

Serox
zine

BIMESTRALE DI CULTURA
CONTEMPORANEA

NATURALE

ARTIFICIALE

Creatività in bilico...

La SOSTENIBILE naturalezza
dell'arte

PSYCHO... INTERVIEW

2008

N° 01 GIUGNO



Serox_{zine}

supplemento bimestrale di
www.seroxcult.com

L'ultimo magazine di cultura contemporanea in Europa

N° 01 GIUGNO 2008 Naturale/Artificiale

VIA DELLE VIGNE 00184 ROMA
T. +039 3288359522 www.seroxcult.com
redazione@seroxcult.com

DIRETTORE CREATIVO

BARBARA Galati

REDAZIONE

NAIMA Naspi

PROGETTO GRAFICO/PICTURE

EDITOR VALENTINA Fanfera

CONTRIBUTI

TESTI: MARCELLO Carriero, LUIGI Ciccaglione,
ANTONIO FABIO Familiari, FRANCESCA Pontuale,
LORENZA Rossi, MARCO Trulli.

SPECIAL THANKS TO: **Adrian Smith e Gordon Gill Studio, Eugene Tsui, Foster & Partners, Atkins Design Studio, Eduardo Kac, MEG, ufficio stampa MEG, Umberto Nicoletti, Paul Wiedmer e a tutte le persone che ci seguono...**

COPERTINA

Eduardo Kac, Genesis, 1999. Transgenic work with artist-created bacteria, ultraviolet light, internet, video (detail), edition of 2, dimensions variable. Collection Instituto

Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, Spain (1/2)

SEROXZINE COPYRIGHT

Tutti i contenuti di Seroxzine sono tutelati dalla legge sul copyright. Pertanto ne è vietata la riproduzione parziale e/o integrale.

SEROXCULT È A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO PER EVENTUALI FONTI ICONOGRAFICHE NON IDENTIFICATE



Serox_{zine}

DIO MACCHINA ...E TU di Marcello Carriero



LE NUOVE FRONTIERE DEL BIOMIMETISMO di Naima Naspi

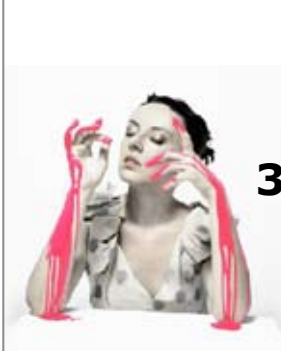
CORPI IN MUTAZIONE di Antonio Fabio Familiari



COME SPIEGARE AL DEFUNTO BEUYS CHE IL CONIGLIO VERDE È UN'OPERA D'ARTE? di Barbara Galati



LA SOSTENIBILE NATURALITÀ DELL'ARTE di Francesca Pontuale e Marco Trulli



"CHIEDETE A UN ROSPO CHE COS'È LA BELLEZZA..." di Lorenza Rossi



MEG "Psycho...interview" di Luigi Ciccaglione e Valentina Fanfera



L'ECO DELL'ECO... di Barbara Galati

ABOUT... book, moda, architettura...

38



01

Scade il 28 Agosto 2008

ARTE LAGUNA®

MoCA

www.premioartelaguna.it



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI VENEZIA



Regione
Veneto



Provincia di
Venezia



Provincia di
Treviso



Comune
Venezia



Comune
Montebelluna

3° Premio Internazionale "Arte Laguna"®

Location dell'evento

Padiglione "InParadiso", Giardini della Biennale, Venezia
Galleria dell'Ist. Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica, Venezia
Fondazione Benetton - Spazi Bomben per la Cultura, Treviso
Brolo Centro d'Arte e Cultura, Magliana Veneta (TV)

Premi Speciali

Jarach Art Gallery - Venezia
Galleria Paci Arte - Brescia
Galleria d'Arte l'Occhio - Venezia
Galleria Giudecca 795 - Venezia
Galleria Parelà - Venezia
Galleria Scalomata - Venezia

Galleria Arte dei Mari - Venezia
Galleria III Millennio - Venezia
Wannabee Gallery - Milano
Galleria Palin - Treviso
Galleria Bianconi - Milano
Galleria 3D - Mestre

Dotazione del premio: € 40.000,00

Premio Pittura: € 4.500,00

Premio Arte Fotografica: € 4.500,00

Premio Scultura & Installazioni: € 4.500,00

Per informazioni e iscrizioni:

041 5937242 e www.premioartelaguna.it

Partner

UniCredit Banca

DAPOD

OPERA

GENERALI

FINBLOK

arscolor

INSIDEART

IMAGO

Partner

DIO

Dio Macchina e Tu...
 di Marcello Carriero

L'anno scorso (2007) Damien Hirst ha creato l'opera d'arte contemporanea più costosa mai realizzata e l'ha intitolata *For the Love of God*. Costruita dai gioiellieri Bentley & Skinner di Bond Street a Londra in diciotto mesi, *For the Love of God* consiste in un calco di un teschio umano completamente ricoperto da 8.601 diamanti VVS di 1,106.18 carati perfettamente tagliati, con l'aggiunta di un grande diamante rosa al centro della fronte del teschio. L'opera, che ha più diamanti della corona d'Inghilterra, è costata 14 milioni di sterline ed ha influito sul mercato dei preziosi del 15%. Firmata da Damien Hirst, *For the Love of God* costa 50 milioni di sterline, che corrispondono a 75 milioni di euro. Per sua stessa ammissione, Hirst vuole che l'opera nasca come costosa, poiché considera l'artista quale primo fautore della quotazione, una sorta di valore d'ingresso già pronto a partecipare ad una fascia prestigiosa di mercato. L'opera schiaccia deliberatamente il suo significato sul significante e, per quanto ci si sforzi di trovare un messaggio nella scelta del teschio umano, riemerge con prepotenza la copertura di diamanti. Eppure, un riscatto dalla semplice descrizione formale di *For the Love of God* secondo me si potrebbe ottenere interpretando geneticamente l'opera, partendo dal suo titolo. I caratteri significanti che recano in sé un altro significato rischiano di farci trascurare la forma artistica, imbrigliando in una rete di rimandi simbolici un'indebita intenzionalità dell'artista. Al contempo, si può inaugurare una linea intermedia che non scada nell'eccesso di superficialità o di mistificazione, una linea, ad esempio, tracciata proprio dalla titolazione dell'opera.

