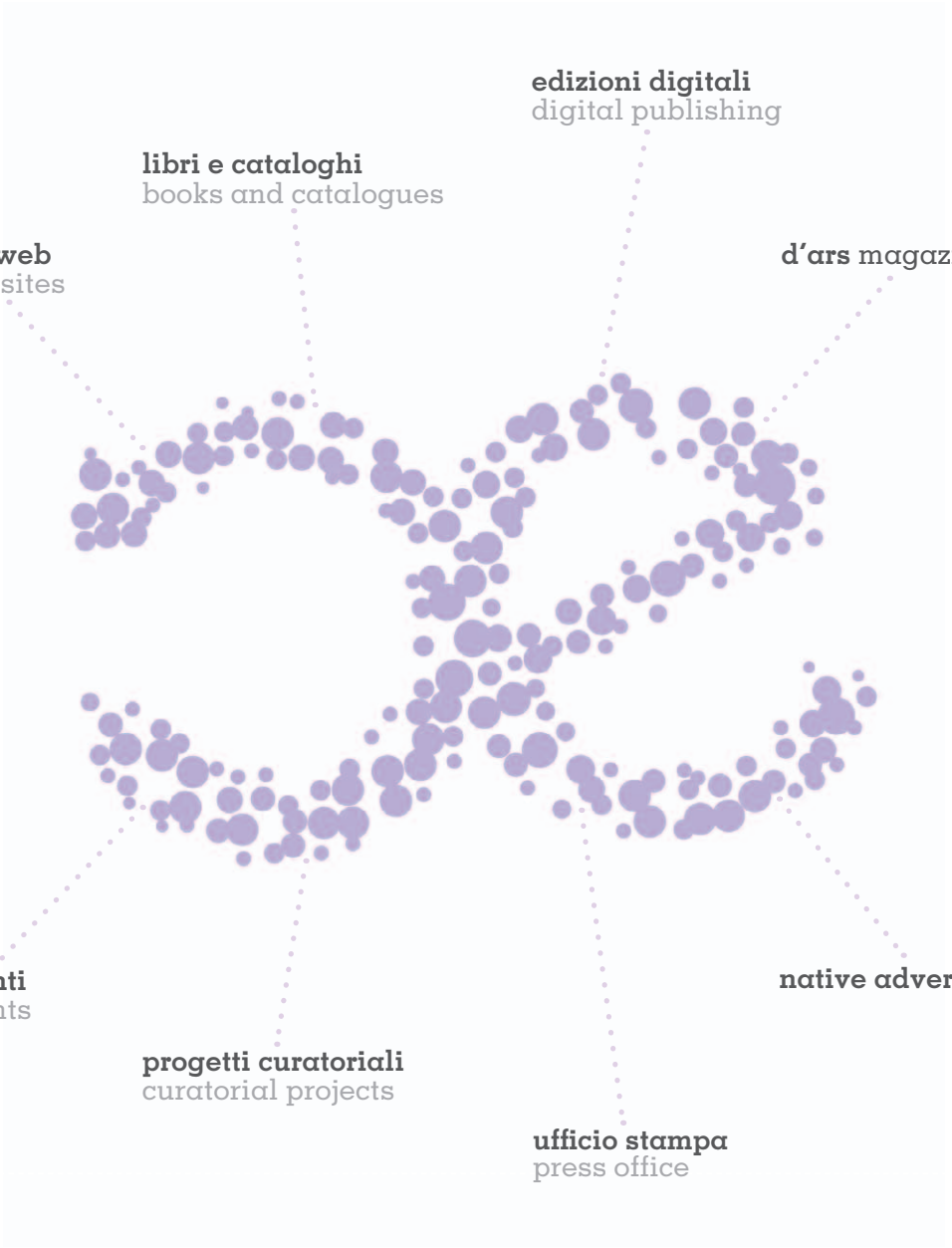
magazine of contemporary arts and cultures

since 1960



n.218 | summer 2014

undicesima
editoria e comunicazione



editoria e comunicazione per l'arte contemporanea
publishing and communication for contemporary art

www.undicesima.net | email info@undicesima.net
via daverio 7 c/o società umanitaria, 20122 milano | t. 02.860290

periodico d'arti e culture contemporanee

dal 1960

■ direzione e redazione:
c/o società umanitaria | via daverio 7
20122 milano | italy
+39 02 860290
■ contatti:
info@darsmagazine.it
■ pubblicità:
advertising@darsmagazine.it
■ seguici su facebook:
D'Ars periodico di arti e culture contemporanee

Undicesima Edizioni
anno LIV | n.218 | estate 2014
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 luglio 2014 da
Grafiche Parole Nuove S.r.L.
Brugherio - MI

proprietà testata:
Fondazione D'Ars Oscar Signorini *onlus*
giardino Calderini 3- 20123 Milano

fondatori — Oscar Signorini, Mac Spasciani, Pierre Restany

direttore 1984-2003 — Pierre Restany

direttore — Cristina Trivellin

redazione — Alessandro Azzoni, Martina Coletti, Loretta Borrelli, Valentina Tovaglia

contributors — Giordano Bernacchini, Vito Campanelli, Clara Carpanini, Francesca Cogoni, Simonetta Fadda, Stefano Ferrari, Laura Gemini, Lorella Giudici, Danilo Jon Scotta, Laura Migliano, Eleonora Roaro, Viola Lilith Russi, Lorenzo Taiuti, Andrea Tinterri

relazioni esterne — Valentina Tovaglia

art director — Alessandro Azzoni



abbonamenti subscription

D'ARS contemporary arts and cultures magazine
distribuzione free-press a Milano e 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**€

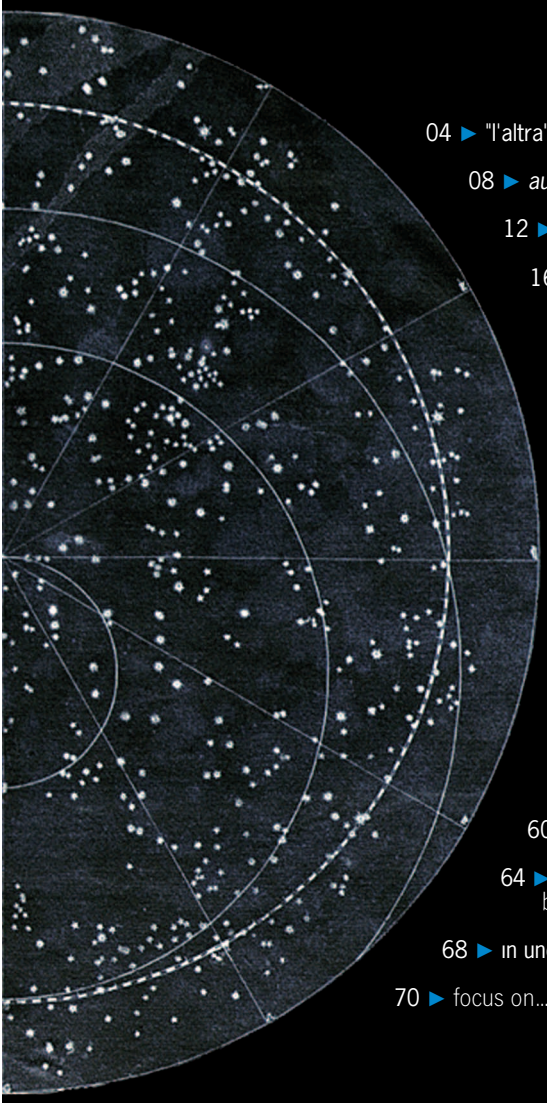
scrivere a: **abbonamenti@staffonline.biz**
per abbonarsi online: **www.darsmagazine.it**/*paper/abbonamenti*

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



cover: **Francesco Romoli**
Pandemonium: Death&Rebirth
elaborazione digitale

d'ars218contents



04 ▶ "l'altra" parigi | danilo jon scotta

08 ▶ *aut-aut*: riproduci, consuma, crea | laura migliano

12 ▶ pae white: *arts and crafts* | stefano ferrari

16 ▶ la famiglia oggi: la guerra è finita? | lorenzo taiuti

20 ▶ vegetation as a political agent | alessandro azzoni

26 ▶ *un giorno così bianco, così bianco*
ettore spalletti e la misura aurea del colore | lorella giudici

30 ▶ sardegna contemporanea
tra residenze e arte partecipata | francesca cogoni

36 ▶ rosi braidotti: il postumano | cristina trivellin

40 ▶ per una teoria dialogica del video | vito campanelli

44 ▶ non ricordiamo; riscriviamo la memoria. politiche della memoria. documentario e archivio | eleonora roaro

48 ▶ social tedium | simonetta fadda

52 ▶ t-selfie | andrea tinterri / t0 studio

56 ▶ (don't) give up the ghost | clara carpanini

60 ▶ fulvio abbate: una contestazione vivente | giordano bernacchini

64 ▶ autentici immaginari
breve viaggio nella realtà teatrale di babilonia teatri | laura gemini

68 ▶ in undicesima casa… | viola lilith russi

70 ▶ focus on... bloop festival ibiza


HAIR L'INDIFFERENCE, C'EST A LA FOIS
HAIR L'ACCEPTATION DES CHOSES COMME
ELLES VONT ET DETESTER

“l’altra” parigi

danilo jon scotta

Le ultime fiere d’arte contemporanea si sono allineate in una direzione squisitamente commerciale che privilegia quel mercato di lusso che non è stato scalfito da credit crunch e sue attuali conseguenze. Un’apatia dorata che non si presta a rischi o sperimentazioni di sorta. La pur tradizionalista ville lumière sembra lanciare una sorta di controffensiva che rischia di risvegliare i “piani alti” dal torpore letargico.
Lo scorso 23 aprile Thomas Hirschhorn – artista svizzero classe 1957 naturalizzato parigino – ha aperto al pubblico quella che lui stesso ha scelto di definire una “situazione”. Intervento che si iscrive nella continuità di una strategia d’infiltrazione nella realtà che ci circonda, *Flamme eternelle* (fiamma eterna) si afferma come uno spazio pubblico in un contesto museale. Oltre 16mila pneumatici delimitano all’interno del Palais de Tokyo una sorta di garage-agora che evoca una zona di resistenza a quanto si oppone alla comunicazione e alla compartecipazione creativa: nell’era dei social network che filtrano i rapporti tra le persone, la sfida di Hirschhorn sta nel creare un gigantesco laboratorio la cui attività ruota sulla dimensione dell’incontro. Il linguaggio formale dell’istituzione cede il passo alla creazione di un vocabolario universalizzante in cui a dominare è lo scotch – materiale feticcio per l’artista che ricorre spesso a elementi “poveri” del quotidiano – che serpeggia ricoprendo ogni oggetto di arredo quasi a sottolineare che si tratta di un work in progress e al tempo stesso di un luogo che non si presta ad alcuna definizione. Perché in effetti nulla è prestabilito, né un evento specifico né un oggetto di indagine: in questo happening-frattale in incessante divenire ogni attività è rimessa al libero dispiegarsi degli eventi. Provocati da alcuni degli oltre 200 artisti, scrittori, filosofi, poeti che Hir-



IMMAGINI DELLA MOSTRA
DI **THOMAS HIRSCHHORN**
FLAMME ÉTERNELLE
NELL’AMBITO DELLA STAGIONE
L’ETAT DU CIEL (25.04.14 -
23.06.14), PALAIS DE TOKYO
© ADAGP, PARIS 2014
PHOTO: ANDRÉ MORIN



schhorn – presente in situ ogni giorno – ha invitato a partecipare all'iniziativa. E se si incappa in un momento di "pausa"? No problem: oltre a un bar con prezzi decisamente modici, lo spazio prevede un'area in cui guardare film in DVD comodamente spaparanzati su divani; una decina di postazioni informatiche per esplorare il progetto (e non solo) sul web; una biblioteca dove consultare liberamente testi relativi alle differenti discipline culturali o sfogliare l'house organ stampato quotidianamente in loco. O ancora si possono trarre spunti di riflessione per futuri dibattiti passeggiando a testa in su per cogliere le scritte che costellano lo spazio e pongono interrogativi aperti del tipo "le nostre vite valgono più di…", "bisogna avere una perfetta consapevolezza dei propri limiti soprattutto se…".

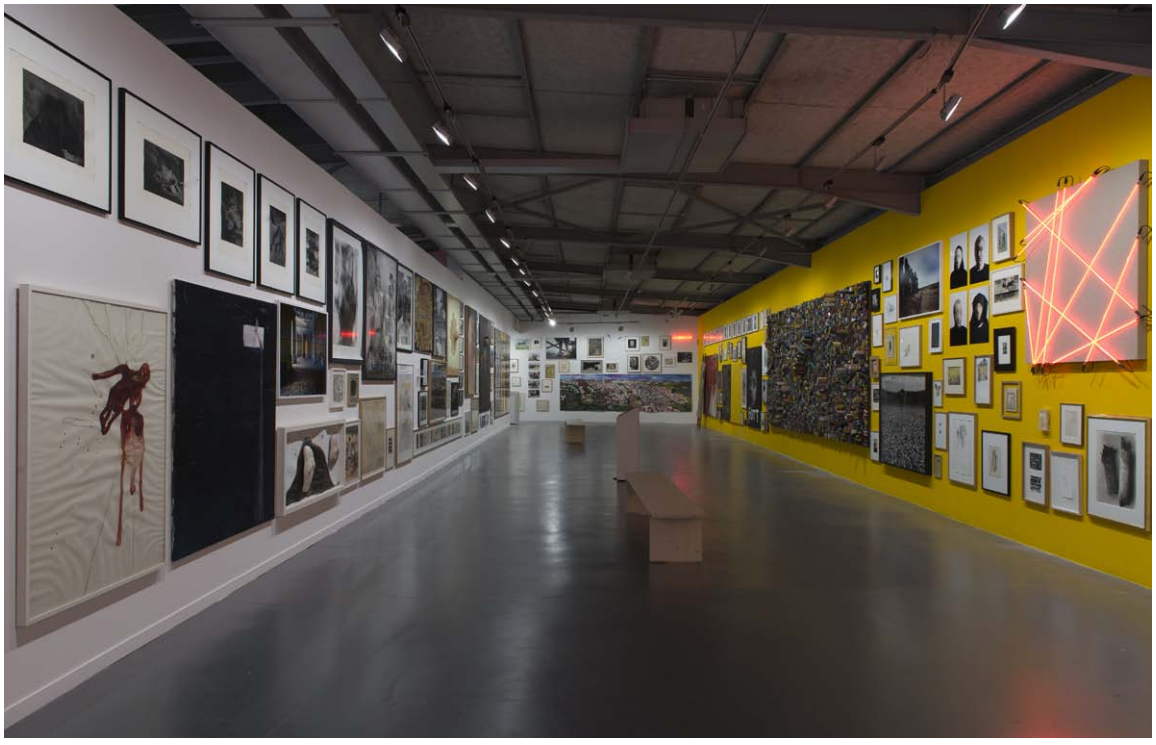
Di fronte a un potenziale così vasto in termini di possibilità, chi scrive si è chiesto in quale direzione stesse evolvendo la "situazione". La risposta accalorata, quasi infastidita di Hirschhorn "La direzione è questa, quella che puoi vedere" lascia però aperto l'interrogativo sull'impatto e i risultati di *Flamme Eternelle*: mera testimone del continuum dell'attività creativa dell'uomo o caposaldo di un nuovo modo di alimentare e codificare quella fiamma interiore – da qui il titolo altisonante – che spinge l'uomo di ogni epoca a esprimersi? In ogni caso solo a posteriori sarà possibile comprendere se questo terreno di sperimentazione avrà tracciato una nuova pagina della storia dell'arte come ipotizzava il giorno dell'apertura Jean de Loisy, presidente del Palais de Tokyo. Nella direzione della ricerca di un nuovo approccio al rapporto tra arte e pubblico si iscrive il *Musée passager* (museo passeggero), un progetto della regione Ile-de-France che si prefigge di superare le barriere – invisibili e non – tra pubblico e istituzione museale. Questo passeggero itinerante negli spazi urbani – tra il 2014 e il 2017 verrà collocato in 25 città dell'Ile-de-France – punta a creare una nuova visibilità alla creazione contemporanea in spazi normalmente non deputati all'arte contemporanea stessa. "L'orizzonte necessario", il tema scelto per questa prima edizione,

LE MUSÉE PASSAGER
© DR, RÉGION ILE DE FRANCE, 2014

fa riferimento al rapporto tra l'arte e le innovazioni digitali e al cambiamento in corso nella società per effetto delle nuove tecnologie. La formula è semplice: un padiglione modulabile di 216 metri quadrati – disegnato dall'architetto Philippe Rizzotti – strutturato in due spazi principali. Il primo, chiuso e più tipicamente a connotazione museale, ospita le opere degli artisti; l'altro, con due aperture sui lati che si affacciano direttamente sullo spazio urbano, accoglie il pubblico e ospita eventi di vario genere: performance, concerti, attività ricreative per bambini.

In connubio con mediatori culturali che organizzano visite guidate per singoli e scolaresche, l'arte contemporanea invita al dialogo e all'incontro interpretando sottilmente un ruolo di miglior attrice non forzatamente protagonista.