For the Love of God è un'espressione plurivalente, spesso riferita al volersi

astenersi dal compiere un'azione peccaminosa, immorale o semplicemente inutile; può essere però un'esclamazione di stupore di fronte all'eccesso. *For the Love of God*, in un certo senso, rappresenta il ritorno ad un'iconicità secondo la quale ciò che è rappresentato "diventa pienamente presente, e in realtà la rappresentazione è vissuta nella presenza [...] il segno è diventato l'incarnazione di ciò che significa" un segno-merce che abolisce il processo di valorizzazione dell'arte, poiché nasce già come super-valore. A quale categoria dobbiamo appellarci allora per definire la natura artistica del teschio di Hirst? A quella dei gioielli o a quella delle opere d'arte contemporanea? Prendiamo, ad esempio, l'immagine nella sua preparazione, nella sua collocazione, e nel suo valore ornamentale, e avremo un oggetto spirituale che rappresenta un incantesimo magico e divino, qualcosa che ispira venerazione. *For the Love of God* infonde una sacralità paleontologica, che traccia un'orbita immaginaria intorno ad una strategia di edizione e di mistificazione della merce. Volto umano che ostenta un sovraessenzialità, un super essere che poggia sul bordo del nulla. Basta un niente, infatti, per far cadere quest'immagine nella pura oggettività, un prezioso fermacarte a forma di teschio. Il cranio rimane in bilico grazie al suo titolo e alla firma del suo autore. Quest'equilibrio rende l'immagine di Hirst (si badi bene, non l'oggetto materiale) qualcosa di simile ad un'immagine sacra. La sua luminosità non è meno preziosa della sua quotazione in borsa, la sua artificialità non è meno vera del cranio umano a cui si riferisce. L'immagine dell'uomo, di cui lo scheletro è l'impalcatura, solleva l'arte dalla pura finzione, poiché emula l'essere per eccellenza di cui l'umanità è specchio; la creazione è immagine



Damien Hirst, **For the Love of God**, 2007, Courtesy Science Ltd and Jay Jopling/ White Cube London, Photo Prudence Cuming Associated Ltd.

L'impossibilità di pensare alla morte per la mente di un vivo è l'enigma dell'inanimato dell'altro, una domanda sull'alterità.



Damien Hirst, **The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living**
1991 Tiger shark, glass, steel, 5% formaldehyde solution 213 x 518 x 213 cm Courtesy Charles Saatchi

del suo creatore ed è anche, nel senso cristiano, la Kenosis - l'incarnazione. Rimanendo scandalizzati dalla materia costituente *For the Love of God* rimaniamo egualmente ammaliati dalla sua immagine. Per capire meglio dobbiamo riferirci ad un'altra opera di Hirst, il cui titolo svela come il tema della morte e della corruzione del corpo vivente ricorra sovente nelle sue opere: si tratta di *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone living*, ovvero uno squalo morto conservato in una vasca di formalina, opera del 1989 di Damien Hirst; il problema escatologico si esaurisce nell'impossibilità di capire cosa sente un essere defunto, essere rappresentato da un animale terrifico morto conservato come se fosse vivo e sospeso in un parallelepipedo trasparente. L'eternità a cui allude Hirst è una dimensione a

cui anela l'uomo contemporaneo, fino a ripetere su se stesso l'esperimento del dottor Frankenstein. Il mantenimento della vita sembra significare piuttosto il mantenimento di un'integrità. L'integrità di un'immagine riguarda l'essenza più profonda della religione, considerando che l'etimologia della parola ci conduce al significato di legare insieme o di consolidare, una solidità luogo di convegno di desideri e potenzialità dove è esorcizzata la morte e la sua icona (il teschio, segnale per eccellenza) facendola scintillare con migliaia di brillanti e consegnandola al lusso. Riconosciuto il lusso di *For the Love of God*, è facile sottrarre quest'oggetto alle merci e inserirlo in un ordine straordinario in cui prevale l'aspetto ludico e celebrativo che lo riproduce quale esperienza primaria dominata dallo stupore. Questo paradossale artificio scopre un lato problematico del piacere: l'aspetto sinistro dell'idolo prezioso ha un fascino perturbante. L'opera d'arte sfrutta l'emergenza di una paura atavica, e ci riconsegna l'inconsueto volto della morte spiazzandoci, così come per lo squalo, le mandibole aperte del preziosissimo cranio sfrutta l'ambiguità tra inanimato e vivente, tra morte e potere sovranaturale della sua rappresentazione. Parafrasando il titolo dello "squalo" di Hirst, l'impossibilità di pensare alla morte per la mente di un vivo è l'enigma dell'inanimato dell'altro, una domanda sull'alterità.

1 Hirst lo dice in un'intervista a Joe La Placa in Damien Hirst, ricordati che devi morire, in "Flash Art" ed. Italiana a. XL, agosto - settembre 2007, pp. 94 - 100.

Valorizzando o sfigurando, in ogni modo l'essere umano abita la terra, necessariamente ne occupa lo spazio, ne utilizza le risorse e ne modifica il territorio in modo spesso permanente...E, da un po', ha iniziato a sentirsi in colpa. Non solo la paura di rimanere senza acqua pulita, senza risorse energetiche, senza cibi sani, ma anche quella di perdere per sempre la bellezza incontaminata e naturale di un paesaggio...

LE NUOVE FRONTIERE

Palazzi_montagna e case che respirano

DEL

BIOMIMETISMO

di Naima Naspi

Nel nostro paese come nella gran parte degli altri, è difficile incontrare luoghi che non rechino traccia del passaggio dell'uomo: tracce più o meno incisive, più o meno invadenti, lasciate da un transito veloce o da lunghissime permanenze. Tra questi segni, ve ne sono di bellissimi come di deturpanti, passando dagli edifici che riescono ad enfatizzare la bellezza di un paesaggio naturale, ai ben noti orridi palazzoni che fanno scomparire quasi la magnificenza di una veduta.