Una terza formula di incontro tra arte e pubblico cavalca la dimensione multimediale nella mostra *Le mur* (il muro) che celebra i dieci anni della Maison Rouge. Oltre 1200 opere facenti parte della collezione del fondatore e presidente Antoine De Galbert sono esposte secondo un accrochage a riempimento grazie all'utilizzo di un programma informatico. Questa logica normalmente discutibile – non foss'altro che per il rischio di perdita di identità dei lavori – trova però la sua giustificazione nella volontà di invitare il visitatore a diventare il cicerone di se stesso. Strutturata su muri privi di didascalie, l'esposizione propone al pubblico di scoprire i dati relativi a ogni singola opera selezionando la relativa icona attraverso una postazione multimediale o un sito a cui accedere tramite il proprio smartphone: il percorso diventa frutto di una scelta che corrisponde al gusto di ogni singolo individuo. All'originalità dell'approccio fanno da contraltare il tempo necessario per la visita e il numero esiguo di schermi digitali a disposizione degli utenti. Una scommessa per svecchiare l'arte che forse necessita di qualche ritocco. ■

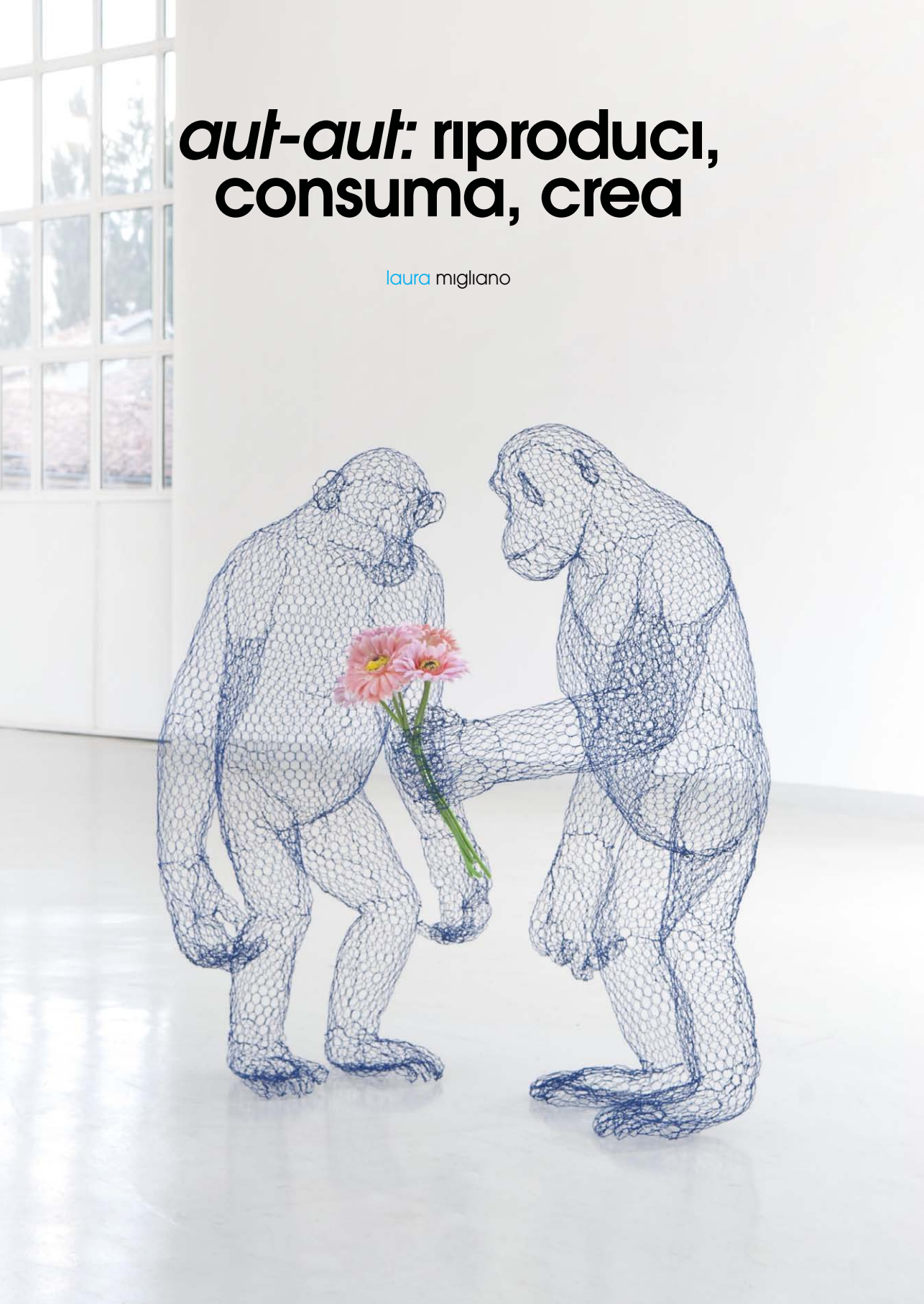


VEDUTA DELLA MOSTRA ***LE MUR – OPERE DELLA COLLEZIONE ANTOINE DE GALBERT***, MAISON ROUGE © PHOTOS MARC DOMAGE, PARIS 2014

[DANILO JON SCOTTA È GIORNALISTA E ORGANIZZATORE DI MOSTRE ED EVENTI CHE SI DIVIDE TRA PARIGI E MILANO, DOVE ESSENZIALMENTE SI SVOLGONO LE SUE ATTIVITÀ.**]**

aut-aut: riproduci, consuma, crea

laura migliano



La lingua è un convoglio di norme applicate a dei segni, si potrebbe provare a semplificare. Il segno è un significato legato a un referente. Tralasciando lezioni di semiotica del tutto improbabili, questa piccola introduzione torna utile al fine di meglio inquadrare ciò che il mondo del design sta cercando di proporre da quasi un secolo e come, attraverso modelli di produzione sedicenti alternativi, si affanna a galleggiare in periodi di crisi economica.
Alla sua settima edizione, il Triennale Design Museum sceglie un allestimento *autocritico*, o meglio, *autocelebrativo*: un'analisi di tre periodi storici differenti accomunati tra loro dalla creazione "Auto da sé". *Auto da sé. Il design italiano tra autarchia, austerità e autoproduzione* è dunque il titolo assegnato alla mostra di quest'anno, curata da Beppe Finessi, esperto conoscitore del design italiano, allestita dal designer Philippe Nigro, con la grafica di Italo Lupie, catalogo Corraini Edizioni.
L'allestimento partirà dagli anni Trenta, il periodo autarchico del design ancora poco analizzato a livello sistemico, passando agli anni Sessanta e Settanta, in cui i distretti produttivi nati in piccole aree geografiche erano basati su tradizioni locali e disponibilità diretta di materie prime, fino ad arrivare ai nostri giorni, gli anni Zero e il boom dei nuovi maker, in cui impera la pratica di sperimentali forme di produzione dal basso e di autoproduzione.
L'intenzione alla base della costruzione del concept è che, in misura maggiore o minore, i tempi di crisi economica sollecitino nella produzione industriale il fiorire di nuovi agenti creativi associati a *escamotage* funzionali all'abbattimento dei costi.
Potrebbe sembrare un punto di vista vincente e certamente lo è nelle migliori intenzioni dei curatori. In realtà, in questa prospettiva *autoreferenziale*, serpeggia il rischio di confondere termini e finalità di un'area *produttiva* che trae la sua forza dalla posizione mediana e trasversale assunta nel corso degli anni, sostenuta dall'industria da un lato e dal sistema dell'arte dall'altro.
L'iconografia e l'economia dell'immaginario del design, non sono sorrette semplicemente dalla fantasia creativa e operosa del singolo o di un gruppo di lavoro, ma poggiano su



BENEDETTA MORI UBALDINI
SCIMPANZÉ, 2014
COURTESY BENEDETTA MORI UBALDINI

BBPR, LODOVICO BARBIANO DI BELGIOJOSO, ENRICO PERESSUTTI, ERNESTO NATHAN ROGERS
SERIE SPAZIO, OLIVETTI, 1957



un immaginario mediale in cui le apparenze diventano modelli estetici di vita incorporati nelle icone della marca e della comunicazione. Nella seduzione dei termini *autarchia*, *austerità* e *autoproduzione*, giace una pulsione di efficacia: l'icona rappresentata dall'oggetto smette di significare, oltrepassa la sua funzione, e semplicemente ridisegna il modello del piacere in base al "peccato" economico-finanziario.

In questo quadro, esaltare la *produzione* basata sul rigore estetico, materico e anticapitalistico, non vuol dire affatto liberare il design dal suo ristretto bacino di utenza, che lo vede sempre più depauperato dalle sue funzioni oggettuali: puramente espositivo per gli appassionati poco facoltosi e d'altro canto ornamentale per gli altri.

Così facendo, l'oggetto non viene più proposto come merce, si libera quasi dalle sue stigmate industriali per presentarsi come prodotto etico, un prodotto-desiderio o prodotto-evento. Il museo, l'evento, la manifestazione assumono la posizione dell'oggetto di consumo, ne assorbono le dinamiche, ma nello stesso tempo rendono ambiguo il termine cultura. Nel processo di estetizzazione della vita, ogni attività creativa è infatti merce, è valore. Addirittura, l'estetizzazione dell'economia è economia del simbolo, della merce immaginaria. In questo il design management è l'esempio più evidente di industrializzazione dell'immaginario: non progetta la buona forma come strumento di bellezza funzionale, ma ingloba i parametri di crisi economica per solleticarne gli effetti.

In altri termini, è un falso mutamento: la convergenza di crisi recessiva e crisi culturale ha provocato una saturazione di prospettive dovuta all'invadenza delle forme del lusso senza un reale contraltare critico, che faccia dell'*autoproduzione*, nel settore del design, una reale possibilità di messa in circolo delle merci.

A questa *empasse* non è il caso di far fronte

ENZO MARI
PROPOSTA PER UN'AUTO-PROGETTAZIONE, TAVOLO 1123 XI, 1974
COURTESY GALLERIA LUISA DELLE PIANE

SALVATORE FERRAGAMO
SANDALO FEMMINILE,
1936-38
COURTESY MUSEO SALVATORE FERRAGAMO





con una banale contrapposizione tra etica ed estetica, quanto piuttosto analizzando e magari superando l'attitudine tutta economica di tradurre e trasformare ogni linguaggio umano in linguaggio economico.
Tornando ai riferimenti semiotici dell'inizio, la totale confusione esistente tra il concetto di creazione e quello di produzione, ha creato uno scompenso di senso dal quale l'economia esce vittoriosa. "Auto da sé" è un modo giocondo per esternare un'intenzione attraverso un gioco di parole. Ma è anche una ridondanza espressiva scorretta tesa a sottolineare ancora di più delle differenze semiotiche tra l'atto produttivo e quello creativo.
Se per il pensiero greco erano un'unica cosa, la *tèchne*, per il pensiero moderno, postmoderno e ancor di più contemporaneo queste attività sono erroneamente considerate in modo disgiunto: la produzione connessa al processo industriale, attraverso una fattura seriale; la creazione generatrice di novità, unica e distinguibile. La filosofa Judith Revel, di estrazione foucaultiana, è lapidaria nel dissipare questa foschia linguistica: "Il linguaggio non è mai neutro, è uno dei dispositivi di potere più sottili e più forti; per cui l'aver fatto credere che il potere economico è una produzione mentre la generazione di una vita, o creazione, è una riproduzione, è da considerarsi come una delle mistificazioni linguistiche più incredibili del nostro tempo". È tutto qui il fulcro della questione: l'*autoproduzione* è dunque un feticcio tenuto in piedi dalle discipline economiche. L'industria economica riproduce; la creazione, non solo in senso biologico, è produzione. In questa intricata rete procedurale, la tanto decantata autoproduzione contemporanea, di forte appeal economico, è tautologia, arbitraria e indebita. Il design, una volta tanto bisognerebbe ricordarlo, è funzione ed estetica, come un bel vestito. ■

AUTO DA SÉ. IL DESIGN ITALIANO TRA AUTARCHIA, AUSTERITÀ E AUTOPRODUZIONE
2014, TRIENNALE, MILANO
VEDUTA DELLA MOSTRA

[LAURA MIGLIANO, ARTISTA E STUDIOSA DI ARTE CONTEMPORANEA, COLLABORA CON DIVERSE RIVISTE DI CULTURA CONTEMPORANEA TRA CUI "APERITIVO ILLUSTRATO", "FACE MAGAZINE", "IL QUORUM", "SHEDONISM", "TO BE POP". LAUREATA IN FILOSOFIE E SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE E IN NUOVE TECNOLOGIE DELL'ARTE ALL'ACCADEMIA DI BRERA.**]**

pae white
arts and crafts

stefano ferrari



Moltissimi artisti, oggi – in modo particolare quelli che lavorano nel campo dell'installazione, ma non solo – si rivolgono ad artigiani e ingegneri cui affidano la realizzazione di parti significative dei loro lavori, spesso addirittura l'opera nella sua interezza. I nomi delle maestranze rimangono però spesso e volentieri nell'ombra e l'unico che compare, a lavoro finito, è quello del "maestro di bottega", cioè l'artista.

Pae White (1963) incarna a un tempo la regola e l'eccezione di questo sistema. Diplomata all'Art Center College of Design di Pasadena, California, dov'è nata, prima di diventare artista a tempo pieno, ha lavorato come scenografa per il cinema e la pubblicità e come grafica di cataloghi di mostre. Per un periodo è stata assistente di Mike Kelley (1954-2012), famoso per i suoi fantasiosi ambienti punk. In conseguenza di ciò, la sua arte si è sviluppata come un ibrido di architettura, scultura e design, che prende la forma di installazioni site-specific dai soggetti e le forme più vari, un vero campionario di tecniche e materiali sempre diversi: *mobile*s alla Calder fatti di dischetti di plastica colorata appesi a fili di nylon; nuvole di popcorn di ceramica; tappeti di foglie di metallo; lampadari di porcellana; mangiatoie-totem per uccelli; arazzi sintetici.[1] Alla nostra piace giocare coi materiali e mettere alla prova lo spettatore, che si ritrova a osservare con attenzione e meraviglia i suoi oggetti, immediatamente riconoscibili nella forma, ma diversi per composizione da come si è abituati a vederli. Tutti questi lavori sono realizzati con la collaborazione di amici e artigiani provenienti da tutto il mondo e che assieme formano quella che potremmo chiamare una "bottega diffusa". Ora, ciò che distingue il lavoro della White è che il riferimento alle maestranze emerge, contrariamente a quanto accade di solito, per volontà stessa dell'artista, il cui intento è proprio quello di valorizzare il

[1] Si vedano a proposito i siti delle gallerie 1301PE (Los Angeles), Neugerriemschneider (Berlino), Greengrassi (Londra) e Kaufmann Repetto (Milano), che la rappresentano negli USA e in Europa.



PAE WHITE
COURTESY THE ARTIST AND NEUGERRIEMSCHNEIDER, BERLIN
© SERGE HOELTSCHI

LUCKY CHARMS, 2014
NEON, TRANSFORMERS, ELECTRICAL WIRE
SITE SPECIFIC

ruolo dell'artigianato nelle arti visive.
La più potente manifestazione di questo sistema di lavoro si trova nel progetto pensato per la sua prima personale austriaca al MAK, il museo d'arti applicate di Vienna, intitolata *ORLLEGRO* (fino al 12 ottobre). Invitata a curare l'esposizione temporanea di una serie di oggetti dalla collezione permanente (*OTHERS*, 2013), curiosando nei magazzini del museo la White si è imbattuta in una raccolta di piccoli giocattoli dei primi del Novecento, tutti di autori ignoti e quindi destinati ai depositi. Ha scelto sei pezzi e ne ha commissionata la riproduzione ai suoi fidati artigiani, che li hanno reinterpretati liberamente nello stile e coi materiali tipici dei propri laboratori, trasformandoli in pezzi per il gioco degli scacchi. Ci sono set in legno, vetro, porcellana, ceramica, plastica, uno fatto assemblando materiali di recupero; da Germania, Messico,



PAE WHITE
YIELD EVENT, 2014
STEEL, GLASS, 35 GLASS CHESS PIECES, 81x81 CM (TABLE)



PAE WHITE
OROLLEGRO, 2013 (DETAIL)
COURTESY OF THE ARTIST AND NEUGERRIEMSCHNEIDER, BERLIN
© MAK/KATRIN WISSKIRCHEN

Lituania, Etiopia, Cina, Stati Uniti. Il livello delle riproduzioni è molto vario. Gli scacchi cinesi, ad esempio, sono di bassa qualità, pensati per una produzione di massa, mentre quelli in vetro prodotti in Messico – chi avrebbe immaginato artigiani vetrai messicani? – sono molto fini. L'unica condizione che l'artista ha imposto, d'altra parte, è la dimensione dei pezzi. Per il resto ha lasciato la massima libertà, puntando sulla sorpresa e l'imprevisto, più che sul controllo, senza rifiutare lavori che altri al suo posto avrebbero rispedito al mittente e fatto rifare – altra caratteristica singolare del suo metodo.

Sempre ispirata ai giocattoli è anche una serie di grandi arazzi in fil di ferro, realizzati da un'officina tessile belga, dove quelli sono riprodotti sopra e attraverso trame astratte. Grande appassionata di tessuti, su cui ha sperimentato molto, non aveva però mai provato a farne usando materiali riflettenti o metallici – *Metafoil*, il sipario d'alluminio accartocciato realizzato nel 2008 per il teatro d'opera di Oslo era una finta, come al solito: in realtà era fatto di poliestere e cotone.

Insomma, un progetto complesso e trasversale, che trova la sua scenografia perfetta proprio nel MAK, che espone opere individuali e di bottega; d'arte e di design; d'artigianato e d'industria (da Klimt alle Wiener Werkstätte): tutti gli elementi caratteristici del suo lavoro.

È difficile star dietro a Pae White. Mentre è ancora in corso la produzione di altri set di scacchi, già spunta qualcosa di nuovo all'orizzonte. La sua ultima trovata s'intitola *Lucky Charms* ed è un'installazione composta da centinaia di tubi al neon – un supporto con cui non aveva mai lavorato prima – esposta lo scorso marzo alla galleria Kaufmann Repetto di Milano (*And then you know what?*) assieme alla scacchiera in vetro messicana e quattro nuovi arazzi in fil di ferro (stavolta totalmente astratti). Pensata originariamente per una stazione della metropolitana londinese nell'ambito del progetto *Art on the Underground* – qualcosa di simile alle *Stazioni dell'arte* di Napoli – ma poi abbandonata per problemi tecnici, l'installazione è stata riadattata per essere esposta in galleria, ogni volta cambiandone le dimensioni e adattandola al luogo. I 540 neon (in origine oltre 2000), gialli, rosa e azzurri all'occhio, sono in realtà tutti bianchi: è solo il diverso calore del gas all'interno della lampada a farli apparire di diversi colori.

Ancora una volta, l'inganno è riuscito. ■

[STEFANO FERRARI (1981) È DOTTORE IN SCIENZE DEI BENI CULTURALI; HA CONSE-GUITO 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", "i.OVO" E



la famiglia oggi: la guerra è finita?

lorenzo faiuti

Alla Strozzina di Firenze la mostra *Questioni di Famiglia* (14 marzo – 20 luglio) ripropone le problematiche della famiglia occidentale. Il tema viene letto da molteplici punti di vista e in una luce sostanzialmente positiva. L'affettività, l'amore, la nostalgia della famiglia assente sono al centro dei contenuti della mostra. Perfino la "bad girl" Nan Goldin racconta di famiglie felici, di serene attese della morte in foto assai belle e insolitamente "buone" con uno slide show di bambini nella prima infanzia, gioiosi, eccentrici, e quasi sempre nudi come i puttini della pittura del Rinascimento. Una celebrazione dell'infanzia? O una celebrazione della maternità? Una nostalgia o un desiderio? Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini ricreano una casa di normale apparenza (ma sul tavolo da pranzo i piatti sono stranamente spezzati…) dove da una radio e da un giradischi si mixano discorsi, domande e problemi fra genitori e figli, pacatamente, in un'accettazione delle differenze fra gli uni e gli altri. Suggestiva e efficace l'installazione ma si sente la mancanza dei bei video che il duo ha presentato altre volte, video ricchi di riferimenti letterari, teatrali e cinematografici. Diversamente Hans Op De Beeck parla delle sue memorie familiari come un sogno bianco e distante, bianco come le immagini dell'infanzia del *Posto delle Fragole* di Ingmar Bergman, o come la "poesia del passato" in *Fanny e Alexander*. John Clang (Singapore) ricrea dei teneri tableaux vivants autoriprendendosi sulla proiezione di gruppi familiari riuniti dalla tecnologia Skype, creando delle riunioni tecno-simboliche, come foto ricordo virtuali. Le cose si complicano e si colorano dei contrasti e delle differenze fra madri e figlie con Courtney Kessel che in *Balance with* mostra la semplice metafora di Madre e Figlia sedute sulle due estremità di un'assebilancia, che cambia il peso delle due figure nel corso degli anni. Non c'è amore "esibito" qui, ma tutta la complessità e ambiguità di un rapporto d'amore. Trish Morrissey porta con il suo lavoro singolare un'altra argomentazione sull'ambiguità con i suoi re-enactment in cui si sostituisce alla lettera a delle figure a lei simili, vestendo gli stessi abiti e collocandosi nelle stesse situazioni dei personaggi così copiati, mogli, madri, sorelle in foto di gruppo di grande affettività. La Morrissey diventa così moglie di un africano, moglie-madre di un bianco,