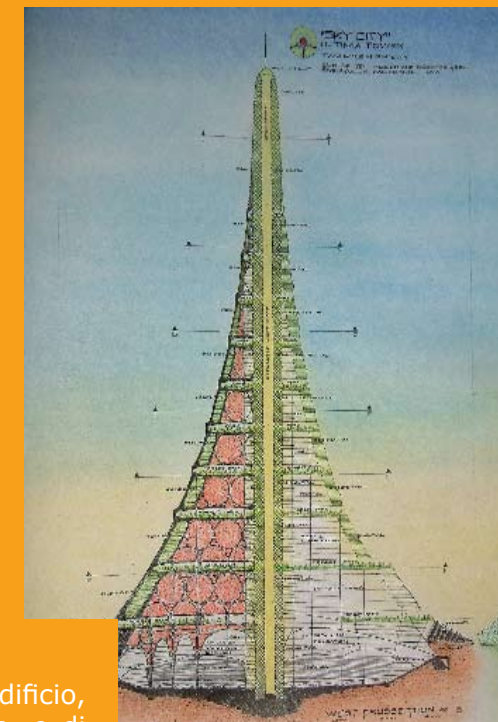
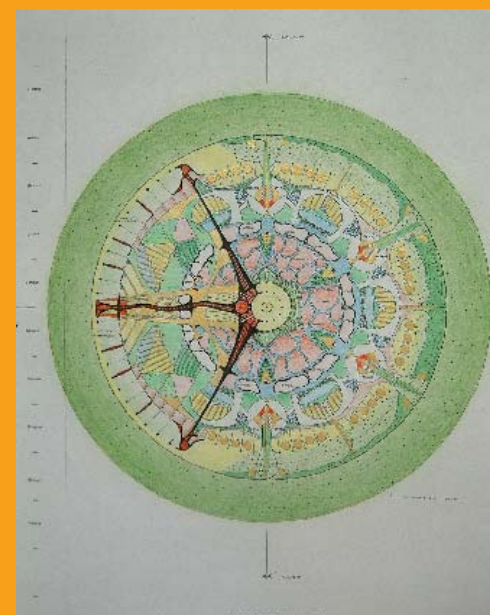
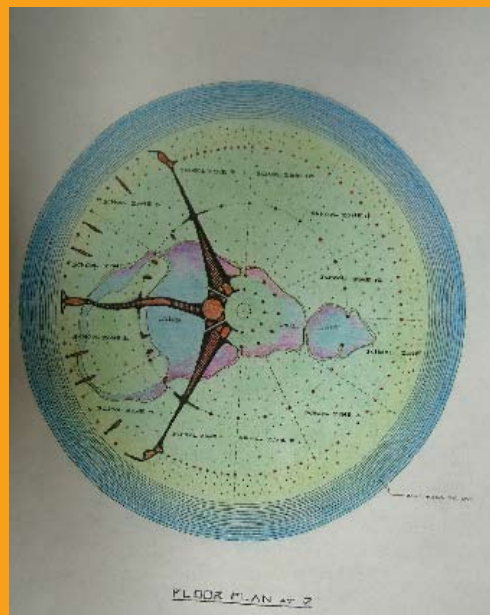
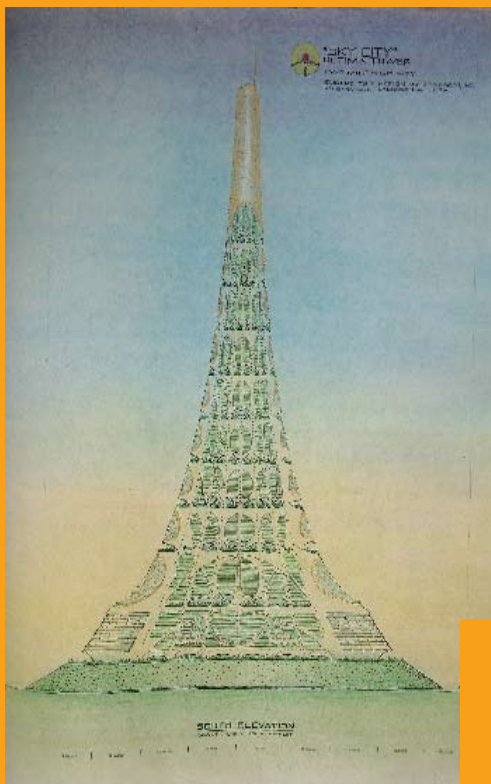
Valorizzando o sfigurando, in ogni modo l'essere umano abita la terra, necessariamente ne occupa lo spazio, ne utilizza le risorse e ne modifica il territorio in modo spesso permanente...E, da un po', ha iniziato a sentirsi in colpa. Non solo la paura di rimanere senza acqua pulita, senza risorse energetiche, senza cibi sani, ma anche

quella di perdere per sempre la bellezza incontaminata e naturale di un paesaggio. Dal secolo scorso si è iniziata a diffondere l'attenzione all'ambiente ed alla sua preservazione, attenzione alla quale non è seguita un'azione molto diffusa ed efficace, ma solo sporadica, tanto che ora la questione si è riproposta come urgenza ed improrogabilità.

Parallelamente all'interesse per l'ecologia, è nata l'idea di creare insediamenti umani rispettosi del territorio che li ospita, meno invadenti possibile sia dal punto di vista degli ecosistemi, sia da quello estetico.

Case che si mimetizzano nell'ambiente, edifici che ricordano piante o cellule, fabbricati coperti da vegetazione nel tentativo di attutire l'impatto visivo, e, infine, città compresse in spazi ridotti





ULTIMA TOWER, PROGETTO DI EUGENE TSUI

Ultima è stata concepita come una torre alta 2,3 km, più un'ecocittà che un edificio, una struttura evidentemente biomimetica che tenta di preservare l'ambiente, e di instaurare con esso un equo rapporto di scambio, ispirandosi ad un albero, o ad un termitaio.

per lasciare spazio alla natura.

La questione dell'impatto insediativo umano nella natura è stata affrontata da un grandissimo numero d'architetti: uno per tutti Frank Lloyd Wright, caposcuola dell'architettura organica, che elaborò il modello della casa 'usoniana' (da Usa), collocata sull'acro di terra che sarebbe spettato ad ogni americano, radicata nel suolo -in contrapposizione al grattacielo- e ispirata al genius loci dell'ambiente circostante.

Da questo modello di decentramento, si distacca fortemente il modello prodotto negli anni '60 dall'architetto Paolo Soleri, di un enorme edificio-

città- già elaborato dalla fantascienza- con una densità abitativa estremamente alta, come soluzione ai problemi di sovrappopolazione e degrado ambientale, ed allo spazio eccessivo richiesto dall'urbanizzazione moderna.

Il modello di Soleri prevede il passaggio da città bidimensionale a città tridimensionale, secondo un principio che non è un mero modello di alveare umano, ma un sistema di risanamento del territorio, di eliminazione del trasporto privato, di uso delle risorse sociali.

In quest'ultimo periodo, la ricerca di nuove forme insediative

va verso direzioni diverse ma intersecanti, che concentrano l'attenzione sul biomimetismo, ovvero la capacità degli edifici di fondersi armoniosamente con l'ambiente, sviluppandosi con dimensioni che vanno dal piccolo al colossale. A quest'ultima categoria, del colossale e, soprattutto, della città verticale, appartiene il progetto di Eugene Tsui.

Tsui, uomo dal talento poliedrico, essendo tra le altre cose architetto, urbanista, designer industriale, artista, ricercatore, musicista, atleta agonista, ha studiato il funzionamento dei fenomeni naturali attraverso un ap-

proccio interdisciplinare e olistico, e sulla base delle sue analisi ha messo a punto un progetto estremamente ambizioso, che va al di là della progettazione sostenibile, quello della Ultima Tower.

Ultima è stata concepita come una torre alta 2,3 km, più un'ecocittà che un edificio, una struttura evidentemente biomimetica che tenta di preservare l'ambiente, e di instaurare con esso un equo rapporto di scambio, ispirandosi ad un albero, o ad un termitaio.

Questa altissima struttura a forma di campana, estremamente stabile grazie alla sua forma aerodi-

namica e grazie ad un sistema di cavi in tensione che assorbe e dissipa le onde d'urto dei terremoti, agisce come un organismo vivente, con un'atmosfera interna regolata da ventilazione naturale, sistemi di conversione di energia che vanno dall'eolico al fotovoltaico, un apparato di specchi che riflettono la luce solare e la disperdono all'interno, una fortissima incidenza di aree verdi. La torre è programmata per sorgere nei pressi di un lago, di cui utilizzerebbe l'acqua sia per l'uso domestico, sia per il raffreddamento ed il riscaldamento delle pareti e dei pavimenti, sia per essere lasciata cadere sulle pareti esterne e poi essere utilizzata nei vari livelli. Sono previsti 120 livelli di 30-50 metri d'altezza, collegabili tra loro con un efficiente sistema di trasporto orizzontale e verticale,

all'interno dei quali gli spostamenti potranno avvenire tramite mezzi elettrici.

Il grattacielo Ultima di Tsui in sostanza è più un ecosistema che un progetto architettonico, come una montagna creata ed abitata dall'uomo, un'estensione della terra verso l'alto, con ampi giardini e cascate, ed un incredibile panorama.

Una proposta estremamente ambiziosa, probabilmente tanto da non essere mai realizzata, ma che tenta di dare una soluzione alla questione ecologica con un biomimetismo estremo. In molti altri casi il principio del "minimo disturbo possibile" viene applicato in forma molto più misurata e meno 'mimetica', ma sta comunque tornando ad essere un principio ispiratore degli architetti, che dall'esibizionismo Hig-Tech degli

anni ottanta, stanno indirizzandosi verso una maggiore armoniosità con l'ambiente, un maggiore rispetto, ed un utilizzo della tecnologia non solo come protagonista figurativa, ma anche come mezzo per rendere l'edificio ancora più capace di sfruttare al meglio le risorse, più permeabile all'esterno.

Non è colossale quanto Ultima di Tsui, non è ospitata da un paesaggio incontaminato, essa stessa non somiglia a nulla di esistente in natura a parte forse una stalagmite di ghiaccio, ma è comunque una città nella città- e soprattutto verrà realizzata realmente- la più grande costruzione del mondo, Crystal Island, "una città racchiusa in una sola struttura architettonica", un progetto di Foster & Partners.

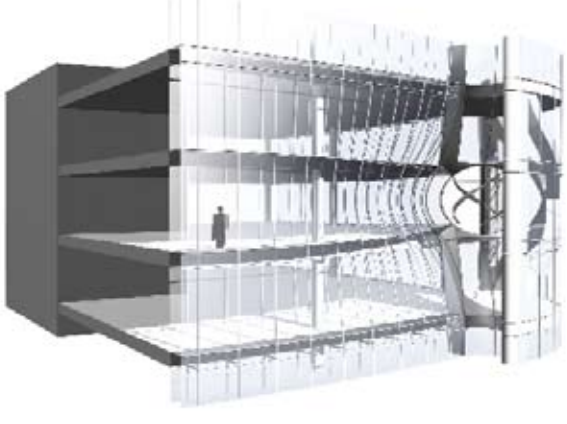
La torre sorgerà su una penisola posta a cinque miglia dal centro di Mosca, potrà accogliere trenta mila residenti e sarà la costruzione che avrà il più grande spazio calpestabile al mondo. Nonostante le sue dimensioni ed il suo aspetto ipertecnologico, però, la Crystal Island è stata progettata prima di tutto come complesso ecosostenibile.