CHRISCHA OSWALD
MOTHER TONGUE, 2013
VIDEO STILL, 2-CHANNEL VIDEO INSTALLATION,
COURTESY L'ARTISTA

TRISH MORRISSEY
DEBORAH BASTWICK, AUGUST 14TH, 2005
SERIE *FRONT*,
C-PRINT, 101,6 x 80 CM
© TRISH MORRISSEY WITH THANKS TO IMPRESSIONS GALLERY, BRADFORD UK



figlia-sorella in un affettuoso e numeroso gruppo familiare. In questi processi la Morrissey prende il ruolo (affatto innocente) della "ladra d'anime". Chi sono le vittime? L'artista guarda solamente alla sua azione di possesso, e dietro il sorriso confortante e rassicurante esibito nelle foto appare una complessità molto più dark. È una fantasia psicotica che viene agita in un impossessarsi di ruoli indebiti, come quelle donne disperate che rubano figli altrui nei supermercati per vincere un'invincibile solitudine. Invece Sophie Calle, da sempre interprete di complesse operazioni di spionaggi psicologici si limita a uno statement da Spoon River: tre lapidi – padre, madre, figlio – che sembrano mostrare semplicemente il susseguirsi biologico della vita, ma il bianco e nero a forte contrasto sottolinea la drammaticità icastica dell'immagine. Un salto di attenzione interviene nel brillante corto video di Guy Ben Ner *Soundtrack*, dove la colonna sonora di *Guerra dei Mondi* (versione 1994 con Tom Cruise) sovrappone a semplici dinamiche familiari (cucine, bambini, cibi, vicini e quartiere) il dramma pomposo, spettacolare e efficace della *science fiction* catastrofica. Casa, famiglia, quartiere di Tel Aviv e vicini e passanti si trovano coinvolti in una catastrofe da straniato teatro dell'assurdo, gli oggetti si ribellano e minacciano gli uomini, un'anziana signora grida con la voce della bambina del film "Voglio mia madre!!" e altri equivoci creano un'irresistibile missaggio fra reale e fantastico dietro cui appare non tanto la condizione familiare quanto, sinistra, la condizione di assedio in cui Israele si trova, in balia di una somma di poteri e problemi diversi. Come sempre la migliore cultura israeliana si ribella con finezza e acume al ruolo che il potere gli impone, ma resta, apparentemente invincibile, uno stato di cose inamovibile. Ma l'Assurdo dello scontro fra il Quotidiano degli affetti e dei problemi contro la sovrastante invasione della guerra è di rara efficacia nel rappresentare le latenze e le presenze di una guerra infinita, dove ogni gesto ha un suo doppio e ogni parola una doppia risonanza. Il lavoro forse più intrigante della mostra (portandoci a un punto di ripartenza di analisi del tema famiglia) è il *Mother Tongue* di Grischa Oswald. Su due schermi contrapposti una madre lecca il volto della figlia mentre sull'altro la figlia lecca il volto della madre. Si può vedere la stessa cosa nei documentari sui leoni africani: la leonessa lecca

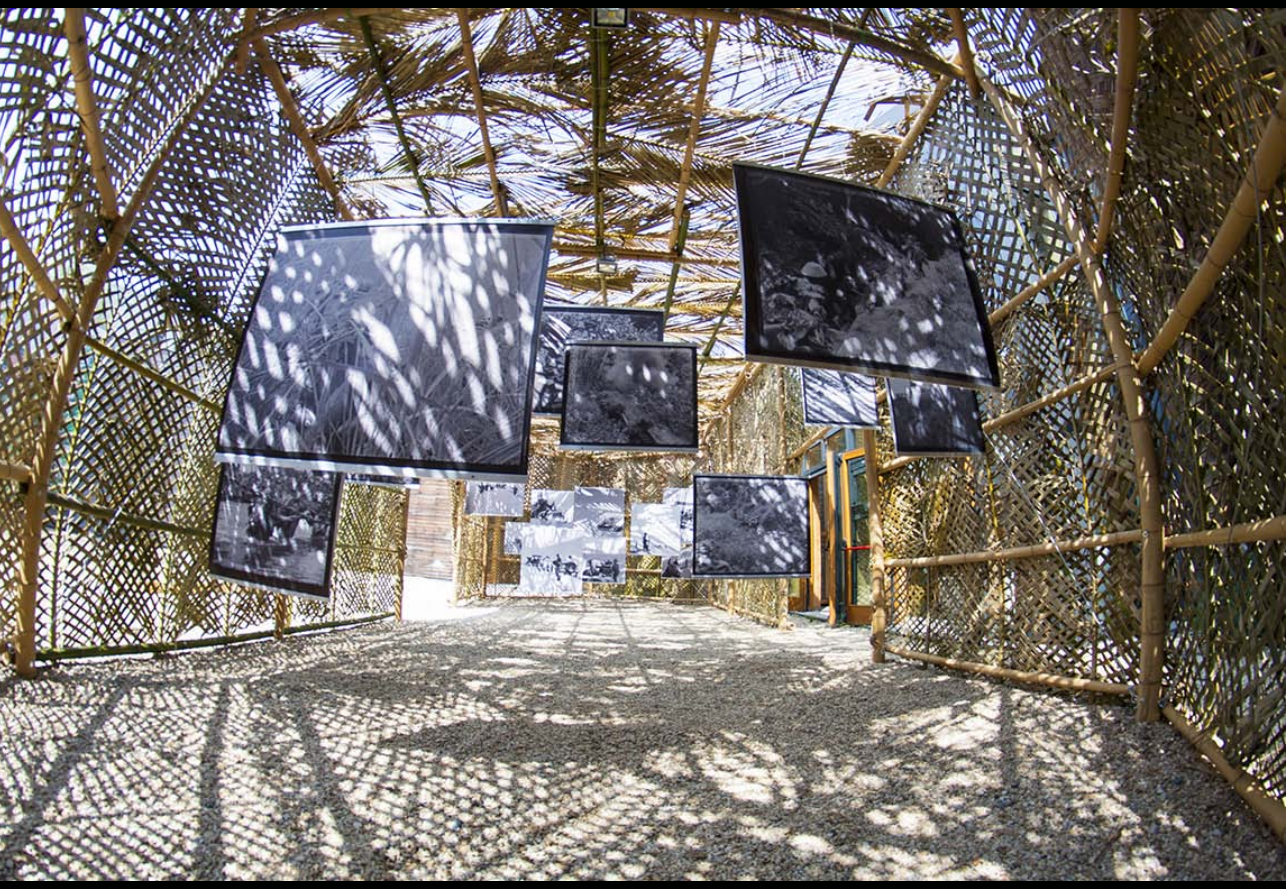
GUY BEN-NER
SOUNDTRACK, 2013
VIDEO STILL, SINGLE-CHANNEL VIDEO
COURTESY L'ARTISTA E PINKSUMMER, GENOVA

il volto del cucciolo come forma di *grooming* cioè di "cura", di rapporto pedagogico fra madre e figlio, mentre il cucciolo lecca la madre per farsi riconoscere come cucciolo e bloccare la sua aggressività latente. Presa di contatto fra corpo e corpo, riconoscimento di funzioni, calore biologico dei corpi, sharing di ruoli e complicità prima fisica e poi psicologica, e viceversa. La "famiglia" è tutto questo e ancora di più. Ma, mentre gli artisti esposti sono tutti convincenti, e sicuramente è positiva la scelta di un punto di vista d'incontro dialettico fra le ragioni dei figli e dei genitori, fra famiglia e società, pure si pongono dei quesiti. Negli anni sessanta si era creata un'ondata critica verso la struttura familiare che aveva prodotto una vera e propria cultura "antifamiglia", dagli psicanalisti come Lacan ai sociologhi come Herbert Marcuse. La "famiglia mononucleare"è stata la grande imputata del ventesimo secolo e negli anni sessanta è stata rappresentata come l'obbiettivo principale della situazione di stasi della crescita psicologica del concetto di socializzazione. Nel film *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965), un giovane uccide il fratello e la madre perché sentiti come peso e freno. Nel film *Family Life* di Ken Loach una figlia impazzisce sotto l'influsso critico della famiglia. Oggi la famiglia è cambiata? In parte sì, avendo integrato i bisogni primari dei figli come sessualità e libertà e una diversa posizione di disponibilità e gestione (e variabilità attraverso il divorzio) da parte dei genitori. Ma la cronaca ci parla d'altro: la guerra continua e una Madre-Medea sanguinaria uccide i figli per colpire il marito, mentre un marito uccide moglie e figlio per "non farli soffrire". Il problema dello scontro fra pulsioni diverse non si è risolto. E resta aperto il quesito su cosa effettivamente sia la funzione della famiglia, quanto ancora sia legata al modello ottocentesco e quanto possa prendere altre forme sociali. ■

[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.**]**

JOHN CLANG
TYE FAMILY (PARIS, TANGLIN), 2012
SERIES *BEING TOGETHER*,
C-PRINT
© JOHN CLANG





vegetation as a political agent

pav - torino

alessandro azzoni

"Che cosa significa attribuire a una pianta un tempo storico? E, cioè, non solo un tempo biologico, ma un tempo sociale e politico?"[1]
È con questa domanda che Marco Scotini dà il via all'indagine fra ecologia e arte di *Vegetation as a political agent*, mostra aperta al PAV – Parco Arte Vivente di Torino dal 30 maggio al 31 dicembre 2014. È anche l'incipit di una conversazione fra il curatore e Piero Gilardi, ideatore del PAV, artista che dall'esordio (coi *Tappeti natura* degli anni '60) ha più volte reinventato la sua pratica fra attivismo, comunicazione alternativa, bioarte ed ecologia. È Gilardi ad aprire la mostra con tre grandi costumi a forma di pannocchie trasfigurate dalle modificazioni genetiche, pronte per una protesta di strada a cavallo fra difesa dell'ecosistema e un'animazione carnevalesca contro la minaccia degli OGM. Ma se questi costumi recentissimi (2014) ci chiamano all'azione immediata, la presa di posizione è motivata da un'analisi archeologica in senso foucaultiano della storia sociale-politica delle piante.
Fin da quando l'uomo – tramite l'agricoltura – "addomestica" la vegetazione, essa diventa un mezzo dell'esercizio del potere, dalle prime civiltà all'epoca coloniale. Questo uso politico della vegetazione si accentua con lo sviluppo della botanica e l'applicazione del metodo scientifico sulla biosfera in prospettiva strettamente antropocentrica. La mostra affronta questo aspetto proiettandosi oltre il PAV verso l'Orto Botanico di Torino, che presta campioni, documenti ed erbari d'epoca.
Grazie alla scienza l'Occidente è pronto nel XVII-XVIII secolo a creare quel dispositivo di controllo e produzione che sono le piantagioni coloniali, prima di tutto attraverso l'espropriazione delle terre delle popolazioni native in ragione dell'imperialismo bianco. "È l'operazione della tabula rasa, che deve inscrivere sul territorio le linee e i recinti dell'appropria-

[1] *Politiche della vegetazione*, Conversazione fra Marco Scotini e Piero Gilardi, nello speciale *AlfaEcologia* di "Alfabeta2" n.35 aprile-maggio 2014.



RozO (PHILIPPE ZOURGANE E SEVERINE ROUSSEL) *WHEN VEGETATION IS NOT DECORATION*, 2014
ARCHITETTURA VEGETALE, FOGLIE DI PALMA E BAMBÙ REALIZZATA DA CAMILLE SEVAYE, P. BATOON

DAN HALTER *MESEMBRYANTHEMUM SPACE INVADER*, 2014
DELOSPERMA COOPERI, DIMENSIONI AMBIENTALI



zione" come scrive Philippe Zourgane[2]. Terre su cui si procede ad insediare lavoratori deportati nel mercato degli schiavi, tenuti poi sotto controllo perché costretti a vivere nella stessa piantagione, geografia di spazi delimitati e regolamentati dal padrone. Zourgane (che insieme a Séverine Roussel costituisce lo studio d'architettura sostenibile RozO), originario dell'Isola della Réunion, porta al PAV *When vegetation is not decoration*, una capanna di piante intrecciate in loco da un nativo dell'Isola, dove questa architettura temporanea e condivisa dalla comunità viene costruita per le feste. In essa i RozO contrappongono foto dei Viet Minh – che grazie alla mimetizzazione e conoscenza del territorio vinsero la Francia nella guerra dell'Indocina – e immagini del 1954-56 dell'esercito francese che militarizza i campi di grano durante l'occupazione dell'Algeria. "Il pensiero razionalista ha ideato una segmentazione degli spazi che corrisponde alla divisione dei gruppi sociali e razziali e alla ripartizione della produzione. Siamo cioè in un'impresa: la fattoria-fabbrica" scrive ancora Zourgane. Il dispositivo-piantagione sarà alla base del modello della fabbrica moderna, e della città-giardino come città operaia. Naturale allora il collegamento con il più recente salto di industrializzazione dell'agricoltura dovuto all'innovazione tecnologica al servizio del paradigma dell'economia di mercato secondo cui ogni bene è espropriabile e mercificabile, anche la Terra stessa. Le grandi multinazionali come la Monsanto attuano quella che è *de facto* una ri-colonializzazione del pianeta nel nome del profitto favorito dalle grandi monocolture industriali e dall'introduzione delle biotecnologie che creano piante geneticamente modificate coperte da brevetto. Una nuova guerra impari si gioca nei campi come dimostra Claire Pentecost con il suo *Greetings from the Cornbelt*, una serie di cartoline che riportano le immagini scattate dalle organizza-

[2] Philippe Zourgane, *The Architectural Free Zone: Reunion Island and the Politics of Vegetation*, in *AlfaEcologia*, "Alfabeta2" n.35 aprile-maggio 2014.

CRITICAL ART ENSEMBLE
STERILE FIELD
2013, HALLE 14, LEIPZIG
INSTALLAZIONE AMBIENTALE,
TERRA, TRATTAMENTO
ROUNDUP READY

zioni di difesa del territorio degli Oaxaca alle deformazioni delle colture di mais – dovute all'infiltrazione di sementi OGM nonostante il divieto del governo messicano. La stessa Pentecost parla di "campi di zombie"[3] in riferimento a un sistema di coltivazione sempre più privatizzato e che prevede sempre meno un intervento umano. E vi contrappone il modello di Navdanya, organizzazione fondata da Vandana Shiva che invece si batte per la condivisione dei saperi agrotecnici e di una banca dati dei semi di cui i piccoli agricoltori sono i primi utilizzatori sovrani in un sistema virtuoso.

I Critical Art Ensemble dimostrano con l'installazione *Sterile field* l'effetto dell'altra devastante tecnologia alla base delle monocolture industriali: i super-diserbanti come il RoundUp Ready della Monsanto a cui solo i vegetali OGM brevettati dalla multinazionale possono sopravvivere.

Attraverso il workshop *New Alliances* (ottobre 2011) propongono invece una *strategia d'uscita* da questo paradigma mortifero grazie alla collaborazioni fra varie figure professionali per la salvaguardia e la reintroduzione delle piante in aree ex-industriali come quella del PAV a Torino. Fra le *pratiche d'uscita* proposte in mostra anche alcune prime forme di resistenza come Crossroads Community (*The Farm*) creata da Bonnie Ora Sherk negli anni '70, orto-spazio d'arte-fattoria comunitaria strappata alla cementificazione a San Francisco; o le idee rivoluzionarie delle *Dream Farms* teorizzate e realizzate da George Chan, un sapere che Fernando García-Dory ha raccolto e ripubblicato in occasione di dOCUMENTA(13)[4].

L'approccio teorico alternativo è quello

[3] Claire Pentecost, *Fields of Zombies*: http://www.yougenics.net/agriart/pentecost.html.

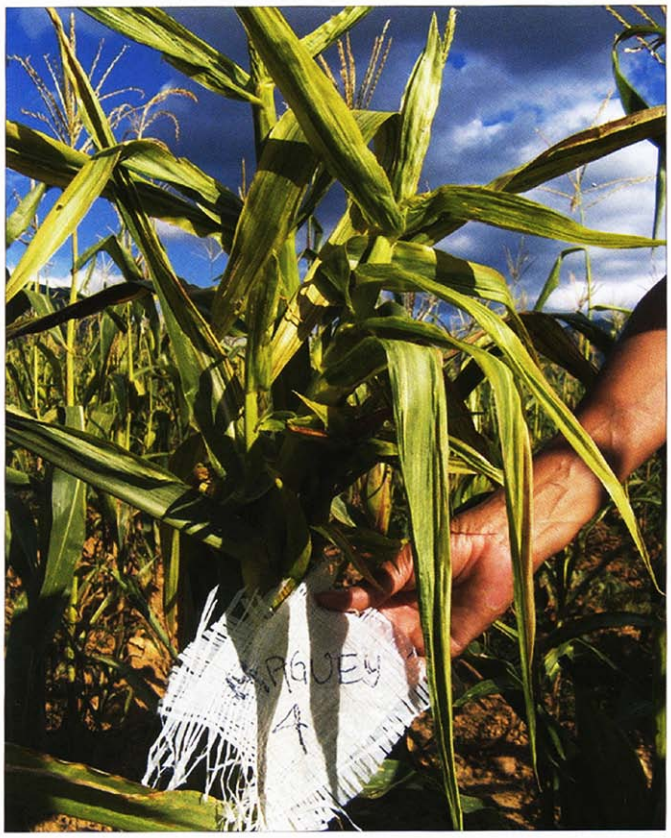
[4] Fernando García-Dory, *Dream Farms – The Lost Path: Learning from George Chan's Legacy*. Hantje Cantz, dOCUMENTA(13), 2012



PIERO GILARDI
O.G.M. FREE, 2014
COSTUMI PER ANIMAZIONE POLITICA, POLIURETANO ESPANSO DIPINTO, STOFFA E MANICHINI, MISURE VARIABILI
COURTESY FONDAZIONE CENTRO STUDI PIERO GILARDI

ecosofico proposto da Félix Guattari negli anni '80 ne *Le tre ecologie*: non è più possibile dissociare la sfera ambientale da quella sociale e da quella psichica delle soggettività, esse sono necessariamente interconnesse e una resistenza creativa al degrado dell'intero ecosistema deve coinvolgerle tutte. La proposta prevede l'uscita dal paradigma antropocentrico, che sta alla base dell'economia della crescita illimitata, patriarcale e neoimperialista. Come scrive Vandana Shiva "Si pretende falsamente che sfruttare la Terra consenta di creare valori economici e crescita economica ma (…) l'umanità intera non ne beneficia. Anzi, molti ci rimettono. Mettere gli uomini contro la natura non è semplicemente antropocentrico, è *corporatocentrico*."[5] E nella prospettiva ecosofica guattariana la pratica artistica può svolgere un ruolo di primaria importanza. Basti vedere la documentazione del lavoro di Marjetica Potrč in mostra, che con la sua classe di Design for the Living World ha creato orti comunitari a Soweto, in Sudafrica nella scuola elementare di Noordgesig, e al progetto di Ubuntu Park. Pratiche che coinvolgono le comunità locali nella riqualificazione delle aree abitative, comunità che diventano poi attive proprietarie del progetto da portare avanti.

Ancora citando Vandana Shiva "L'umanità si trova a un bivio. Una strada continua sulla via dell'eco-*apartheid* e dell'eco-Imperialismo, della mercificazione della Terra. La seconda (…) è la via della Democrazia della Terra (…) che si fonda sul vivere entro i limiti ecologici e sul condividere in modo equo i suoi doni." Il prezzo per la reiterazione della prima strada sarà il ricorso alla violenza e alla trasformazione della società in Stato di polizia. L'esempio per Vandana Shiva è l'India; ma a Torino basta considerare la lotta No TAV in cui lo stesso Gilardi è coinvolto[6], e le sconcertanti accuse di ecoterrorismo mosse agli attivisti, le incarcerazioni e la militarizzazione di una valle in nome della metafisica delle "grandi opere", nuovo dispositivo del complesso industriale-finanziario, a cui le comunità locali contrappongono invece un possibile esempio di resistenza e rivendicazione delle soggettività in chiave ecologica. ■



hojas en la espiga, contaminada con Bt StarLink y Roundup Ready (valle de Oaxaca)

[5] Vandana Shiva, *Verde sarà il colore del denaro o della vita? Guerre di paradigma e Green Economy*, in Scienze del Territorio, 1/2013.

[6] Come dichiara nella già citata conversazione con Marco Scotini su *AlfaEcologia*.

[ALESSANDRO AZZONI È LAUREATO IN BENI CULTURALI, STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA. DAL 2007 COLLABORA CON LA FONDAZIONE D'ARS DI MILANO, DAL 2011 È ART DIRECTOR DI "D'ARS". STUDIA ARTI VISIVE E STUDI CURATORIALI PRESSO NABA NUOVA ACCADEMIA DI BELLE ARTI, MILANO.]

CLAIRE PENTECOST
GREETINGS FROM THE CORNBELT, 2012
SERIE DI CINQUE CARTOLINE POSTALI, POSTER, BUSTA D'ARCHIVIAZIONE
COURTESY THE ARTIST

BRERART

CONTEMPORARY ART WEEK

OTTOBRE

22 – 25

DUEMILAQUATTORDICI

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 e contemporanei,
fondazioni ed associazioni

www.brerart.com

051/86.31.92

BA!



un giorno così bianco, così bianco

ettore spalletti e la misura aurea del colore

lorella giudici

Quando dipingo, dispongo le tavole su un piano orizzontale, inizio con il colore che in quel momento sento di voler raccontare. Dopo è il colore stesso a suggerirmi il successivo, come se dipingessi un'unica grande tavola. I colori si muovono toccando l'azzurro, il cobalto, l'oltremare, il rosato, il grigio, il rosso porpora. Le opere sono lì, ferme, autonome, mi guardano mentre io le guardo.

E. Spalletti[1]

L'azzurro è quello del cielo, della meditazione, degli affreschi del Beato Angelico. È il colore del mare, dell'orizzonte, dell'infinito e "si offre sempre in maniera diversa, si sposta verso il grigio, verso il verde, verso l'oltremare". Il rosa è quello dell'incarnato, del Giotto degli Scrovegni, delle orchidee, della commozione. È come una carezza di cipria, "non ha mai una fissità, ma si trasforma insieme all'umore: da gioioso diventa pallido oppure livido". Il grigio è quello delle perle, della nebbia, della mente, dei muri di Piero della Francesca, è accoglienza perché include e "accompagna bene tutti gli altri colori". Il vocabolario cromatico di Ettore Spalletti (Cappelle sul Tavo, Pescara 1940), che arriva fino al bianco e al rosso porpora, affonda le radici nella classicità, nelle tinte asciutte e polverose degli affreschi della migliore scuola italiana, in quei colori che nascono senza fretta, che si sedimentano strato dopo strato e che, con altrettanta calma, riaffiorano in superficie in un'atmosfera rarefatta

[1] E. Spalletti, in *Un giorno così bianco, così bianco*, Mondadori, Milano 2014. Al catalogo si rimanda anche per tutte le altre citazioni di questo scritto.

ETTORE SPALLETTI
DENTRO L'ACQUA. NAPOLI
2011, VEDUTA DELL'INSTALLAZIONE ALLA GAM, TORINO
PHOTO © MARIO DI PAOLO
COURTESY: GALLERIA LIA RUMMA MILANO / NAPOLI

MOVIMENTO TRATTENUTO, 2001
COLLEZIONE DELL'ARTISTA, VEDUTA DELL'INSTALLAZIONE AL MADRE, NAPOLI
PHOTO © MARIO DI PAOLO



e pensosa. "Il mio è un colore che assorbe", confessa Spalletti. E ancora, "quando dipingo, dispongo le tavole su un piano orizzontale. Inizio con il colore che in quel momento sento di voler raccontare". È un racconto, però, che non appartiene né alla natura né al contingente, piuttosto evoca un ordine e una purezza che rimanda alla speculazione dell'intelletto, alle monadi di Leibniz, alla ragione di Kant, al mondo intellegibile di Platone. Infatti, in quella magica alchimia di rigore e dissolvenza, di lucida ragione e suggestivo ricordo, come gli antichi anche Spalletti ama annullare l'idea spicciola del tempo, per sospenderlo in un infinito immobile e silente dove non c'è posto per il gesto, l'effimero e la quotidianità, ma solo per le leggi della matematica, della filosofia e dell'incommensurabile.

La perfezione dei suoi blocchi di marmo e di alabastro, le nitide geometrie euclidee delle tavole, le rigide e immobili pagine dei suoi libri vivono grazie al respiro del colore che li nutre, li avvolge in un pulviscolo sottile, rompe i confini fisici della materia e li espande nell'ambiente sotto forma di chiarore in una sorta di volume-colore-luce nel quale immergersi. L'intensità di quel riverbero, però, non è mai immobile ma varia con il variare della luce e delle ombre, si prende tutta la responsabilità di quello spazio e lo inonda di delicate sfumature: "sposto un lavoro per cercare un'ombra e forse, nella sensazione di quell'ombra, trovare un nuovo colore".

E proprio sullo spazio si concentra la prima delle tre importanti mostre dedicate all'opera dell'artista e ospitate in contemporanea in tre grandi musei italiani: il MAXXI di Roma, la GAM di Torino e il MADRE di Napoli. Fino al 14 settembre al MAXXI è possibile confrontarsi con i lavori più recenti, con le tavole di grande formato, con gli elementi architettonici (in particolare con asettiche e candide colonne di luce) e con una grande scultura bianca, teatro di una luce che si condensa e si fa volume,



ETTORE SPALLETTI
ROSA, FIORE DI PESCO
2009, VEDUTA DELL'INSTALLAZIONE AL MAXXI, ROMA
PHOTO © WERNER J. HANNAPPEL



ETTORE SPALLETTI
VEDUTA DELLO STUDIO
2013, VEDUTA DELL'INSTALLAZIONE ALLA GAM, TORINO
PHOTO © WERNER J. HANNAPPEL

irradiando vita, respiro e armonia. L'opera, che è quella che dà il titolo a tutta la rassegna (*Un giorno così bianco, così bianco*, 2014), è un box all'interno del quale ci si immerge in un nitidezza assoluta e metafisica: "il colore assume lo spazio e invade lo spazio. E quando questa cosa riesce, è miracolosa" (Ettore Spalletti, 2006).

Alla GAM di Torino è stata invece ricreata l'atmosfera dello studio dell'artista, con una serie di opere che ne ricostruiscono le suggestioni e la silenziosa armonia. Un luogo che, per ordine, equilibrio e concentrazione sembra più un tempio che uno studio. Tra i 25 lavori in mostra vi è *Coppa*, 1982, arrivata appositamente dal Belgio, e *Disegno, mano libera* (1981) un lavoro di otto metri, presentato in anteprima nazionale.

Infine, al MADRE di Napoli, fino al 18 agosto, un percorso meditativo con oltre quaranta opere, in un alternanza di pause e luce, silenzi e geometrie, ripercorre tutta la carriera di Spalletti seguendo non con un criterio cronologico ma le sottili e complesse relazioni che intercorrono tra opere di differenti periodi. Tra esse, *Foglie* (1969), che fino ad ora non erano mai uscite dallo studio, *Colonna di colore* (1979) e *Pianta* (1988).

Dalla prima mostra alla galleria La tartaruga di Plinio de Martiis (intitolata emblematicamente "Rosso bianco verde bianco giallo" a dimostrazione che già allora il colore era al centro della sua ricerca), passando più volte per la Biennale di Venezia (nel 1982, 1993, 1995 e 1997), fino alle due edizioni di Documenta (nel 1982 e nel 1992), queste tre mostre e il catalogo edito da Mondadori sono il giusto riconoscimento del lavoro di una delle voci più interessanti del panorama artistico italiano di oggi. ■

[STORICO E CRITICO D'ARTE, **LORELLA GIUDICI** È DOCENTE PRESSO L'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA. HA CURATO PUBBLICAZIONI E MOSTRE SULL'ARTE DEL '900 E HA CURATO GLI ARCHIVI DI IMPORTANTI ARTISTI CONTEMPORANEI, TRA I QUALI ANTONIO CALDERARA, DADAMAINO E REMO BIANCO.



sardegna contemporanea

tra residenze e arte partecipata

francesca cogoni



MARINELLA SENATORE
PICCOLO CAOS, 2013
STAMPA DIGITALE SU CARTA HAHNEMÜHLE , 160 x 300 CM
COURTESY PERES PROJECTS, BERLIN

Se poi, nel cercare di capire come può essere
che anche dall'ombra possa scaturire un senso,
vi trovaste a passare da queste parti,
ebbene è da qui, da qui soltanto, che bisogna partire,
perché questo è il posto giusto,
di bellezza violata,
di roccia stuprata,
d'acqua strozzata nell'arteria di cemento armato.

(da *L'infinito non finire* di Marcello Fois)

Distanza, isolamento e un indomito attaccamento alle tradizioni sono spesso fattori non favorevoli allo sviluppo di uno sguardo espanso e lungimirante. Ma se ci si sforza a rimodulare i propri paradigmi, ci si può rendere conto che decentramento ed estraneità a certi logori meccanismi e a sterili condizionamenti possono giocare anche a proprio favore. È il caso della Sardegna, dove, da un po' di tempo a questa parte, qualcosa si muove sul fronte dell'arte contemporanea, talvolta dall'alto e con il sostegno pubblico, altre volte dal basso, con coraggio e tenacia. Il coraggio di chi sa bene quanto questa antica isola mediterranea sia al contempo profondamente ricca e forte e irrimediabilmente povera e vulnerabile. Partendo dal capoluogo e muovendoci tra le coste e l'entroterra, proviamo dunque a disegnare un itinerario alla scoperta di alcuni progetti meritevoli d'attenzione.

Candidata al titolo di Capitale Europea della Cultura 2019, la città di Cagliari si sta impegnando per sfruttare al meglio questa opportunità, investendo risorse ed energie nell'opera di rivitalizzazione del suo tessuto culturale, soprattutto con iniziative volte a incentivare la condivisione e la partecipazione più che la mera fruizione. In particolare, grande rilevanza hanno assunto i due progetti di residenza promossi dai Musei Civici di Cagliari: *Mondi Possibili – Reinventing the City* ed *Eureca!*. Il primo, curato dall'associazione Connecting Cultures, si è svolto nel 2013 in uno dei rioni più problematici della città, Sant'Elia. Protagonisti l'artista multidisciplinare Marinella Senatore e



circa 600 cagliaritani coinvolti nella creazione di un'opera d'arte corale, attraverso una serie di momenti di formazione e di fecondo confronto. *Piccolo Caos*, il cortometraggio nato da questa esperienza, fa ora parte della collezione dei Musei Civici di Cagliari e rappresenta una lodevole testimonianza di un "fare arte" improntato all'accoglienza e alla collaborazione.
Svoltosi tra marzo e maggio, *Eureca!* è stato realizzato in collaborazione con l'agenzia fotografica Prospekt, che ha invitato due affermati fotografi inglesi, George Georgiu e Vanessa Winship, a confrontarsi con la peculiare identità storica e contemporanea dei quartieri Is Mirrionis e San Michele. A completare il progetto, anche una serie di workshop gratuiti con l'obiettivo di fornire ai cittadini tecniche e strumenti per narrare la città.
La formula della residenza d'artista contraddistingue anche *Le Ville Matte*, interessante iniziativa avviata nel 2010 e finanziata dalla Provincia di Cagliari. Nel corso delle prime tre edizioni, tra le antiche strade e le case rurali di Villasor sono intervenuti numerosi artisti di provenienza nazionale e internazionale. Visiting professor e tema cambiano ogni anno, mentre permane l'obiettivo primario: favorire l'interazione non solo tra gli artisti ospitati, ma anche tra questi e la comunità autoctona, attivando stimolanti momenti di cooperazione.
Tali prerogative sono in parte all'origine anche del *PAS_Progetto Atelier Sardegna*, un'idea dell'associazione Progetto Contemporaneo, già organizzatrice del *Candelieri Residencies Program*, legato allo studio della Festa dei Candelieri di Sassari. Attualmente in fase di sviluppo, PAS è teso alla creazione di una rete diffusa di atelier d'artista dislocati in tutta l'isola, contando sul sostegno dei comuni ospitanti.
Prova del fatto che residenze e pratiche partecipative possono far attecchire l'arte contemporanea persino in zone decentrate, poco inclini al cambiamento e all'apertura, è fornita anche da alcune realtà sorte in questi anni nel Sulcis, nella porzione sud-occidentale dell'isola.
In virtù della caparbietà e dall'entusiasmo di alcuni soggetti che si muovono spesso in sinergia, tra i quali Cherimus, Galleria Mangia-

LUDOVICA GIOSCIA
MINERAL RUSH FLAMINGO CRUSH, 2013
GALLERIA MANGIABARCHE, COURTESY DELL'ARTISTA E GALLERIA RICCARDO CRESPI

barche e Giuseppefraugallery, in quest'area è andato formandosi spontaneamente il *Distretto Culturale Open Source*, con l'intento di dare avvio a un modello di programmazione culturale che sia innovativo, glocale e sostenibile.
Associazione poliedrica e in costante mutamento, Cherimus – "vogliamo" in sardo – è nata nel 2007 nel piccolo comune di Perdaxius grazie alla volontà e passione di tre giovani amici (Marco Colombaioni, Matteo Rubbi ed Emiliana Sabiu) interessati a "innescare un rapporto nuovo fra arte, cultura e piccole realtà locali". La *Biblioteca fantastica*, che ha coinvolto gli alunni delle scuole medie di sei paesi del Sulcis e dodici artisti e musicisti da tutto il mondo, il progetto sardo-senegalese *Chadal*, in bilico tra arti visive e musica, e la manifestazione *Caro Giacomo*, che ogni anno a fine luglio porta a Perdaxius una rosa di artisti italiani e stranieri, chiamati a immergersi nella realtà locale e a esprimere il loro talento creativo in occasione della festa patronale del paese, sono solo alcune delle belle avventure intraprese da Cherimus, non senza difficoltà ma anche con tante soddisfazioni. Galleria Mangiabarche, inaugurata nel 2012 e diretta da Stefano Rabolli Pansera, architetto e fondatore dello studio non profit londinese Beyond Entropy, è un peculiare spazio espositivo a cielo aperto e a pochi passi dal mare, recuperato da un ex insediamento militare e atto ad accogliere periodicamente progetti site specific ed "effimeri", ultimo dei quali è stato il multiforme lavoro *Mineral Rush Flamingo Crush* dell'artista Ludovica Gioscia.
Dal remoto ex villaggio minerario Normann, invece, il collettivo artistico Giuseppefraugallery (Eleonora di Marino, Roberto Casti, Pino Giampà, Nicola Mette, Riccardo Oi e Davide Porcedda) diffonde le sue pratiche di resistenza al confine tra arte e azionismo sociale e ambientale. Lo scorso maggio ha dato avvio a una Scuola Civica d'Arte Contemporanea, autofinanziata e libera, che in collaborazione con il Comune di Iglesias si prefigge di avvicinare la comunità ai codici espressivi e alle dinamiche dell'arte contemporanea.
Di tenacia e forza propulsiva si potrebbe parlare, per certi versi, anche a proposito della prima istituzione museale sarda dedicata al contemporaneo, il MAN – Museo d'Arte della Provincia di Nuoro, attivo in quel ventre della regione, la Barbagia, fortemente conservativo e visceralmente legato alle tradizioni, ma anche



ANDREA KALINOVA
ENTER, 2013
32 FOTOGRAFIE DIGITALI, INSTALLAZIONE SITE SPECIFIC, LE VILLE MATTE 2013

genuinamente ospitale. Dal 1999, dapprima con la direzione artistica di Cristiana Collu ed ora di Lorenzo Giusti, il MAN assolve la sua funzione culturale e sociale in osmosi con il territorio e in costante dialogo con i suoi abitanti, ponendosi come modello di riferimento non solo per l'isola ma anche per il "continente".

"Vorrei che all'ingresso di tutti i musei e di tutte le scuole ci fosse questa scritta: non importa se non capisci, segui il ritmo", era solita dire l'artista sarda Maria Lai (scomparsa l'anno scorso all'età di 93 anni), come a porre l'accento sui valori di inclusione e apertura a cui tali luoghi dovrebbero ispirarsi, così come sulla necessità di liberarsi di determinati vincoli. Ed è proprio questa artista coraggiosa e infaticabile – memorabile la sua opera di arte pubblica *Legarsi alla montagna* che nel 1981 coinvolse l'intera comunità di Ulassai, suo paese natale – la protagonista dell'ampia retrospettiva *Ricucire il mondo* in corso presso tre diverse sedi: il MAN, il Palazzo di Città di Cagliari e il paese di Ulassai. Dopo Cagliari, il Sulcis e la Barbagia, quindi, il consiglio è di fare tappa anche nel cuore dell'Ogliastra, proprio nel luogo d'origine di Maria Lai, dove si trova la Stazione dell'Arte, museo che raccoglie una cospicua parte dei suoi lavori, soprattutto a cielo aperto, offrendo uno straordinario esempio di fusione tra arte e paesaggio, gioco e mistero, memoria e tensione verso l'infinito.

Oltre alle spiagge e ai Nuraghi, a scenari di abbandono e progetti morti sul nascere, dunque, in Sardegna c'è qualcos'altro: ci sono iniziative significative e vivifiche e realtà che hanno trovato nella propria condizione periferica un prezioso elemento di distinzione e nel proprio legame con la tradizione una risorsa inscalfibile. ■

[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.**]**

CHADAL
PROVE A DAKAR
COURTESY CHERIMUS



BIOKIP.com
presents

BIOP

INTERNATIONAL PROACTIVE ART FESTIVAL

DIGITAL GENETIC PASTA,
GAUCHOLADRI, LO SPINO, ANTONIO RICHIBESU, MARC COLOMINES,
DAVID DE LA MANO, MILA, MONTSE NADAL, EMILIO CEJALVO,FIKOS, XAVI'S LAB,
THE COOLNESS, PEKOLEJO, INTI, PARASIT, SOPHIA BTEIBET, FREKATRONIC,
SILVA RAMACCI ,MYOOPIA,KINDER GA, BISSER, PINEAPPLE CROCODILE
PABLO S. HERRERO, TRANZ LASAGN, ERA.BIANCOSHOCK



IBIZA

20 JULY - 24 AUGUST

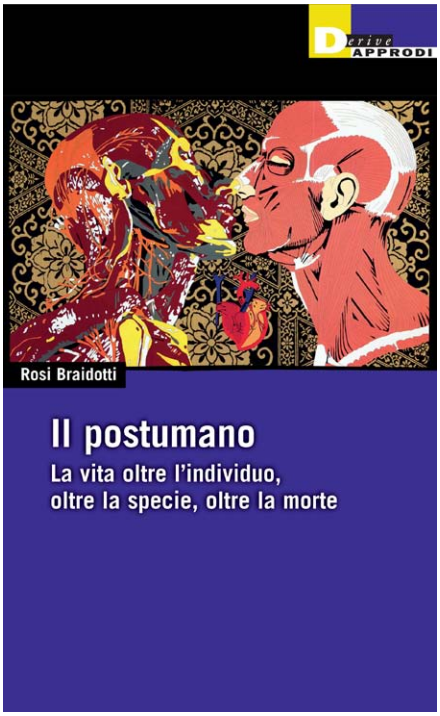
THEME: THE BEST



rosi braidotti: il postumano

cristina trivellin

(...) interpreto la svolta postumana come una felice opportunità di decidere insieme cosa e chi possiamo divenire, una possibilità unica per l'umanità di reinventarsi in senso affermativo, attraverso la creatività e il miglioramento delle relazioni etiche, e non solo in senso negativo, attraverso la vulnerabilità e la paura.[1]