Per favorire l'equilibrio termico, infatti, la struttura in acciaio ha permesso di realizzare terrazzamenti per una serie di giardini in grado di formare un secondo cappotto traspirante oltre alla schermatura principale. La luce all'interno di Crystal Island viene regolata tramite un sistema di pannelli i quali verranno utilizzati inoltre per consentire una ventilazione naturale in estate e un mantenimento del calore durante

Crystal Island, progetto di Foster & Partners

"una città racchiusa in una sola struttura architettonica". La torre sorgerà su una penisola posta a cinque miglia dal centro di Mosca, potrà accogliere trenta mila residenti e sarà la costruzione che avrà il più grande spazio calpestabile al mondo.





Clean Tech Tower, Adrian Smith e Gordon Gill

Sorgerà a Chicago nei pressi del lago Michigan e del Chicago River, utilizzerà le tecnologie più avanzate per creare un rapporto simbiotico con l'ambiente, sfruttando al massimo il potere delle forze della natura

l'inverno. Oltre all'utilizzo di turbine eoliche verrà fatto ampio uso di pannelli fotovoltaici posti sulla superficie esterna della spirale.

Un'intelligente tentativo di inserimento 'indolore' di un grande complesso nell'habitat circostante, quindi, come nel caso del progetto, meno ambizioso, di un'altra torre, la Clean Tech Tower ideata dallo studio di architettura di Adrian Smith e Gordon Gill. In questo caso i principi della bioedilizia si concretizzano in una struttura meno biomimetica dal punto di vista meramente estetico, ma restano la contrazione in un edificio di grandi dimensioni che ottimizzi lo spazio, e l'osmosi tra esterno e interno. La parete e la struttura non sono più un limite invalicabile,

ma una membrana sottile, un mezzo di integrazione e scambio con l'ambiente.

La Clean Tech Tower, che sorgerà a Chicago nei pressi del lago Michigan e del Chicago River, utilizzerà le tecnologie più avanzate per creare, appunto, un rapporto simbiotico con l'ambiente. Sarà localizzata e realizzata in modo da sfruttare al massimo il potere delle forze della natura: lungo gli spigoli dell'edificio saranno poste una serie di turbine eoliche per catturare il vento che accelera intorno alla struttura; sulla sommità, dove il vento raggiunge la massima velocità, l'aria viene incanalata in una cavità e utilizzata per la ventilazione degli spazi interni; la cupola

sarà inoltre rivestita di celle fotovoltaiche per sfruttare anche l'energia solare, e gli uffici saranno disposti in modo da massimizzare l'accesso della luce naturale.

Se finora ci siamo concentrati su strutture che si sviluppano in altezza tentando di rubare meno spazio possibile al verde, ci sono anche casi in cui l'edificio trova altre vie per "scompare" e disturbare il meno possibile. Nel caso del Songjiang Hotel, infatti, la struttura è stata sviluppata sotto il livello del terreno, lungo la parete verticale di una cava, ormai non più utilizzata, offrendo così un panorama del tutto particolare e suggestivo.

Il Songjiang Hotel è stato messo a

punto dal gruppo di progettisti di Atkins Design Studio, che hanno previsto una struttura dalle forme curvilinee che seguiranno l'andamento della parete rocciosa, scendendo fino alla profondità di circa 100 metri, e due piani dell'hotel saranno realizzati sotto il livello dell'acqua. Traendo ispirazione dalla cava stessa, Martin Jochman, alla guida dei progettisti di Atkins Design Studio, ha uniformato l'edificio all'ambiente con una serie di giardini pensili su terrazze, una "cascata" di vetro trasparente che consente la circolazione verticale collegando il fondo della cava al livello del suolo, ed un ampio ingresso illuminato da luce naturale che riutilizza la facciata della roccia con cascate e

vegetazione naturali.

L'impatto ambientale risulta minimo, con un aumento in altezza di pochi metri rispetto al piano campagna e l'utilizzo di tutti gli accorgimenti necessari all'ecosostenibilità.

Trattando di inedite forme di insediamento umano, forme del tutto artefatte ma create per essere compenetrare con il paesaggio e con gli elementi naturali, bisogna senz'altro fare cenno agli edifici che hanno spiccatissimo carattere mimetico, ovvero che non solo assumono forme d'ispirazione naturale, ma tentano di confondersi nel panorama. Un caso recente è quello della Dragspelhuset, una costruzione situata sulle





rive del lago Övre Gla, nella riserva naturale di Glaskogen, in Svezia. La struttura è un'estensione di un ricovero preesistente, condizione necessaria alla sua realizzazione dato che l'avveduta regolamentazione svedese proibisce l'edificazione in prossimità dei laghi, tranne nei casi di estensione di edifici esistenti. Su questa base lo studio d'architettura 24H, soprattutto per opera di Boris Zeisser & Maartje Lammers, ha progettato e realizzato una creatura mutevole, armoniosa, che si confonde nel bosco che la ospita grazie ai materiali naturali con cui è costruita ed alle linee morbide, sinuose, che richiamano il dorso di un grosso animale dalla pelle di cortecchia. 24H ha utilizzato per la copertura legno di cedro canadese, che necessita di pochissima manutenzione ed ha un colore grigiastro neutro simile a quello degli alberi circostanti, creandone un rivestimento simile a quello delle costruzioni tradizionali svedesi, alle quali si richiama anche per il tetto fortemente spiovente e gli angoli smussati. Ma la caratteristica peculiare della casa, oltre alla sua mimeticità, è la sua mutevolezza, che la fa davvero somigliare ad un grosso animale che ha eletto la foresta sul lago a sua dimora...La

casa-fisarmonica (Dragspelhuset) di Glaskogen, infatti, si adatta alle condizioni esterne e alle esigenze dei suoi ospiti: d'inverno è chiusa come un bozzolo, compatta, con un doppio strato di copertura-pelle che protegge l'interno dal freddo; durante l'estate, invece, si apre come una farfalla, permettendo all'aria di circolare e offrendo riparo dalla pioggia e dal sole sotto le sue ali; infine, in assenza dei suoi abitanti, l'essere-casa torna ad essere quasi invisibile tra gli alberi.