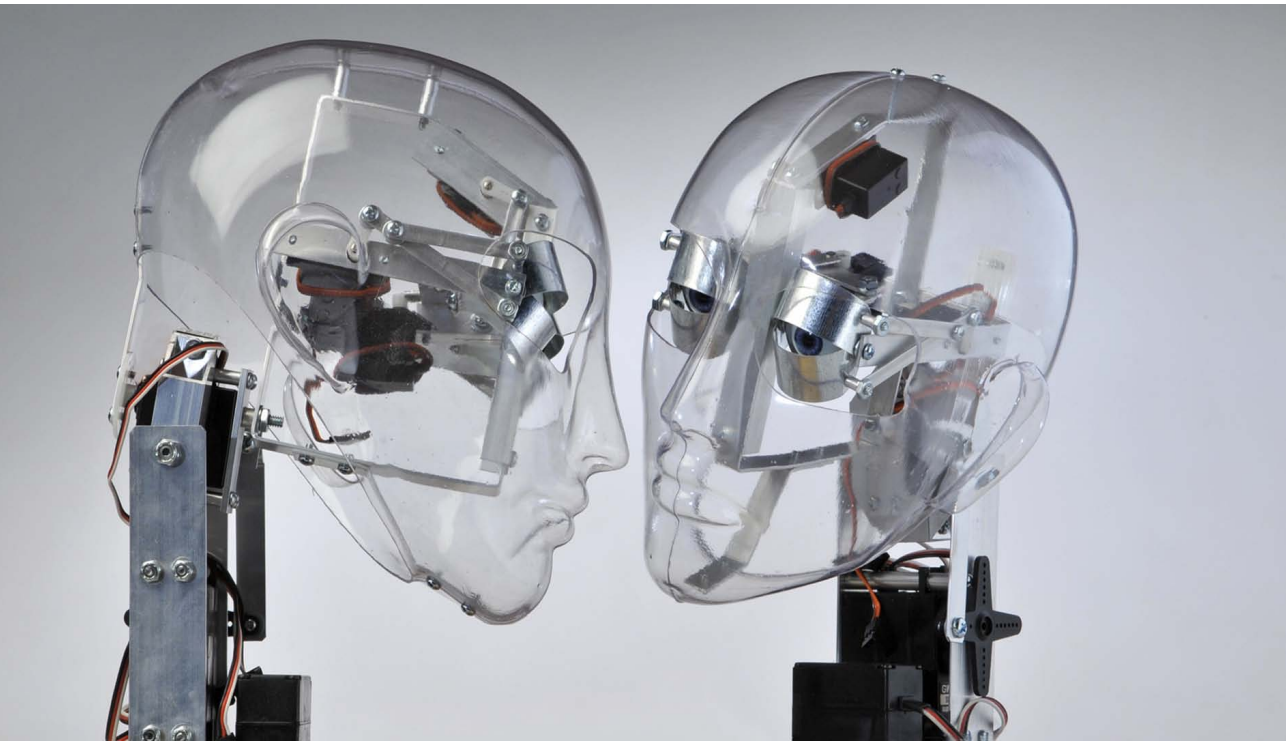
È uscito da pochi mesi per DeriveApprodi "Il postumano – la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte"; l'autrice è Rosi Braidotti, docente di studi di genere a Utrecht, filosofa e femminista. Braidotti pubblica un libro autorevole e coraggioso, nel quale non solo fa il punto della situazione, ma prende una netta posizione scrivendo in prima persona, avventurandosi in un discorso difficile e pieno di insidie, sostenuto con ferrei strumenti filosofici e un pizzico di enfasi visionaria che dà sapore al testo. Un tono assertivo e un linguaggio che cerca di incarnarsi, talvolta frenato da un principio di fedeltà a regole non scritte dal mondo accademico del quale ella è parte attiva, che prevedono un certo *metodo* e una lingua franca. Di fatto, trattare tali argomenti presuppone un notevole coraggio intellettuale, visto che l'attaccamento alla specie e il conseguente umanesimo paiono radicati nella coscienza ontologica al punto da non potere, ancora per molti, essere messi in discussione. Braidotti lo fa partendo da presupposti fondamentali, tra i quali il riconoscimento di un *continuum* natura/cultura, ovvero una teoria non dualista dell'interazione tra le due. Il postumano pone diverse domande che si estendono ai vari ambiti, dalla filosofia *tout-court* all'ecologia, dalla politica all'universo tecnologico – che riveste un ruolo fondamentale in questo processo mutazionale. L'autrice le affronta una a una, tenendo vivo un approccio critico coerente e intellettuale, dando qua e là diritto di cittadinanza a un linguaggio maggiormente visionario e creativo che seppur disincantato, non nutre alcuna nota nichilista.

Fondamentale l'analisi di tutti gli aspetti che caratterizzano la condizione postumana, da quelli positivi fino a quelli che includono lati inumani e disumani. Per questo una teoria critica che tenga conto di tutti tali aspetti è necessaria, soprattutto se ci dà opportunità di riflessione e mutazione.

La teoria postumana si fa funzionale a un ripensamento fondamentale dell'umanesimo "eurocentrico e androcentrico" che, se ha sancito l'uomo come *misura di tutte le cose* lo ha "autorizzato" a commettere i peggiori crimini in nome della sua presunta "umanità".

[1] Rosi Braidotti, *Il postumano – la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. DeriveApprodi editore. Tutti le parti in corsivo, dove non altrimenti specificato, sono citazioni tratte dal libro.

LA NUOVA DONNA VITRUVIANA, FRIEDRICH SAURER/ SCIENCE PHOTO LIBRARY



L'uomo, come soggetto imperante in questo sistema, è tendenzialmente un uomo di sesso maschile, europeo, eterosessuale e di razza bianca che poco include le alterità (umane e non) e le minoranze. Il femminismo ha messo in luce le contraddizioni e i limiti dell'umanesimo, insieme alla generazione di pensatori radicali postrutturalisti, che trova in Michel Foucault il principale protagonista, colui che tra i primi mette in luce l'arroganza di porre l'uomo al centro dell'universo. Viviamo in un universo complesso, dunque non possiamo trovare soluzioni se non spostando il punto di vista, se non progettando *nuovi schemi sociali, etici e discorsivi della formazione del soggetto per affrontare i profondi cambiamenti cui andiamo incontro*, se non affermando *un tipo costruttivo di panumanità*. Braidotti quindi cerca di non ricadere nella retorica della crisi dell'uomo ma, partendo dall'eredità della cultura antiumanista, tenta una concettualizzazione della soggettività postumana. Una soggettività che tiene conto della complessità della contemporaneità e che potenzia il sentimento *di interconnessione tra il sé e gli altri, inclusi i non umani e gli "altri della terra", attraverso la rimozione dell'ostacolo rappresentato dall'individualismo eurocentrato*. Ci occorre visualizzare il soggetto come entità trasversale che comprende l'umano, gli animali, la terra e che sia in grado di desacralizzare il concetto di natura umana.

La componente politica è inevitabile in tale riflessione, anche perché fortemente connessa alla questione dell'identità, altro tema forte nel pensiero braidottiano. Già in testi precedenti la filosofa parla d'*identità nomade* che qui si delinea postnazionalista per permettere l'uscita da identità prestabilite fondate sulla nazione (e dunque foriere di razzismi, opposizioni, chiusure) e creare aperture o meglio consapevolezze riguardo ai miscugli *cre-attivi* di razze, sessi, culture. Aperture che si rivelano straordinarie opportunità di potenziamento del soggetto non arroccato in schemi predefiniti. La trasformazione è in atto da tempo e come tutte le svolte epocali non è una frat-

ALE GUZZETTI
AFFECTIVE ROBOTS: "THE HOPELESS KISS", 2011
PLASTICA, ALLUMINIO, ELETTRONICA
COURTESY COLLEZIONE PRIVATA COLONIA (D)

tura violenta, ma un movimento tettonico, un sistema dinamico aperto.
Nel 2002 Antonio Caronia scriveva un passaggio illuminato: *ma se invece pensiamo all'umano come a una processualità, come a un "divenire", a una entità mutevole che può essere definita solo provvisoriamente sulla base delle sue relazioni con l'altro da sé, ecco che il postumano ci appare solo come una nuova tappa del processo di ibridazione culturale in atto da sempre nella nostra specie, come una nuova frontiera della nostra cangiante e complessa relazione col mondo.*[1]
La svolta postantropocentrica si colloca dunque in un *sé relazionale ed esteso* che sa immaginare, interpretare e infine "concepire"la vita non come proprietà esclusiva di una sola specie su tutte le altre ma come processo interattivo. È il primato di *zoe* (forza dinamica della vita) su *bios*. *L'egalitarismo zoe-centrato*, scrive Rosi Braidotti, è *il nucleo della svolta postantropocentrica: è una risposta materialista, laica, fondata e concreta all'opportunistica mercificazione transpecie che è la logica del capitalismo avanzato*. Si può comprendere dunque la portata politica e sociale di queste riflessioni, il valore simbolico e teorico insito nella ricerca di un pensiero *tutt'altro che debole*, che sfida sia gli umanisti che gli antiumanisti incentivando il superamento di questa illusoria dicotomia. Illusoria, perché per quanto ci allontaniamo dall'uomo/donna sarà la nostra natura/cultura stessa a stabilire i parametri di tali presunte o reali distanze. L'essere "misura di tutte le cose" è un limite che forse il progresso tecnologico e l'aumento di ibridazione con le macchine potrebbe in un certo senso superare ma sempre incontrando altri limiti e altre impossibilità.
Braidotti affronta nel libro il rapporto con le altre specie, con la tecnologia, con la morte, con la cultura, spostando l'asse di osservazione in questo orizzonte postumano. Sull'onda di altri pensatori ai quali si ispira, come Deleuze e Guattari, vive la filosofia contemporanea come invenzione di nuovi concetti e nuove relazioni etiche, come trasformazione radicale dell'unità di riferimento del passato.
Un ruolo funzionale alla ricerca postumana potrebbe essere rivestito dall'arte, che – secondo la filosofa – è *cosmica per definizione e quindi postumana di struttura, dal momento che ci conduce ai limiti di quello che i nostri sé incarnati possono fare e sostenere (…) essa raggiunge i limiti della vita stessa e si confronta con gli orizzonti della morte.*
Il salto ulteriore dunque non potrà che attingere alla creatività, forma laica e materiale di trascendenza e forse unica caratteristica "umana" capace di traghettarci *oltre*, in dimensioni di pensiero e azione che sempre più rientrano negli scenari futuri già presenti.

Coloro che sono in grado di pensare al futuro hanno cervelli profetici e visionari. ■

[1] Antonio Caronia, *Dopo l'uomo* in "Cyberzone" n. 16, 2002.

[CRITICO D'ARTE, GIORNALISTA E CURATORE, DAL 2012 **CRISTINA TRIVELLIN** È DIRETTORE EDITORIALE DI D'ARS - PERIODICO DI ARTI E CULTURE CONTEMPORANEE. È MEMBRO DI AICA (ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE DEI CRITICI D'ARTE). SI OCCUPA DI PROGETTAZIONE E CURA DI EVENTI CULTURALI E PRODOTTI EDITORIALI. DAL 2014 È PRESIDENTE DI UNDICESIMA, SOCIETÀ CHE SI OCCUPA DI EDITORIA E COMUNICAZIONE.]



per una teoria dialogica del video

vito campanelli

In una recensione di un libro sulla cultura video della metà degli anni Ottanta[1], il filosofo dei media Vilém Flusser offre alcune chiavi di lettura che, nonostante i quasi trent'anni trascorsi, conservano una straordinaria attualità tanto da poter costituire, ancora oggi, il punto di partenza per una teoria contemporanea del video. Nel suo breve testo[2] Flusser osserva che, nonostante la popolarità acquisita dal *medium*, non si è ancora in grado di coglierne in pieno le virtualità soprattutto per la difficoltà di affrontarne l'analisi liberandosi del concetto tradizionale di 'arte'. È inoltre impossibile cogliere le specificità del video se si continua a confonderlo e sovrapporlo con la televisione e i film – atteggiamento questo che è profondamente erroneo perché il video è da considerare, per tecnica e intenzioni, l'opposto di quei metodi di comunicazione: la televisione e i film sono basati sulla nozione di distribuzione dell'informazione, vi è quindi un mittente (il produttore televisivo o del film), ci sono ripetitori (schermi televisivi e sale cinematografiche) e ci sono milioni di destinatari del messaggio trasmesso; il video invece si basa sul concetto di elaborazione dell'informazione, vi è quindi un dialogo tra coloro che stringono una videocamera e coloro che sono mostrati sul nastro, ed è proprio questo dialogo che dà forma al messaggio finale. Flusser, a ben vedere, applica al video una delle categorie più ricorrenti nella propria analisi mediologica: spesso il motivo per il quale i media non rivelano pienamente le proprie virtualità/potenzialità non va individuato nelle loro specifiche caratteristiche tecniche ma nell'uso improprio che ne viene fatto. Nello specifico dell'analisi del video, ad esempio, il problema per lo studioso di origine boema è da individuare nell'utilizzo del video per distribuire informazioni e non per elaborarle dialogicamente. Un altro elemento critico è rappresentato dal fatto che spesso una nuova invenzione include virtualità sconosciute al suo stesso inventore, nel caso del video, ad esempio, è evidente per Flusser la difficoltà di accettare la sua "virtualità dormiente" di strumento politico che permette il dialogo. Tale potenzialità si può considerare pienamente realizzata nel contemporaneo, come dimostrato dall'utilizzo tattico dei video da parte di movimenti dal basso che si aggregano in quelle che Castells ha definito reti di "autocomunicazione di massa"[3]. Flusser, che intravede nel video le potenzialità per divenire il più importante *medium* per la comunicazione dialogica, compie un accenno all'importanza che assumeranno futuri "telefoni audiovisuali", riesce quindi ad intuire che la "democratizzazione del video" ovvero la dinamica che condurrà al crollo dei prezzi delle videocamere e la loro ibridazione con altri media (ad esempio il telefono) sarà alla base dello stratificarsi di uno straripante universo visuale, quale quello che oggi caratterizza la Rete, e del dilagare di un immaginario alla cui produzione saranno ammessi tutti, come nell'auto-produzione contemporanea di video digitali che ha il suo epifenomeno in YouTube. Sulla base di queste premesse diviene facile condividere la posizione di Flusser in base alla quale è da ritenere privo di senso il continuare a considerare i video come ausiliari dei pro-

[1] Cfr. John G. Hanhardt (a cura di), *Video Culture: A Critical Investigation*, New York, Visual Studies Workshop Press, 1986.

[2] Vilém Flusser, (1986) *Video Culture: A critical investigation* (ms. orig.).

[3] Manuel Castells, *Comunicazione e potere*, Milano, Egea, 2009.

PROTESTE A PIAZZA TAHRIR, CAIRO, EGITTO, 2011
FOTO: JONATHAN RASHAD
WIKIMEDIA COMMONS



grammi televisivi o come una nuova forma d'arte. Il video è molto più di questo, si tratta infatti di un codice di comunicazione universale. Per comprendere a fondo la natura del video bisogna innanzitutto emanciparsi dal modello dei film, quest'ultimi sono infatti "rappresentazioni storiche" realizzate per una futura contemplazione, quello che vediamo in essi è dunque un "movimento passato". Nel video invece il movimento delle immagini può essere simultaneo al movimento che esso rappresenta, ne deriva che se il film è da considerare un'"immagine sulla parete", il video è piuttosto uno specchio. Rispetto agli specchi veri e propri non vi è la consueta inversione dell'immagine, ne consegue che davanti a un video non vediamo il mondo e noi stessi secondo la nostra prospettiva (la prospettiva di chi guarda nello specchio) ma secondo quella di chi impugna la videocamera, si può dunque parlare di uno specchio del punto di vista di qualcun altro. Si tratta inoltre di uno specchio con una memoria e quindi ciò che è mostrato può essere anche conservato, di qui visioni tanto effimere quanto eterne. In aggiunta a ciò, va considerato che la memoria del video permette di muoversi come in un libro: si può andare avanti e indietro, si può fermare la visione e riprendere da dove ci si era interrotti. In base a tali considerazioni è possibile dire, con Flusser, che il video, in quanto "specchio", è uno strumento per la riflessione: per riflettere sul mondo e sulla posizione degli esseri umani in esso. Chiaramente il video può anche essere utilizzato per rappresentare il mondo ma, nella loro essenza, le immagini video non sono rappresentative bensì riflessive e dunque aprono a quella che può essere definita un'"immaginazione filosofica". Per la prima volta nella storia i filosofi possono fare a meno dei testi e dar vita a quella che Flusser definisce un "filosofeggiare immaginativo". Stabilito questo punto Flusser ritiene importante chiarire che il video è uno "specchio mendace" che

PROTESTE A PIAZZA TAHRIR, EGITTO, 2011
FOTO: AL JAZEERA ENGLISH
WIKIMEDIA COMMONS

pur offrendo la sensazione dell'oggettività non può sottrarsi alla propria natura di immagine simbolica, quindi di immagine che richiede di essere decifrata. La condizione di novità del video è però un ostacolo alla decifrazione dei suoi simboli, in quanto "video illetterati" siamo infatti in difficoltà nel decifrare il suo codice. Il video sarà dunque mendace finché non si sarà sviluppata una conoscenza adeguata relativamente al come 'scriverlo' e 'leggerlo' correttamente. In definitiva, bisogna riconoscere che il significato del video non è l'oggettività (il punto di vista dell'osservatore solitario) ma la relazione intersoggettiva ovvero la possibilità di dar vita a riflessioni intersoggettive. Coerentemente alla propria visione dialogica dei media e della società il video è interpretato da Flusser come uno strumento di dialogo e non come mezzo per trasmettere/imporre un messaggio a destinatari passivi. Inquadrato in questa maniera il video diventa uno strumento per riflettere insieme ad altri sul mondo e sulla propria condizione in esso, il che significa favorire l'emersione di visioni intersoggettive[4]. ■

[4] Vilém Flusser, (1982) *Toward a theory of video* (ms. orig.). Testo scritto per la manifestazione *The International Video Exhibit*, tenutasi a Salerno nel 1982.

[VITO CAMPANELLI (*VITOCAMPANELLI.EU*), SCRITTORE E 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: *SNAP SHOOTERS* (NAPOLI, 2014), CON MARCO CADIOLI; *INFOWAR* (MILANO, 2013); *REMIX IT YOURSELF* (BOLOGNA, 2011); *WEB AESTHETICS* (ROTTERDAM, 2010).**]**





non ricordiamo; riscriviamo la memoria.[1]

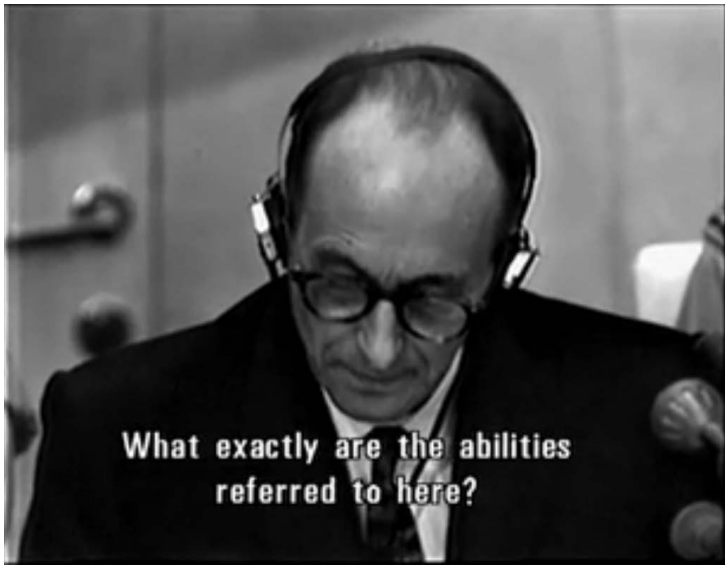
politiche della memoria. documentario e archivio

eleonora roaro



L'antologia di testi *Politiche della memoria*, curata da Elisabetta Galasso e Marco Scotini e pubblicata da DeriveApprodi, indaga le forme del documentario e dell'archivio attraverso riflessioni e sperimentazioni di alcuni artisti e filmmaker della scena contemporanea internazionale che sono stati invitati a tenere delle conferenze presso la NABA tra il 2009 e il 2013. Diviso in tre macro-sezioni (memoria e archivio, memoria e conflitto, memoria e migrazione), il libro raccoglie gli interventi di diciotto artisti diversi per età, nazionalità, ambito d'interesse e competenze, contribuendo così a dare una visione eterogenea sulla questione della memoria. I contributi contenuti in questo testo sono narrazioni alternative, racconti *altri* rispetto alla storia ufficiale, che tentano di delegittimare le visioni dominanti e di recuperare le potenzialità inespresse del passato.
"La forza dell'arte sta nell'abilità di immaginare cose in maniera diversa, nel rifiuto del dato, nella sovversione e trasgressione di una modernità disciplinare e della sua razionalità egemonica" afferma Florian Schneider nel capitolo *Riscrivere la memoria*. Se la mediatizzazione ad opera della società post-fordista pone, con i suoi dispositivi e le sue tecnologie, il linguaggio, le attività cognitive e la comunicazione al centro del lavoro, creando così un'economia dell'informazione, di conseguenza "l'immaginazione creativa e la modulazione dell'immaginario sono messi al servizio come risorse e forze produttive. Ciò attua una crisi dell'economia dell'immaginazione stessa, della sua reale abilità a immaginare le cose in maniera diversa" (Florian Schneider, dalla conferenza *Riscrivere la memoria*). Il *capitalismo cognitivo* produce in questo modo anche uno sfaldamento nella percezione del reale: linguaggio e segni non solo riproducono qualcosa ma le rendono possibili, diventando costitutivi della realtà e non sue mere rappre-

[1] Chris Marker, *Le grand soleil*, 1986



DEIMANTAS NARKEVIČIUS
MATRIOSKOS, 2005
VIDEO BETACAM SP, 24'
COURTESY DERIVEAPPRODI

EYAL SIVAN
UNO SPECIALISTA. RITRATTO DI UN CRIMINALE MODERNO, 1999, 128'
COURTESY DERIVEAPPRODI



sentazioni. "I segni si prolungano nel reale e viceversa" (Maurizio Lazzarato). Ogni aspetto dell'esistenza è inglobato (e controllato) nella sfera di produzione, rendendo impossibile scindere l'analisi del potere da quella dei flussi semiotici e linguistici. Scrive Marco Scotini nell'introduzione *Governo del tempo e insurrezione delle memorie*: "L'effetto della mediatizzazione della soggettività capitalista (che il cinema ha inaugurato) è prima di tutto quello di ricoprire con la stratificazione di immagini-ricordo la percezione immediata della realtà, far coesistere falde di presente e passato in un permanente sdoppiamento del tempo, per cui risulta sempre più difficile discernere il reale dall'immaginario, l'immagine dalla cosa, la copia dall'originale, il valore d'uso dal valore di scambio." L'artista, analizzando il documento come traccia oggettiva degli eventi, come prova materiale che qualcosa è *stato*, mette sotto inchiesta non solo i fatti in quanto tali, ma anche il modo in cui sono registrati e archiviati e il tipo di conoscenza che questi definiscono. Pone così in discussione l'autorità della storia ufficiale, nel tentativo di destrutturare l'apparato semiotico dell'immagine capitalista e proponendo una riscrittura di questioni controverse, come il post-socialismo, il post-colonialismo, i conflitti medio-orientali, il dopoguerra libanese, la memoria del conflitto, la rappresentazione dell'altro e i processi migratori. L'artista diventa quindi archeologo del presente, superando la visione contemplativa e fine a se stessa dell'archivio; parte dall'archivio e dal dato per raccontare altro, ridando vita a ciò che era stato rimosso dalla Storia.

Con la caduta del muro di Berlino e con la conseguente fine dei grandi dualismi si ha l'esplosione di una quantità di storie, spesso marginali. In *Matryoshkas* (2006) l'artista Deimantas Narkevičius (Utena, Lituania, 1961) destruttura l'impianto narrativo di una fiction prodotta da un canale televisivo belga raccontando il socialismo di stato attraverso i ricordi delle persone. Emerge quindi una memoria soggettiva, mutevole e individuale. Anche Angela Melitopoulos (Monaco, 1961) in *Passing Drama*, partendo da una storia di migrazione che coinvolge la sua famiglia, mette a fuoco un'amnesia storica, l'oblio a cui vanno incontro genocidi e pulizie etniche: il passato esiste solo nel racconto tramandato di padre in figlio. La memoria è dunque campo d'azione politica: "è uno degli strumenti favoriti dal nazionalismo e dal totalitarismo ed è facilmente

JOHN AKOMFRAH
MNEMOSYNE, 2010
HD VIDEO, 45'
COURTESY DERIVEAPPRODI

trasformabile in strumento che stimola, incoraggia e giustifica diverse forme di violenza collettiva", afferma Eyal Sivan (Haifa, Israele, 1964) nella conferenza *Quando la memoria è al servizio della violenza politica*. L'artista, analizzando questioni controverse come il conflitto israelo-palestinese, la Shoah, l'eredità della Stasi, i genocidi africani, l'America post 11 settembre, affronta temi come l'uso strumentale della memoria, il nazionalismo e la questione della disobbedienza civile. *Uno specialista. Ritratto di un criminale moderno* (1999), ispirato a *La banalità del male* di Hannah Arendt), è film di due ore tratto da 350 ore di materiale inedito del processo al criminale nazista Adolf Eichmann, che ha avuto luogo a Gerusalemme nel 1961. Di questa registrazione la storia ufficiale ha tramandato solo pochi fotogrammi, tanto che la sequenza in cui Eichmann si dichiara "non colpevole" è diventata una vera e propria icona.

Anche John Akomfrah (Accra, Ghana, 1957), co-fondatore del gruppo cinematografico londinese Black Audio Film Collective, pone la questione dell'ambiguità della memoria ufficiale e il problema dell'autorappresentazione, partendo da questioni legate all'identità nera britannica. L'identità non è un'essenza o uno stato, ma è invece un divenire, un prodotto della storia e nella memoria, come emerge dal suo film *The Unfinisched Conversation* (2012), ritratto del sociologo giamaicano Stuart Hall. Dichiara in *Memoria e morfologia della differenza*: "Quando sei un prodotto di un contesto post-migratorio, alcuni elementi della tua appartenenza non sono integralmente o completamente «raccontati» dalle narrative egemoniche di legittimazione. […] L'adozione della pratica dell'archivio non ha l'obiettivo di trovare il proprio passato o il passato di qualcun altro ma di trovare gli indizi del sé, della rivendicazione di ciascuno su quel passato." La memoria è per l'artista una contro-cartografia: una mappa con cui si può navigare diversamente il presente e accedere a un dramma dimenticato. La memoria è quindi un'operazione d'immaginazione, che permette di riaffermare ciò che è stato come ancora possibile, ancora a venire. ■

AA.VV, *Politiche della memoria. Documentario e Archivio*, a cura di Elisabetta Galasso e Marco Scotini
Derive Approdi, 2014, pagg. 216.

[ELEONORA ROARO 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.**]**



DEIMANTAS NARKEVIČIUS ***WHATEVER YOU PLAY, IT SOUNDS LIKE THE 1940s***, 2009
COURTESY DERIVEAPPRODI



social tedium

simonetta fadda

Sono al cinema, una luce estranea mi colpisce gli occhi. È il mio vicino che controlla lo schermo luminoso dello smartphone. Sono al bar e due ragazzi si salutano frettolosamente dicendo: "Ci vediamo tra un'ora su Facebook". Intorno a me vedo affermarsi atteggiamenti che mi colgono di sorpresa, rinsaldandomi nella *mia* refrattarietà ai nuovi sport identitari promossi dai social media. In genere, per analizzare i "nuovi" media cerco spunti nel passato dei "vecchi" media, nelle prime riflessioni su cinema, radio, fotografia, per mettere a fuoco da un'ottica avvantaggiata la mia contemporaneità, segnata dall'avvento delle tecnologie digitali. Sotterraneamente, c'è la convinzione che ci sia un rapporto tra l'*esperienza del cinema* – così come viene descritta nei primi studi in proposito – e il tipo di esperienze che oggi si sperimentano negli spazi quotidiani di vita, a misura sempre più mediale.

Per cercare di dare un senso alla mia irriducibilità ai social media, vorrei isolare in particolare l'idea di "spazio di gioco" (anticipata da Kracauer e teorizzata più propriamente da Benjamin), che implica uno spostamento dell'esperienza verso la superficie, lo svago, ed è profondamente connotata in senso estetico. Lo spazio di gioco è quello creato in genere dai media e cui è possibile accedere solo tramite i media. Uno spazio *altro*, ma reale sul piano percettivo, capace di espandere in nuove dimensioni lo spazio di vita concreto e limitato in senso contingente dell'individuo in carne ed ossa. Uno spazio virtuale che si produce nuovamente a ogni interazione col medium, sia esso il film o il computer, o il telefono e che fa mondo a sé, senza disancorare tuttavia il suo fruitore dal mondo reale. Una specie di spazio parallelo che non esclude lo spazio materiale, anche se può appannarne a tratti la consapevolezza. La domanda sottesa sarebbe: "Che spazio di gioco dischiude il tipo di messa in relazione di sé permesso dai social media?"

Nelle analisi di Kracauer e Benjamin sul cinema, il nuovo spazio di gioco creato dal film offriva al pubblico la possibilità di interiorizzare in modo armonico le pressioni disarmoniche del nuovo mondo di massa a misura tecnico-industriale, uscito dai disastri della prima guerra mondiale. Nel cinema il pubblico trovava un divertimento capace di capovolgere in opportunità positiva il trauma di una guerra che aveva mostrato per la prima volta tutta la potenza cieca delle macchine e il loro dominio sull'umano, poiché mostrava come naturale – e piacevole – l'irriducibile mediazione ed estraneazione della realtà della nuova vita moderna, attraverso inedite e stranianti fusioni di persone e cose (com'era possibile vedere nelle comiche o nei polizieschi alla Fantômas). Proprio in virtù del suo agire in superficie come un'ammaliante e momentanea intossicazione ottica, il cinema riusciva a favorire l'integrazione sul piano fisico-percettivo della compenetrazione di vivente e meccanico del nuovo mondo post bellico. Al fondo, perciò, c'è un trauma che il nuovo medium aiuta a superare e ricomporre in modo produttivo e c'è un agire in superficie da parte del medium che produce piacere, appagamento, rappacificazione. Nel caso dei social media, forse il trauma del crollo delle utopie – l'obliterazione della possibilità di un orizzonte per l'azione comune, fortemente connotato in senso etico – può essere messo in correlazione col loro successo su scala globale, anche se ai miei occhi il gioco identitario praticabile nei social media appare, piuttosto, qualcosa di solipsistico più vicino al monologo collettivo, che alla comunicazione (=messa in comune) vera e propria: "il sé è il messaggio e il selfie il medium"[1]. Avverto un meccanismo che fa leva su un narcisismo distorto e infelice, le cui ricadute a livello psicologico e sociale mi sembrano funzionali all'assimilazione di modelli di consumo – del tempo e delle cose – che favoriscono l'isolamento e la parcellizzazione dell'esperienza, e non il contrario.

Dall'altra parte, c'è il piacere suscitato dal medium. Anche nel caso dei social media, come per il cinema, c'è un agire in superficie, una messa in gioco di un'identità liquida, instabile, transitoria, una sorta di proiezione nel

PRESIDENT BARACK OBAMA POSES FOR A SELFIE WITH BILL NYE, LEFT, AND NEIL DEGRASSE TYSON IN THE BLUE ROOM PRIOR TO THE WHITE HOUSE STUDENT FILM FESTIVAL, FEB. 28, 2014. (OFFICIAL WHITE HOUSE PHOTO BY PETE SOUZA)

[1] Cfr. Kate Losse, *http://www.newyorker.com/online/blogs/elements/2013/06/the-return-of-the-selfie.html*



PUBLICITY PHOTO OF CHARLIE CHAPLIN FOR MODERN TIMES, 1936

medium di un sé fittizio, che affascina proprio per il suo carattere di fiction (nel senso di messinscena). In generale, la seduzione esercitata dai media ("vecchi" e "nuovi") è in rapporto con la possibilità inebriante di sottrarsi a se stessi, offerta ai fruitori negli spazi di gioco mediali. Oltre a essere alla base del piacere nell'interazione col medium, questo determina anche uno scollamento rispetto alle proprie azioni nel/con il medium, una sorta di schizofrenia tra il proprio sé mediale e quello reale, che di solito non genera attriti, perché l'esperienza mediale si vive sul piano dell'istantaneità. Il corpo reagisce, le emozioni si susseguono, ma conclusa l'interazione col medium tutto è prontamente dimenticato e questo permette di *far spazio*, di allontanare quell'esperienza da sé e di accoglierne delle altre. C'è una *necessità dell'oblio* nell'interazione con i media. Nel caso dei social media, in particolare, l'identità messa in gioco appare appiattita sull'istantaneità di un eterno presente fittizio, è qualcosa che si crea e si distrugge a ogni nuovo contatto. Si misura in base alla presenza, perché è qualcosa che occupa uno spazio, non un tempo.

Nell'esperienza mediale, secondo la traccia di Kracauer e Benjamin, agisce anche un aspetto positivo di "innervazione", un effetto psicofisiologico che apre il fruitore a nuove possibilità percettive, come risultato della sua interazione col medium, e che ha un carattere evolutivo in senso antropologico. Tuttavia, se mi guardo intorno, ho l'impressione che il tipo d'innervazione suscitato dai social media sia in rapporto con un cambiamento *regressivo* nella comprensione del tempo in generale, fortemente connesso con le disparità nella distribuzione e gestione delle informazione nel web, in cui gli accessi e utilizzi sono orientati secondo principi di mercato, alla base anche dei protocolli dei social media. Mi riferisco in particolare al "recentismo"[2], quella tendenza generale a una contrazione sul presente dello spazio mnestico individuale e collettivo, che mi sembra stia prendendo sempre più peso nella vita di relazione fuori dal web. Si tratta

[2] Il "recentismo" è la tendenza degli utenti di Wikipedia a modificare le voci, o crearne di nuove, senza prendere in considerazione una prospettiva storica a lungo termine, ma basandosi solo sull'attenzione recente da parte dei media per quell'argomento.

di una specie di svalutazione della memoria a lungo termine a favore di un'esperienza schiacciata sul presente, capace di portare a vere e proprie assurdità comportamentali (ormai entrate nelle consuetudini normali)[3], che mettono in luce la dissoluzione in atto della memoria come fondamento della coscienza e dell'agire personali. Un'attitudine che mi sembra direttamente collegata alla pratica quotidiana dei social media, in cui alcuni contenuti sono enfatizzati e altri eliminati tout court dai protocolli interni che canalizzano le informazioni, secondo interessi e obiettivi di mercato assolutamente estranei alle velleità identitarie dei fruitori, ma che condizionano pesantemente le loro esperienze online. In questo condizionamento sottile, eppure pervasivo ed efficace, vedo le forme di una nuova gestione politica del consenso, basata su una partecipazione controllata che non ha nulla a che fare con la democrazia e tantomeno con principi libertari-egualitari… Alla faccia delle utopie! ■

[3] Come la necessità di confermare all'ultimo momento appuntamenti già presi da tempo, pena la loro cancellazione, oppure la compulsione a rispondere istantaneamente a mail e sms senza tener conto del luogo e della compagnia reali in cui ci si trova, e così via.

[SIMONETTA FADDA È DOCENTE ALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA E ALLA SCUOLA CIVICA DI CINEMA E TELEVISIONE (MILANO) E TRADUTTRICE. HA PUBBLICATO UNO STUDIO SULL'ARCHEOLOGIA DEL VIDEO, *DEFINIZIONE ZERO: ORIGINI DELLA VIDEOARTE FRA POLITICA E COMUNICAZIONE* (COSTA&NOLAN, MILANO 1999). I SUOI VIDEO SONO ESPOSTI IN ITALIA E ALL'ESTERO (MAMBO, BOLOGNA; F.R.A.C. CORSE E MAN, NUORO; CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, PARIGI; MUSEO DI VILLA CROCE, GENOVA; MACH'MIT MUSEUM, BERLINO; NORDISKA MUSEET, STOCCOLMA).**]**



EDWARD F. CLINE/ BUSTER KEATON ***ONE WEEK***, 1920



t-selfie

andrea tinterri / t0 studio



MURAT ŞACA
SCONTRI DURANTE LE MANIFESTAZIONI DI GEZI PARK, ISTANBUL, GIUGNO 2013. FOTOGRAFIA PUBBLICATA NEL VOLUME *GAZETECI GÖZÜYLE DİRENİŞ, 21 FOTO MUHABİRİNDEN GEZI FOTOĞRAFLARI*

Lo scorso undici marzo piazza Taksim è ritornata ad essere lo spazio dello scontro; a Istanbul è ricominciata la battaglia, qualcosa che riguardava il linguaggio e la sua libera interpretazione. Lo stesso giorno è morto Berkin Elvan, ragazzo di quindici anni entrato in coma durante le manifestazioni di Gezi Park del giugno 2013. Era uscito per andare a comprare il pane e un lacrimogeno, sparato da un poliziotto, lo aveva colpito alla testa. Nei mesi successivi Erdogan avrebbe condotto una lotta politica e giuridica contro Twitter e YouTube, un tentativo di riportare la comunicazione a una condizione controllabile, ponendo dei confini allo spazio d'azione o insurrezione. I social non possiedono solo la capacità di contaminare un pubblico potenzialmente illimitato, ma anche quella di raggiungerlo in *real time*; questo permette una connessione tra spazio materiale e spazio immateriale. Le immagini postate da una piazza *in fiamme* sono insegne luminose che intercettano la nostra attenzione (emozione) e invitano alla partecipazione diretta. Sono spot in tempo reale, che hanno bisogno di una risposta immediata. Il selfie scattato all'interno di una camionetta della polizia a Istanbul da un gruppo di manifestati arrestati durante le proteste di marzo, è una fotografia che deve lottare contro il tempo: da una parte ha bisogno di un riscontro reale (spazio materiale), di un rinforzo numerico sul luogo della lotta, dall'altra del maggior numero possibile di *consensi*, condivisioni (spazio immateriale). Chi scatta e condivide una fotografia è consapevole che la sua *interpretazione* del mondo avrà un tempo limitato. Il tempo diventa la condizione estetica dell'immagine stessa. Le immagini *politiche* (pensiamo appunto a un classico scontro di piazza) postate su un qualsiasi social devono giocare su due fronti: creare un consenso materiale/reale ed un interesse emotivo/virtuale. Una piattaforma come Facebook, ad esempio, è caratterizzata spazialmente da una scansione temporale. La nostra *home* è costruita su pareti mobili definite da funzioni differenti, ognuna delle quali ha un tempo d'attenzione circoscritto. Chi posta un'immagine su un social come Facebook, sa che dovrà raccogliere il risultato auspicato in un intervallo temporale assai ridotto. Questo condiziona, spesso inconsciamente, la produzione dell'immagine stessa: i suoi limiti, il suo colore, le dimensioni, il contorno di parole. La nostra idea di mondo è un prodotto in scadenza, che dobbiamo vendere prima che la cartellonistica pubblicitaria lo possa sostituire.

Se scattassimo una fotografia nell'intenzione di stamparla e conservarla appesa alle pareti della nostra camera da letto, la variabile del tempo non sarebbe un fattore a cui dovremmo porre attenzione. Saremmo noi a decide-



re la durata della permanenza.
Una selezione di fotografie scattate da alcuni fotoreporter durante le manifestazioni di Istanbul nel giugno 2013 sono state raccolte nel volume *Gazeteci gözüyle direniş, 21 foto muhabirinden gezi fotoğraflari*.
Queste immagini saranno necessarie a costruire una memoria condivisa, a giocare su un tempo lungo. Saranno fotografie controllabili, di difficile contaminazione. Una pubblicazione cartacea non prevede un'interazione esterna: è un percorso che rimane fedele a se stesso, alla propria ideologia. Il suo ruolo è quello della differita (credo che ormai si possa parlare di tempo in differita anche per le pubblicazioni cartacee quotidiane). Sempre più spesso succede che immagini nate per essere diffuse online sui social, vengano captate da mezzi di informazione come TV o carta stampata, trasformando il loro primogenito rapporto con il tempo, in quanto permanente e costante. Esistono fotografie che difficilmente possono ricodificare la propria scrittura, adattando la propria forma ad un tempo lungo. Il selfie scattato all'interno della camionetta non lascia nessuna traccia storica definita. È un'immagine non contestualizzata, quei ragazzi potrebbero essere all'interno di una stanza qualunque, in qualsiasi luogo del mondo, in qualsiasi ora del giorno. Acquista valenza politica nel momento in cui viene postata l'11 marzo del 2014, il giorno in cui il corpo, ormai troppo debole, di Berkin Elvan non ha retto alla stanchezza. Ma non è uno scatto che vuole rimanere nel Tempo della storia; non c'è la piazza, non ci sono gli scontri, non c'è il sangue. Compaiono semplicemente i protagonisti dell'evento, una dichiarazione di partecipazione e un appello alla raccolta. Lo scopo dell'immagine si riduce ad un tempo limitato, quello della protesta della piazza, delle nostre condivisioni. Se il dato iconografico fosse rivolto ad un pubblico di un qualsiasi quotidiano (online o cartaceo), ossia a una platea che cerca chiarimenti su uno specifico avvenimento, la partecipazione diretta (selfie) del protagonista dello scatto sarebbe inutile o addirittura fuorviante. La fotografia scattata

MURAT ŞACA
FUNERALI DI ELVAN BERKIN, ISTANBUL, MARZO 2014

all'interno della camionetta, invece, utilizza il corpo del fotografo come biglietto da visita, come accesso alla propria abitazione: un alloggio immateriale in cui lo scopo non è quello di proteggere i propri abitanti, ma di rilasciare informazioni (di sé) a più visitatori possibili. Non ci devono essere dubbi: quelle sono le mie pareti, quelli sono i miei gesti, le mie espressioni, la mia posizione nel mondo. Quella del selfie è un'azione che mira alla partecipazione, alla raccolta, all'immediatezza del risultato: sia per aumentare il numero di manifestanti di una piazza, sia per aumentare il nostro narcisismo digitalmente indotto. In entrambi i casi il tempo a disposizione è ridotto ai minimi termini, l'accessibilità al dato iconografico deve essere immediata, non c'è spazio alla sedimentazione del ricordo. La continuità del racconto, e quindi del consenso, può essere generata solo da una regolare sostituzione del messaggio.