Così, nelle più varie forme e maniere, con un edificio che cerca di imitare una montagna, costruzioni che sovvertono completamente la normale tendenza degli uomini a dar vita a insediamenti sviluppati orizzontalmente e cercano di stabilire più che uno scambio una vera e propria osmosi con gli elementi naturali, con una struttura imponente che scompare sotto il livello del terreno per non scomporre il paesaggio, con un'altra più piccola che imita la vegetazione, le costruzioni dell'uomo stanno cercando di tornare a far parte della natura, lasciandosi attraversare dal suo respiro, parlando il suo stesso linguaggio e confondendosi con essa.



Ma la caratteristica peculiare della casa, oltre alla sua mimeticità, è la sua mutevolezza, che la fa davvero somigliare ad un grosso animale che ha eletto la foresta sul lago a sua dimora...La

CORPI IN MUTAZIONE

L'aggettivo di regista corporeo gli è stato attribuito proprio in rapporto alla sua opera, da sempre, imperniata attorno a quello che lui stesso definisce "il pianeta corpo", con lui il cinema compie un viaggio completo, mettendo così lo spettatore nella condizione di penetrare l'interno del corpo, scavare le ferite profonde, carpendone così le zone esistenziali più intime...

IL CINEMA DI DAVID CRONENBERG

di Antonio Fabio Familiari

Regista dell'estremo, così viene definito David Cronenberg, uno degli autori che insieme a pochi altri come David Lynch e Abel Ferrara è considerato tra i più visionari di questi ultimi anni cinematografici.

È dal 1969 che nelle vesti di regista opera in una cinematografia che esprime una particolare caratteristica di linguaggio che muta nel tempo, quel tipico messaggio che ha indotto la critica cinematografica a considerarlo come "il regista del corpo e della mutazione".

L'aggettivo di regista corporeo gli è stato attribuito proprio in rapporto alla sua opera, da sempre, imperniata attorno a quello che lui stesso definisce "il pianeta corpo", pertanto con lui il cinema compie un viaggio completo, mettendo così lo spettatore nella condizione di penetrare l'interno del corpo, scavare le ferite profonde, carpendone così le zone esistenziali più intime.

In un cinema solitamente bidimensionale e cioè capace di restituire solamente la superficie della realtà rappresentata, Cronenberg sembra invece spingersi all'estremo di essa e

cioè al superamento della rappresentazione "classica" delle arti plastiche, quindi alla ricerca dell'interiorità e della profondità.

È difficile infatti non rimanere colpiti dalla visione di un film di Cronenberg, si può subirne il fascino o piuttosto rinnegarlo totalmente, ma in ogni caso qualunque sia la reazione, di fronte ad una sua pellicola lo spettatore dovrà optare sempre di calarsi totalmente nelle ossessioni di questo autore, lasciandosi cingere da un messaggio cinematografico dai contorni ermetici ed estremamente visionari.

Un autore estremo, dunque, nel senso più autentico della parola: nelle sue opere nulla è infatti impossibile, la voglia di spingersi "oltre" i limiti della visione cinematografica, trasformano il suo operato in un inedito vocabolario di antinarratività, e dove i territori dell'oscuro e dell'insondabile sembrano così raggiungere l'apoteosi della rappresentazione.

I film di Cronenberg possono considerarsi "horror della modernità", lui stesso così si esprime: "il cinema vivrà una grande trasformazione, che lo aiuterà a scavare di nuovo dentro gli uomini, a guardare nella

società proprio per la paura che a volte genera la tecnica, e penso anche alla genetica, a molti rami della scienza. Andiamo verso anni di grandissimo interesse scientifico, emotivo e culturale e il cinema saprà farne tesoro se analizzerà lo smarrimento degli uomini, degli artisti, degli scienziati. La tecnica dona all'uomo infinite possibilità¹ Oggetto autonomo, dunque svincolato dalla dimensione di un tempo narrativo linearmente "vendibile", quella di Cronenberg si pone fondamentalmente come una parabola isolata, un mezzo profondo e radicale di una messa a fuoco di "nuove" verità filosofiche, sociali, scientifiche, espresse in una sorta di laboratorio di ricerca volto a sperimentare le linee di un "altro" e nuovo programma sociale.

Dunque Cronenberg in virtù di queste concezioni, sposta la sua attenzione verso tutti quei fenomeni contemporanei, come i nuovi media, la realtà virtuale, la chirurgia plastica, le protesi inorganiche che si innestano nella carne, la potenza delle automobili e tutte quelle innovazioni volte a mutare e modificare la nostra fisicità e il nostro modo di vivere. E sono queste simbologie che il regista non esita a definire virali, attribuendo loro, in un confronto che svela analogie e similitudini, una capacità di propagazione e di velocità, che, al pari proprio di un virus, si guadagna quotidianamente sempre più ampi e propri spazi.

Ed è questo, che rende l'universo cronenbergiano un terreno metaforico, un composto attrattivo, dove il testo filmico supera la sfera ermeneutica, e dove, infatti, mezzi come la televisione, la macchina, la realtà virtuale, agiscono con la stessa potenza di questo virus, che insinuandosi all'interno dell'uomo opera un tentativo di ridisegnarne l'esistenza con più o meno occulto spirito persuasivo, con tale incidenza che sovente sfonda la barriera dell'inattaccabile, sia esso il corpo, lo sguardo, o lo spazio.

Una logica quella del nostro autore, che, utilizzando una sua lenticolare messa a fuoco opera

un processo di mutazione che attraverso una realtà tecnologica di alto e "inedito" potenziamento fisico e temporale, gli consente di puntare nell'oggetto primario costituito dall'identità umana e cioè il corpo.

E così oggi più che mai si rivela profetico un noto concetto espresso da Marschal MacLuhan 35 anni fa, e cioè che ogni invenzione e ogni tecnologia diventa, in tempi recenti, una sorta di prolungamento del nostro corpo, una protesi capace di rimodellare e ridefinire ogni rapporto e ogni equilibrio tra le diverse parti del nostro organismo.

È in virtù delle teorie macluhaniane, che l'inclinazione cinematografica di Cronenberg si alimenta nei suoi trent'anni di attività, mettendo in scena storie dove i diversi personaggi si ritrovano vittime dei loro stessi medium, medium che l'autore intende come tutti quei prodotti umani recepiti come estensione e accelerazione della vita sensoriale, e capaci di influenzare contemporaneamente l'intero campo dei sensi.

"Stereo" e "Crimes of the future" sono i suoi primi mediometraggi, girati tra il 1969 e il 1970, sono due opere significative, dove il rapporto di strumentalità che lega l'uomo alla tecnologia e alla ricerca scientifica si presenta già diametralmente ribaltato, e dove non è più l'uomo a dominare le sue "creature", ma esse, che invece lo assalgono stravolgendone radicalmente l'ordine dei sensi.

Stilisticamente i due film, non sembrano avere analogie con precedenti cinematografici, piuttosto, Cronenberg, nel suo addentrarsi in uno spazio claustrofobico sede di inediti esperimenti, sembra ricollegarsi ad un linguaggio iconografico più vicino al documentario medico che a quello della cinematografia fantascientifica.

Dal punto di vista narrativo, "Stereo" e "Crimes of the future" mettono in scena più o meno gli stessi elementi, i corpi dei personaggi, sin dall'inizio, sembrano infatti perdersi in un caos mentale e organico, uno stato confusionale dove l'onnipresenza della scienza umana si risolve in un "sarcastico" discorso di sconfitta e di alienazione.

scene dal film "Stereo" di David Cronenberg



Noto che a volte i miei personaggi parlano della sofferta rivoluzione della carne. Io dico a me stesso: "Ecco di cosa si tratta: l'indipendenza del corpo, rispetto alla mente, e la difficoltà della mente ad accettare ciò che quella rivoluzione potrebbe significare"

(David Cronenberg)



"Il Demone sotto la pelle" di David Cronenberg

Assistiamo, così, ad una serie di esperimenti dove l'alterazione biologica/mentale degli uomini si rivela solamente un fallimentare progetto dai vani risultati.

E anche qui, Cronenberg espone già i "suoi" corpi, quei "primi corpi" che come sottolinea Giuseppe Garizzo, sin dall'inizio "si toccano. Si esaminano per percepire, immaginare, "vedere" quello che c'è oltre e dentro, già alla ricerca degli e delle loro funzioni"², una ricerca che, aggrungeremo noi, risolvendosi in una modifica e in una alterazione del corpo, approda, come ultimo stadio, alla nascita di un uomo nuovo, un soggetto in cui la personalità diventa un tutt'uno con la corporeità, e l'antica dicotomia cartesiana tra mente e corpo viene definitivamente superata.

Sarà opportuno analizzare con maggiore attenzione questo punto, perché esso si rivela cruciale, per una giusta comprensione dell'opera del regista canadese, in proposito Cronenberg afferma: "Non penso che il corpo sia necessariamente traditore, malvagio, o cattivo. È bis-

betico, ed è indipendente. La chiave è l'indipendenza. È proprio come il colonialismo [...] penso che nei miei film il corpo sia così. Noto che a volte i miei personaggi parlano della sofferta rivoluzione della carne. Io dico a me stesso: "Ecco di cosa si tratta: l'indipendenza del corpo, rispetto alla mente, e la difficoltà della mente ad accettare ciò che quella rivoluzione potrebbe significare"³. Mentre nella concezione cartesiana il corpo, o soma, era visto come il contenitore, lo "scrigno", oltre che di un'anima trascendente anche di una mente mortale, le ultime teorie a riguardo sono approdate (e in ciò Cronenberg si rivela addirittura profetico) ad un superamento di questa concezione, mutando i termini della ricerca che dall'analisi della mente è passata a quella del cervello, di un organo fisico, quindi di una parte del corpo, alla ricerca di un principio fisiologico dello spirito e dell'immaginazione. In "Brood" per esempio, Cronenberg si sofferma sulla esasperata condizione psicologica di soggetti sottoposti ad una cura denominata, non a caso, psicoplasmica, il cui risultato

è una vera e propria corporeizzazione dei sentimenti, in questo caso d'odio, di una madre nei confronti del mondo.

La mente e il corpo dialogano, si domandano e si rispondono, in una corrispondenza che non ha precedenti cinematografici, la scienza, per Cronenberg è dunque un'accelerazione, una formula capace di sondare portando alla luce le pulsioni interne all'uomo stesso.

Ecco perché, gran parte dei suoi film, posiziona i personaggi, principali o marginali che siano, all'interno di una dinamica unica e che è quella che li vede, sempre, combattere una potenza spaventosa ma allo stesso tempo catartica.

Una forza rinnovatrice, dove il corpo, emblema dell'essenza umana, ridisegna i propri bisogni, secondo una logica che, apparentemente sembra non appartenergli, ma che invece, ad un'analisi attenta, scopriremo non estranea, quanto invece perfettamente aderente alla dimensione organica, perché capace di modificare l'architettura corporea senza

però escluderla o annullarla.

L'effetto che in "Rabid", trasforma la graziosa Rose in una "assetata" bevitrice di sangue umano, non appartiene alla sfera dell'ultraterreno, ma piuttosto è la scienza, la chirurgia plastica in questo caso, ad avergli "regalato" una nuova forma di nutrimento. Attraversata e fagocitata da un sistema scientifico che la vuole riabilitare, Rose si ritrova mutata in un mondo ancora fondamentalmente impreparato alla sua "nuova carne". Cinema dell'interno, quello di Cronenberg, ma anche dell'esterno, perché ci mette di fronte alla constatazione che noi siamo ciò che viviamo, e che tutto ciò che ci sta intorno ci modifica e ci converte riplasmandoci nel corso del tempo.