Probabilmente anche le fotografie delle nostre vacanze si stanno trasformano in episodi dalla breve memoria. Non sono più l'occasione per immortalare sotto vetro il Taj Mahal con il nostro gruppo di amici a confondersi con una folla di cui non sappiamo nulla, ma che rimarrà in casa nostra per lunghi anni fino al prossimo trasloco. Diventano dati da condividere durante l'esperienza stessa, sostituendo il rituale della cartolina, ormai inutile immagine in differita, distaccata e di poco interesse. Il ricordo della vacanza si esaurisce con la vacanza stessa, tutto è già stato raccontato in tempo reale. Sarebbe interessante confrontare i nostri *appunti* di viaggio prima e dopo la possibilità della condivisione social e capire, o meglio studiare, l'*estetica* del tempo. ■

[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. È TRA I MEMBRI DEL "T0 STUDIO", UFFICIO DI COMPETENZE PLURIDISCIPLINARI CHE COMBINA PROGETTAZIONE URBANA A RICERCA TEORICA, SCRITTURA, FOTOGRAFIA, ECONOMIA.**]**



MURAT ŞACA
FUNERALI DI ELVAN BERKIN, ISTANBUL, MARZO 2014



(don't) give up the ghost

clara carpanini

"Phantasma und Politik" è il titolo emblematico che raggruppa una serie di incontri a cura di Helmut Draxler nell'ambito della programmazione del teatro berlinese HAU – Hebbel am Ufer. L'ottavo appuntamento, tenutosi a inizio giugno, ha approcciato la questione della critica nella sua dimensione fantasmatica. Da Walter Benjamin passando per Jacques Derrida fino a Slavoj Žižek abbiamo imparato a guardare in faccia i (nostri) fantasmi smettendo di opporli alla realtà e riconoscendoli semplicemente come parte di essa. Al di là dei differenti orizzonti filosofici si registra un rumore di fondo comune: la postmodernità inscena continuamente il ritorno spettrale del moderno più per esorcizzarlo che per liberarsene davvero.

In apertura di serata la psicologa Mai Wegener ha ripercorso il celebre testo lacaniano *Kant con Sade* inaugurando un circuito di rimandi tra pratica critica e pratica psicoanalitica a cui faranno riferimento anche le relatrici successive. Il fantasma qui non va inteso come fuga solitaria dalla realtà. Al contrario presenta una forte dimensione simbolica e collettiva; non indica un'apparizione particolare bensì un modo di pensare i fenomeni e di descrivere i rapporti, una sorta di dispositivo di funzionamento del soggetto. Passando per il fantasma, infatti, è possibile instaurare una relazione con l'oggetto. Lacan enuncia una vera e propria formula basata sul desiderio e sul soggetto che soltanto attraverso la mediazione del fantasma fa il suo ingresso nel reale. Quest'ultimo, infatti, non ci è mai dato nella sua brutalità diretta ma diventa accessibile soltanto attraverso un filtro immaginativo e intersoggettivo. Per fondare una morale moderna incondizionata, svincolata dagli accidenti e dall'oggetto, Kant nella *Critica della Ragion Pratica* introduce l'imperativo categorico. Collocandosi nella stessa separazione tra soggetto dell'enunciazione e soggetto dell'enunciato, Lacan dimostra come la massima sadiana aspiri ugualmente all'universale mettendo in primo piano il diritto al godimento dichiarato dal luogo dell'Altro, assoluto e libero. Il fantasma dei Lumi, dunque, "infierisce" sulla divisione del soggetto nella razionalità moderna.

Da queste suggestioni si sono delineati poco a poco alcuni interrogativi fondamentali: "da che luogo viene la critica?", "come si situa rispetto al fuori?", "come si situa rispetto al corpo?". Ospite di spicco, l'artista statunitense Andrea Fraser, performer, fondatrice del gruppo femminista The V-Girls (1986 – 1996), saggista e professoressa di New Genres all'UCLA, torna in Germania dopo aver ricevuto il Wolfgang Hahn Price 2013 (contestualmente alla sua maggiore retrospettiva



EMMA VITTI
VUOTI PESANTI, 2012
FOTOGRAFIA DIGITALE, STAMPA LAMBDA SU METAL, 135x90 CM



europea ospitata al Museo Ludwig di Colonia un anno fa). Il suo contributo e la sua performance costituiscono un tutt'uno che non avrebbe senso tentare di distinguere a posteriori. Affascinata dagli scritti di Pierre Bourdieu sull'ambivalenza dell'attività culturale e sul concetto di habitus, sviluppa una serie di azioni legate ai luoghi istituzionali, ai modi di presentazione e trasmissione dell'arte in uno spirito post-ideologico anni Novanta. In parallelo si avvicina alla psicoanalisi, affascinata soprattutto dal pensiero lacaniano e dagli studi sulle dinamiche di gruppo della scuola di Tavistock. Sempre più consapevole delle contraddizioni insite nella posizione di artista realizza il video *Untitled* (2003), filmato del suo incontro sessuale in una stanza di hotel con un collezionista privato che pagò 20.000$ per parteciparvi. Figura per certi versi malinconica, ferita dalla perdita simbolica del proprio "oggetto primario", oggi si dedica prevalentemente all'insegnamento e alla critica (della critica) attraverso sperimentazioni didattico-terapeutiche. Un ribaltamento nel segno del fantasma dal momento che né il gesto dell'artista né quello della critica possono agire da un altrove originario: coesistono e riproducono precise relazioni sociali, economiche, istituzionali, psicologiche. Il suo pianto durante la conferenza sembra liberare il senso di colpa generato dall'aggressività implicata nella decisione di produrre un discorso critico e ci ricorda che l'occhio, dal punto di vista psicoanalitico, è l'organo più importante nel decretare la perdita traumatica dell'oggetto. Il passaggio fantasmatico dall'arte alla critica non è indolore.

Calando la pratica riflessiva nel qui ed ora, situando i meccanismi del transfert in una prospettiva di embodiment e di narrazione,

ANDREA FRASER
PROJECTION, 2008
INSTALLATION VIEW AT GALERIE CHRISTIAN NAGEL, BERLIN, 2008

Fraser tenta di spezzare quel circolo vizioso che si sviluppa secondo le classiche tappe psicoanalitiche di negazione – distanziamento/splitting – proiezione – introiezione rispetto all'opera. Wegener sottolinea che anche la terapia comincia con la rottura di un circolo fantasmatico di pensieri, ossessioni, fobie che sono all'origine di un malessere. L'analisi procede per interruzioni e, al contempo, avvia un discorso terapeutico che deve produrre una sorta di continuità al fine di risultare efficace. Secondo l'artista americana è necessario domandarsi dove si colloca l'esperienza estetica, in quali forme di appropriazione e apprezzamento si dispiega, spostando l'osservazione verso uno spazio transazionale che diventa il luogo di negoziazione dei significati, dei conflitti, delle rappresentazioni. L'interlocutrice Isabelle Graw, fondatrice della rivista di critica *Texte zur Kunst* e professoressa di Teoria dell'Arte alla Städelschule di Francoforte, difende invece la posizione dell'io come soggetto di enunciazione che si assume la responsabilità del giudizio e che tenta di rendere giustizia alle pratiche artistiche, analizzandole anche in termini storici. A suo parere fermandosi alla dimensione fantasmatica, si rischia di penalizzare l'aspetto normativo che costituisce una sorta d'impegno morale, seppure fallibile, della critica.

Diversamente, secondo Fraser, l'engagement origina dal controtransfert ossia dall'attivazione dell'enactment e dei suoi processi dissociativi entro una dimensione relazionale. La produzione di un discorso non è qualcosa di separato dall'oggetto di riferimento ma genera automaticamente un'interazione, spesso performativa, che contribuisce ad agire e modificare il già-dato. In questo senso non basta considerare i contenuti o gli aspetti formali ma è opportuno entrare anche nell'interpretazione concreta dell'esperienza del lavoro artistico. Ogni incontro (ri)attiva l'opera nel tempo e nello spazio secondo coordinate estremamente mobili. Pertanto la critica non corrisponde meramente a una tipologia situata di discorso istituzionale: si pone come elemento del discorso in senso molto più ampio e, soprattutto, non ha come punto di arrivo la formulazione di un giudizio bensì un open end. A una certa critica immanente, che presuppone di poter rivelare i criteri e i valori insiti nell'opera, si oppone un movimento di displacement radicato nell'ambivalenza del rapporto con il reale, inteso come fuori, nel tentativo di comprendere le sue diverse modalità di soggettivizzazione, le sue condizioni di accesso e di resistenza che passano attraverso il linguaggio e il piano simbolico. Se una delle più grandi sfide in termini deleuziani è poter credere nella realtà, allora il fantasma ci accompagna come Virgilio in un al di là tutto terreno e l'arte si fa dispositivo di attraversamento del limite. Basta pensare a Godard che intervistato su *Le Monde* in occasione del suo ultimo film dal titolo eloquente *Adieu au langage* ha dichiarato: "Il cinema non è una riproduzione della realtà, è un oblio della realtà. Ma se si percepisce questo oblio, allora si può ricordare e forse giungere al reale".[1] ■

[1] *Le Monde.fr*, 10 Giugno 2014

[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.**]**

fulvio abbate una contestazione vivente

giordano bernacchini

Lo scorso ventidue Gennaio un hacker si è intrufolato nel canale YouTube di Fulvio Abbate cancellando i circa quattromila video, creati e caricati quotidianamente dallo scrittore, che costituivano quell'happening digitale chiamato *Teledurruti* (in onore di Bonaventura Durruti, protagonista anarchico della guerra civile spagnola). Sono stati vaporizzati sette anni di registrazioni video, ferendo gravemente il suo *guscio di noce*, un laboratorio espressivo, d'invettiva, opinione e sperimentazione, nato dall'omonimo romanzo (*Teledurruti,* 2002). Va anche detto che questa televisione formato fototessera, prima di sistemarsi nel web (dove si sta già rigenerando con nuovi contributi visibili su *www.teledurruti.it*), era stata precedentemente ospitata da un'emittente romana; ed è lì che il libertario Fulvio Abbate, nella diatriba sul candidare al Quirinale un uomo o una donna, propose un celebre transessuale prendendo ironicamente una posizione centrista.

La miseria dell'esistente politico ha portato il situazionista Abbate a proporsi nel 2012 alle Primarie del centrosinistra con un proprio partito, *Situazionismo e Libertà*, un gesto che può ricordare la candidatura di Coluche alle presidenziali francesi del 1981. *Situazionismo e libertà* è innanzitutto un presidio a salvaguardia dell'immaginazione, un partito che come valori/motori ha l'eros, l'ironia, l'anticonformismo, il paradosso, la creatività, il volo. Spalleggiato da *Teledurruti*, *Situazionismo e Libertà* invita ogni individuo a esporsi mediaticamente, a non accontentarsi più politicamente. In che modo? Con proposte che fanno il verso al linguaggio da brochure della politica attuale, ma che contrariamente alla realtà politica conservano ancora una carica erotico-rivoluzionaria: "Aboliamo il lavoro!" (per risolvere creativamente il problema del lavoro), l'abrogazione di forchetta e cucchiaio, il trasferimento del Vaticano nell'area di dismissione dell'Ilva di Taranto, il divorzio omosessuale (bypassando il matrimonio), la candidatura di Drupi come Presidente della Repubblica, senza dimenticare l'onnicomprensivo "Abbasso la realtà".

Per completare il profilo del patafisico, vincitore nel 2013 del Premio della Satira Politica per l'informazione sul web e nel 2014 del



SIMBOLO DI *TELEDURRUTI* DISEGNATO DA SILVIO GARBINI PER FULVIO ABBATE



Premio Simpatia, è doveroso aggiungere che il padre di *Teledurruti* è stato in passato un fine critico d'arte (ha scritto di Mario Schifano, Yves Klein, Ettore Sordini, fino a realizzare una mostra di tavole originali di Jacovitti); anche se al grande pubblico potrebbe essere noto soprattutto per le apparizioni negli studi televisivi, dove porta un pensiero eversivo, uno sguardo originale e, aggiungo, il disagio di chi è altro.

Prima di tutto, però, Fulvio Abbate è uno scrittore. I suoi romanzi li si attraversa come fossero un'esposizione di epigrafi immaginarie, la cui decifrazione riporta nell'immateriale del creato individui o episodi altrimenti polverizzati dal tempo, innestandone l'esistenza in avvenimenti storici di più ampia portata – sono esemplari *Il ministro anarchico* (2004) e *Pier Paolo Pasolini raccontato ai ragazzi* (2011). Grazie alla prosa autobiografica dell'artista palermitano e al suo inconfondibile uso del filo arbitrario del fiabesco, questi atomi del passato si incastrano, spartendosi equilibratamente la ribalta, nel grande puzzle della storia ufficiale, la macrostoria. Ne è un esempio il suo ultimo libro, *Intanto anche Dicembre è passato*, una fanta-autobiografia che – come ha scritto Giorgio Vasta – inventa la memoria riuscendo a trasformare il lutto in incanto. Fulvio Abbate racconta i primi anni Sessanta rindossando gli occhi di sé stesso bambino, a Palermo, quando viveva avvolto da genitori, zii e nonni, con il sogno piccolo borghese di visitare Parigi e il desiderio massimo di un veglione alle *Folies Bergère*. Lo scrittore, nonché *Commandeur Exquis de L'Ordre de la Grande Gidouille* del Collegio di Patafisica, ritorna alla propria famiglia in compagnia di due ospiti insoliti: lo "zio" Adolf Hitler e il disperso Ettore Majorana.

Hitler settantenne, che alcuni davano rifugiato in Sudamerica, viene ingaggiato da nonno Giuseppe Politi per ritinteggiare l'abitazione, era «un uomo minuto, quattro ossa incatenate; gli tremava visibilmente la mano, e se ne stava in un angolo rosicchiato dai pensieri: un debito da restituire entro il mese, un procedimento penale per avere scaricato abusivamente dei calcinacci in strada, una denuncia per cannibalismo, così fino al genocidio». Dopo un po' di permanenza sull'isola, in occasione del Carnevale Hitler compare finalmente con la divisa canonica, ma ormai privo dei leggendari baffetti (fu costretto a disegnarseli affumicando un turacciolo). Durante quei giorni di festa conosce Lucilla, la *caiorda*, donna di malaffare, inizia a frequentarla, la donna brilla per lui più di una svastica, ma la relazione offenderà il poco raccomandabile cognato di lei; insomma Hitler contro la mafia, come nemmeno nei peggiori videogiochi, con entrambi sfregiati in un solo istante dalla banalità della contesa.

Ettore Majorana, invece, viene segretamente alloggiato dal nonno in un altro appartamento: vestito con una tunica da suora, il famoso fisico teorico paga l'affitto facendo da collaboratore domestico e dando ripetizioni di matematica al piccolo Fulvio. Lo scienziato catanese è protagonista di un passaggio del libro che sembra echeggiare *Voyelles* di Arthur Rimbaud: una lite scoppiata per affermare il colore esatto della Francia sulle carte geografiche, una disputa che consegna a ogni Stato la propria tinta. Dalla Francia *paese-placenta* alla madre Gemma Politi, che a volte è «indossatrice di meravigliose menzogne», altre più brutalmente «una bugiarda»; fino alla de-



scrizione di una foto di lei diciassettenne che imbraccia il fucile, Fulvio *le si accosta* scrivendo «mira il bersaglio e spara, spara mamma, sembra però che stia puntando freddamente anche le ingiustizie che ha conosciuto e che ancora conoscerà, spara come nessuno al mondo, tenendo il nemico, i fascisti, i presidi ottusi che verranno, dentro il golfo quieto delle pupille, e quel fucile idealmente è come se lo avesse voluto passare al figlio».

Il romanzo è un poliedro che acquista facce di capitolo in capitolo: il parroco di quartiere che improvvisamente si dà alla produzione di film pornografici, Albert Camus, il trotskista Faraci (detto Zumbòn) che finanzia la propria organizzazione con un metodo personalissimo, la serie TV *I compagni di Baal*, il soldato Franz Reinhard, l'incontro con Rita Pavone, I *quattrocento colpi*; poi c'è il playboy Ottavio Grasta, «un mozzicone pregiato staccato via dall'albero genealogico, dal trumeau della discutibile aristocrazia siciliana»; Cefalù, che è «un trampolino verso l'azzurro, un molo verso la pace, una sorta di città-moratoria siciliana»; e tante altre istantanee animate dall'estro del *marchese*, per finire con l'album di figurine I *grandi della Storia*, un oggetto che meglio di qualsiasi altro consente l'umana ricostruzione dell'universo.

Come si può intuire, quella di Fulvio Abbate è una scrittura, a volte adesiva al parlato della propria voce in *Teledurruti* (o forse è il contrario), che lacera il tessuto della narrazione consequenziale, costruendo un racconto – verrebbe da dire – *topografico*, una sorta di installazione letteraria che si articola in locali adiacenti, ma posti in epoche e luoghi diversi nei quali l'autore muove sé stesso. I suoi testi sembrano a tratti prodotti da un aerografo, si sviluppano in estensione, accompagnando il lettore in spostamenti da una stanza all'altra, in ambienti definiti con aggettivi scelti e posati con cura.

Presentato da Michele Mari e Massimo Onofri, *Intanto anche Dicembre è passato* è stato autocandidato dal proprio autore al Premio Strega, cavalcando così una delle ultime battaglie promulgate da *Situazionismo e Libertà*: la lotta contro quella che Abbate definisce *P2 culturale della Sinistra* – lo scrittore infatti afferma e sostiene che nelle ultime tre edizioni il premio sia sempre stato deciso da una "lobby" che governa i principali spazi della cultura italiana. Questa Sinistra, da lui definita «musica leggera per ceti medi, in tutto medi» e a cui ha dedicato il pamphlet *Sul conformismo di Sinistra* (2005), ha a suo dire innalzato una serie di luoghi comuni, depotenziando la forza delle idee e abbassando la «flora batterica del fantastico» in nome di una vocazione maggioritaria. Una sinistra rispetto alla quale Fulvio Abbate (che in passato fu tesserato disorganico del PCI) si è allontanato da tempo, che lo costringe a ricordare continuamente quel che Pier Paolo Pasolini disse ai giovani comunisti italiani: "siate una contestazione vivente".. ■

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

SIMBOLO DI *SITUAZIONISMO E LIBERTÀ* DISEGNATO DA GEORGES WOLINSKI PER FULVIO ABBATE

undicesima edizione

ARTELIBRO

FESTIVAL DEL LIBRO E DELLA STORIA DELL'ARTE

bologna

18/21 settembre 2014

palazzo re enzo e del podestà

ITALIA TERRA DI TESORI

il grande appuntamento di settembre
per gli amanti dei libri e dell'arte

mostra mercato in collaborazione con ALAI

www.artelibro.it

segreteria organizzativa **noema**
info@noemacongressi.it - www.noemacongressi.it
ufficio stampa **associazione artelibro**
irene.guzman@artelibro.it



autentici immaginari

breve viaggio nella realtà teatrale di babilonia teatri

laura gemini

Che *autenticità* sia una parola-problema è senza dubbio una delle acquisizioni del sapere moderno che ha spiegato come la realtà, essendo un costrutto dell'osservatore, non può mai essere né colta così com'è, né rappresentata. L'autenticità, cioè la possibilità di afferrare la realtà delle cose, è quindi una pretesa paradossale risolvibile soltanto spostando il punto di osservazione: dall'esterno all'interno. È dall'interno della nostra esperienza delle cose e del mondo che l'autenticità può svelarsi, senza ridursi a un'etichetta posta da qualcuno. E non è un caso che proprio il teatro abbia contribuito nel tempo alla definizione dello statuto di realtà e della sua problematicità mettendo a tema, fin dalle origini, il rapporto fra realtà e finzione. Una dialettica che se, da un lato, ha riguardato i prodotti dell'immaginario e i loro effetti, dall'altro lato ha bene interpretato il passaggio dal naturalismo a un "realismo" ben più complesso. Un concetto che di certo non riguarda la veridicità di una rappresentazione ma la sua capacità di interrogare la realtà e di avvalersi delle sue istanze.

Lungo questo crinale si muove Babilonia Teatri, una delle compagnie più interessanti della scena italiana dei così detti anni zero. Fondata nel 2007 dai veronesi Valeria Raimondi e Enrico Castellani, ha già all'attivo una serie di spettacoli che ne qualificano il carattere e una ricerca originalissima, dimostrata tra l'altro dal numero significativo di importanti premi e riconoscimenti conferiti alla compagnia.

Il lavoro di Babilonia può essere sintetizzato dal loro manifesto poetico secondo cui il teatro ha senso di esistere se capace di essere specchio della società in cui vive, del mondo in cui è immerso, che lo contamina e lo spiega. Dunque non ha senso per Babilonia un teatro senza realtà e questo significa portare alle estreme conseguenze quel rapporto inscindibile fra arte e vita promosso e difeso dalle Avanguardie novecentesche. Un rapporto che la compagnia ha sperimentato prima nei laboratori e nelle attività di animazione (con gli anziani, i bambini, nelle carceri) e che poi ha trovato nella finalità teatrale di Babilonia la sua sintesi più compiuta. A cominciare dall'invenzione di una nuova lingua teatrale e dalla centralità della parola. I testi, costruiti in versi che comprendono il linguaggio vernacolare e dialettale, non vengono recitati ma detti come se fossero un coro rap, una litania ritmata, moderna. Sono composti secondo una grammatica adatta a comporre una drammaturgia che si nutre dell'immaginario dei media e della sua mitologia per mettere in evidenza quel "reale" che lo sguardo ironico e tragico di Babilonia Teatri indaga. Il panorama mediale riguarda prima di tutto la televisione con i suoi programmi d'intrattenimento e i suoi protagonisti ma anche l'industria musicale con l'uso di canzoni più o meno commerciali (da Laura Pausini a Elisa o Vasco Rossi, dagli Skiantos ai CCCP per intendersi). Questa "drammaturgia per accumulo di dati esterni"[1] è rintracciabile anche nella più ampia testualità della messa in scena, nella concezione visiva e spaziale che integra la sensibilità pop – termine che troviamo molto spesso associato al teatro di Babilonia – alla "povertà" delle scenografie, alla messa "a nudo" dei dispositivi scenici – sempre in vista – e alla ridefinizione dell'attore, al rifiuto del personaggio e della storia. La realtà che permea il lavoro di Babilonia è

BABILONIA TEATRI
MADE IN ITALY
FOTO: MARCO CASELLI NIRMAL

[1] Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Titivillus, Pisa, 2013.



quella della *trilogia dell'italietta*: il Nord-Est, e per estensione dell'Italia intera avida e tendenzialmente razzista, raccontati nello spettacolo-rivelazione *Made in Italy* (2007-2008); il lavoro e il precariato giovanile di *Underwork* (2008); il sistema dei media mainstream rappresentato attraverso il dispositivo-metafora del blob televisivo in *Pornobboy* (2009). Un percorso sull'Italia e sui suoi tic che ha dato vita allo spettacolo *The best of* (2010), una vera e propria compilation che raccoglie "il meglio di" della trilogia e che permette a Babilonia di auto-osservarsi in quanto osservatore della realtà di cui ci parla, facendola vedere anche a noi.

L'esplorazione di Raimondi e Castellani ha compreso in questi anni diverse attività, progetti e collaborazioni, come quella con l'autore dublinese Mark O'Rowe da cui è nato il loro *Pop Star* (2009): testo cannibale che si sviluppa come un racconto a tre voci violento e tragico spezzato da momenti di decompressione a tratti esilaranti. Ma se ancora nel primo ciclo di vita della compagnia lo sforzo riflessivo è rivolto ai vizi della società, le fasi successive si spingono ancora più in là per affrontare il tema della morte e della sua rimozione.

Trattare la morte, movente e fine delle operazioni dell'immaginario, significa in fondo parlare della vita ed è per questo che, sempre in nome dell'autenticità, la ricerca drammaturgica e formale ha bisogno di integrare l'esperienza personale e biografica. L'inizio di questa fase è segnato dal laboratorio realizzato per il Festival di Santarcangelo 2010 con i partecipanti reclutati attraverso un bando pubblico su You Tube e da cui è stato tratto *This is the end my only friend the end*, vero e proprio blob-teatrale della crudeltà, corale e coraggioso basato sulla creatività dei performer. Un lavoro che può essere considerato lo studio preparatorio per la messa a punto del successivo *The end* (2011) in cui ritroviamo la struttura testuale di Babilonia – memorabile, ad esempio, il primo brano contro l'accanimento terapeutico intitolato *Il boia* – e in cui il discorso sulla morte viene esplicitamen-

BABILONIA TEATRI
THE END
FOTO: SARA CASTIGLIONI

te collegato alla religione cattolica e ai suoi simboli. Il rapporto fra la vita e la morte si ritrova infine nei progetti più recenti: *Lolita* (2013) – che si avvale di Diga, una bambina di 11 anni, per parlare dell'adolescenza ma anche dell'identità, dell'amore e della violenza sempre mediante la ricca partitura testuale, di immagini, canzoni e immaginari – e il precedente *Pinocchio* (2012).

Nato come progetto d'indagine sull'infanzia e dalla collaborazione con gli "Amici di Luca" – laboratorio teatrale presso La Casa dei Risvegli Luca De Nigris di Bologna –, lo spettacolo si affida a tre uomini che hanno vissuto l'esperienza del coma e abitato per un po' la zona liminale fra vita e non vita. A torso nudo su un palco spoglio, sorvegliati da Pinocchio (il tecnico Luca Scotton), sempre in dialogo con la voce fuori campo di Enrico e con la colonna sonora di canzoni come Pinocchio di Jonny Dorelli, *Yesterday* o *Vita spericolata*, Paolo Facchini, Luigi Ferrarini e Riccardo Sielli condividono con il pubblico un racconto un po' biografico e personale, ironico e triste, basato a sua volta su una struttura drammaturgica efficacissima e mai patetica. Pinocchio, insomma, esprime tutta la sua potenza metaforica: zona liminale fra vita e morte ma anche fra realtà e finzione. I tre protagonisti abitano questa soglia per dire al pubblico che Pinocchio è vivo, ha un corpo e dei desideri legittimi che non devono essere rimossi. La nuova produzione di 2013-2014 si chiama *Jesus*, è liberamente ispirata ai Vangeli e ha per oggetto Gesù. Non ci resta quindi che aspettare di vedere come Babilonia Teatri saprà gettare una nuova luce sulla nostra realtà e sul nostro immaginario. In definitiva su quello che siamo. ■

BABILONIA TEATRI
LOLITA
FOTO: MARCO CASELLI NIRMAL



Anditem nos fur. On tra, ste videst quium erei ia venata re turessintem etoratudem escia praridemei eo nit, quam vere que nonsulica mo hacchil latiqui publi publia in ad cae postrum stili ci occhi, puliust vilici inveris ium tarem iurorur peribuntiam

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

ARCHE-*TIPS*

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



in undicesima casa...

viola lilith russi



Traiamo spunto dalla nascita della qui presente casa editrice (e non solo!) Undicesima, per cominciare ad esplorare il magico mondo delle 12 case astrologiche… Ogni casa è uno spicchio del cerchio zodiacale e rappresenta un particolare settore della nostra vita, un ambito di esperienze nel quale impareremo a conoscere noi stessi in relazione al segno in cui ogni casa cade, ai pianeti presenti in ciascuna di esse e agli aspetti che questi disegnano unendosi in triangoli quadrati o opposizioni ad altri pianeti, inquilini delle altre case del nostro tema natale…

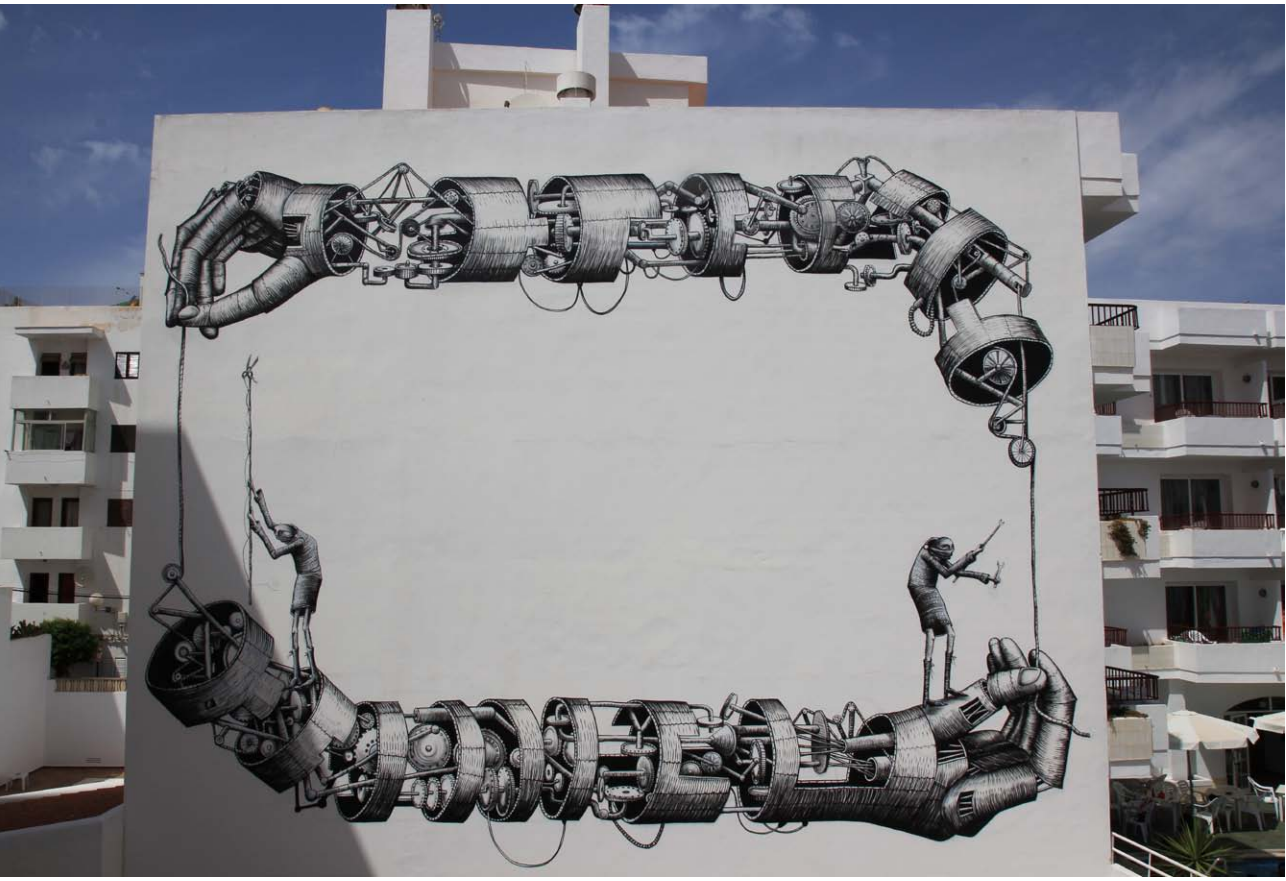
Facendo un'eccezione perché partiamo dalla penultima anziché dalla prima, la casa undicesima è simbolicamente la casa dell'Acquario, governata dunque da Urano, dio dei cieli stellati, coadiuvato da Saturno e colorata dalle note di Nettuno. Siamo in una casa d'aria, elemento di comunicazione, mediazione, collegamento, scambio, velocità, leggerezza, movimento, acume intellettuale, razionalità, analisi, giusto distacco mentale che permette obiettività di valutazione e progettazione… Tramite l'etere viaggiano i messaggi, scorrono le idee, interagiscono i pensieri. In particolare, l'Acquario richiama al collegamento dei collegamenti: dopo cioè quello neuronale tra parte sinistra e parte destra del cervello grazie ai gemelli, abilissimi peraltro nel mantenere i contatti; dopo la vera e propria relazione con l'altro, in cui ognuno mette in comune qualcosa conscio delle reciproche diversità con la bilancia; con l'ultimo dei segni d'aria si arriva alla collaborazione tra pari, ovvero tra entità distinte e perciò diverse ma con pari opportunità e pari diritto di essere al mondo per la costruzione di qualcosa di più grande… Insieme perché diversi per progettare un mondo migliore.

Questo dovrebbe succedere in undicesima casa. Progetti, idee, gruppi di persone che si impegnano (grazie a Saturno) alla progettazione di modelli di convivenza più etici per un futuro che conti su sempre nuove forme di interazione, collaborazione e partecipazione collettiva all'insegna dell'innovazione.

L'undicesima è la casa delle diversità e per questo di grande socialità, apertura al nuovo, libertà e indipendenza… Valori cari e imprescindibili per il nostro curioso e anticonformista Acquario. Interessante sapere che secondo l'astrologia prenatale – che collega i nove mesi di gestazione a partire dal concepimento a delle precise case astrologiche a partire dall'ottava (fecondazione) fino alla dodicesima, per poi nascere in prima casa nel punto preciso dell'Ascendente – la fase di undicesima casa, corrispondente più o meno ai 5-6 mesi del feto, è quella in cui la socialità del bimbo comincia a formarsi, riconoscendo in particolare le voci dei genitori, la musica, i rumori… Sviluppando cioè quelle doti che da subito gli permetteranno di sentirsi parte di una società, nella quale in futuro creare collaborazioni, interagire, comunicare…

Se abbiamo dei pianeti in undicesima casa nel nostro tema natale significa che sarà proprio in questo ambito di impegno sociale – a partire dalle amicizie sino ad arrivare alla politica e ad altre attività di carattere pubblico come anche culturale e scientifico se apportano innovazioni utili allo sviluppo della comunità, sperimentando e progettando il nuovo, giocando con le utopie che sono poi quelle che cambiano il mondo – che utilizzeremo e sveleremo a noi stessi e agli altri quel dato archetipo. Se avremo Venere in undicesima casa per esempio vorrà dire che la nostra affettività, la nostra capacità di relazionarci, i nostri desideri, i nostri valori più profondi e ciò che ci piace e fa circolare più di ogni altra cosa la nostra libido sarà proprio da ricercare nell'ambito della cooperazione, della progettazione, delle amicizie, dei gruppi di persone con le quali condividere interessi e ideali…

Tanti auguri allora alle brave e belle "Undicesime" che partono sotto la stella della collaborazione fra pari per diritti ma diversi per competenze, per l'ideazione e la creazione di modalità di comunicazione sempre all'avanguardia, captando nell'etere assaggi di futuro (altra prerogativa del dio Urano), da trasferire e calare nel mondo per una illuminante, lungimirante e sempre mutante strada di fare cultura! ■



bloop festival ibiza

BLOOP International Proactive Art Festival di Ibiza, il primo nel suo genere, arrivato alla quarta edizione – accogliendo nelle passate edizioni i nomi di Phlegm, Interesni Kazki e Martha Cooper – affronta nel 2104 questioni e tendenze sociali attraverso opere di artisti provenienti da tutto il mondo, incoraggiando gli spettatori a riflettere quest'anno sul tema THE BEST e sull'arroganza nel ritenersi "il migliore".

BLOOP si svolgerà dal 20 luglio al 24 agosto: oltre un mese di arte proattiva completamente gratuita, che impreziosirà gli splendidi paesaggi dell'isola bianca con murales, installazioni interattive, musica, fotografia, feste, workshop e molto altro. L'Opening Party si terrà il 20 luglio presso un incantevole mulino a vento, Sa Punta Des Molí a San Antonio: Snatch!Records, con la partecipazione di Riva Starr & Santos, saranno gli headliner alla festa d'inaugurazione ufficiale, insieme a Digital Genetic Pasta e alle esibizioni live di The Coolness e Mila. Il 22 luglio è programmata la grande apertura del BLOOP Headquarters Museum, un museo di arte proattiva dove un vecchio faro sarà il contenitore di infinite meraviglie grazie all'interpretazione del tema THE BEST ad opera degli artisti coinvolti: installazioni interattive di Lo Spino e Xavi's Lab, un murales di Gaucholadri (vincitore del BLOOP x GSA [Global Street Art] Contest), fotografie di Marc Colomines, un'installazione

PHLEGM
BLOOP FESTIVAL, IBIZA, 2014

vegetale di Montse Nadal, un'installazione di Pineapple Crocodile e Silva Ramacci e molte altre, accompagnate dal sottofondo sonoro di Digital Genetic Pasta. L'Open Air Gallery, progetto a lungo termine di BLOOP per convertire una città in una galleria a cielo aperto, prosegue la propria attività con nuovi interventi in tema di murales e installazioni, accessibili per tutto l'anno. Quest'anno i murales saranno opera di artisti internazionali come INTI, Agostino Iacurci, Gaucholadri, Fikos, Bisser, Pekolejo, mentre le installazioni saranno realizzate da Fra.Biancoshock, che contribuirà alla realizzazione del progetto. Fra gli artisti che hanno già offerto il loro contributo: Phlegm, Interesni Kazki, B-Toy, Cuellimangui, Skount, Fede Massa aka Cruz, BLOOP KIDS, David de la Mano & Pablo S. Herrero, Emilio Cejalvo e altri ancora.

Saranno infine organizzati i BLOOP 'n' Sunsets, le emozionanti session musicali organizzate al tramonto all'interno dell'headquarter di BLOOP. MercARTillo, il mercato con espositori accuratamente selezionati nel campo di Design e Arte, accoglierà i visitatori nella Plaza di fronte al BLOOP Headquarter. Il party di chiusura di BLOOP saluterà tutti gli ospiti e i partecipanti alla fine del festival dopo ben 35 giorni di festa, durante l 'ultima settimana. ■

Restate aggiornati attraverso il sito ufficiale www.bloop-festival.com!

DAVID DE LA MANO & PABLO S. HERRERO
BLOOP FESTIVAL, IBIZA, 2014



leggi d'ars
nei nuovi formati ebook





disponibile in
pdf e epub/mobi

D'ARS contemporary arts and cultures magazine
è presente nelle edicole e librerie online nei formati

epub/mobi
in due lingue italiano e inglese su tutti i principali store **Apple iBookstore**, **Amazon Kindle Store**, **Kobo Book** e molti altri.

pdf
su **Apple Newsstand**, l'edicola integrata in tutti i tablet iPad e su **Ultima Kiosk**, l'edicola digitale di Simplicissimus Book Farm disponibile sia per iPad che per tablet Android.