Così irrilevantemente dalle diverse strategie utilizzate, la cultura si appropria dell'individuo, lo trasforma asservendolo alle proprie esigenze, l'uomo diventa tale solo dopo essere stato investito e violentato da diversi fattori culturali (pensiamo oggi ai tatuaggi, ai piercing ecc.).

Ci si chiede allora, di fronte ad un



"eXistenZ" di David Cronenberg

film come "Crash", cosa succede oggi? Quale elemento aziona questo processo di appropriazione corporea? La risposta va ricercata nella tecnologia, in quel potere invasivo della moderna scienza, determinante definitivamente l'abolizione del "vecchio" corpo.

Proprio in questo senso, il regista si rivela profetico, perché la sua opera risponde esattamente a quel passaggio da un corpo classico ad un

qualcosa che si è sempre pensato come inattaccabile cioè il corpo.

La filosofia cronenbergiana pertanto sembra volerci comunicare che un'epoca nella quale l'organismo dell'essere umano considerato un unicum, un concetto naturale impossibile da alterare, non ha più ragione di essere e ne decreta quindi la fine. In questo processo di denaturalizzazione, il cinema di Cronenberg scava profondamente nella storia

la quale da exteriorizzazione in supporto della volontà dell'uomo si è rovesciata interiorizzandosi in lui.

Potremmo quasi parlare di colonizzazione del corpo umano, ne è indizio il virus afrosiatico creato da dottor Hobbes in "The Parasite Murder" che scivola all'interno dei corpi dei personaggi, colonizzandoli, trasformandoli, riplasmando sul loro corpo mutato un nuovo ruolo sociale.

Altrettanto si può dire per "Video-

fusione organica e psicologica, il risultato sarà non un essere aberrante ma un super-uomo dominato dalla "onnipotenza del pensiero"⁵

Il fatto nuovo è che Cronenberg guarda sì alla mutazione, ma ne rovescia quel punto di vista classico che il cinema del passato ha sempre avuto nel rapporto di questa tema, ossia la metamorfosi vista come una involuzione, qualcosa di assimilabile ad un tempo caotico primordiale, ad una condizione di semianimalità fisica e psicologica.

Negli ultimi anni il cinema - che da sempre si rivela anticipatore di fenomeni culturali - sembra rivolgere uno sguardo di natura diversa nei confronti di questo fenomeno, sempre Cronenberg ha scritto in proposito: "Cronenberg, da parte sua, si colloca all'interno di una linea differente, quella che si vuole della fantascienza, non più l'involuzione quindi ma l'evoluzione della specie umana verso il suo divenire. La mente e la macchina concepiti come estensione del corpo: al tempo stesso «Homo sapiens» e «Homo faber». La ricerca dell'eroe cronenbergiano è in effetti indirizzata al futuro, alla mutazione, al più-che-umano, se non al superumano".⁶

È questo che Cronenberg cineasta di un orrore moderno, la sua posizione si rivela originale non tanto per la forma degli intrecci, quanto per il fatto che la sua visione, all'interno di un genere come è quello horror, solitamente basato su delle paure che nascono da una dimensione sovranaturale, diremmo oggi gotica, si rivela del tutto distintiva.



"Videodrome" di David Cronenberg

nuovo corpo di cui si è discusso: in proposito i personaggi di Cronenberg potrebbero essere definiti come post-umani poiché essi rispecchiano quella trasformazione in atto che sta portando ad un cambiamento totale dell'essere umano, quest'ultimo non è più inteso come un concetto standard, fisso. Il processo di abolizione di cui si è accennato tra interno dell'uomo ed esterno, tra naturale ed artificiale, è andato ad intaccare un mito fondante della nostra cultura,

dell'essere umano, riportando alla luce un atteggiamento "antico", se si pensa che sin dai secoli passati il corpo ha sempre avuto bisogno, per una efficienza maggiore, di utilizzare supporti artificiali, pensiamo ad elementi come gli occhiali o alle nuove tecnologie utilizzate nel campo chirurgico/plastico.

Tale processo oggi ha assunto un peso maggiore nell'esistenza dell'uomo, portando ad un ribaltamento totale del ruolo classico della tecnologia,

drome" ed "eXsistenZ", due titoli dove l'elemento tecnologico si allarga notevolmente fino ad invadere il corpo e la mente dei personaggi espandendoli nelle loro caratteristiche fisiche e mentali.

Altre volte, invece, sono soprattutto queste ultime a caricarsi di una potenza illimitata; in "Scanner", per esempio, quella che Cronenberg definisce come una "guerra cosmica di cervelli"⁴ sfocia in un duello corporeo culminante in una vera e propria

La paura, la minaccia, nelle sue storie non proviene mai dall'esterno, ma cova, cresce e si scatena, dall'interno dell'uomo, dal suo organismo, esterno e interno diventano quindi un tutt'uno, l'esterno allora si annulla e la via d'uscita scompaiono per sempre.

I corpi diventano così una "macchina molle", una sorta di spugna che assorbe il mondo esterno, si pensi al titolo del testo che il dottor Raglan

a raccontare la tecnica, a riflettere sulla scienza, un'arte che ha fatto della mutazione organica il proprio protagonista.

La riflessione diventa vergogna, un sentimento, questo, che scaturisce oggi dalla consapevolezza che l'uomo di fronte ad una forza estranea è diventato del tutto impotente, " il sogno mitico di Prometeo creatore della tecnica, sembra prossimo a realizzarsi, l'uomo è padrone del cos-

organica sembra divenuta inferiore e meno perfetta di quella inorganica. L'uomo ha la percezione di non essere all'altezza dei propri stessi prodotti."⁷

E di fronte a tutto questo, i suoi personaggi si ribellano, si riuniscono per dar vita, forse, all'ultima forma di rivolta possibile: il corpo non vuole soccombere, e per questo fa sentire la sua protesta, si ribella a quella nuova realtà, a quella nuova esisten-

sistenZ", penultimo film del regista, si rivela infatti una risposta del corpo, una ribellione di questo (non un adeguamento!) all'era del virtuale.⁸ Cronenberg sembra volerci ricordare che la società dei simulacri, come ha sottolineato Paolo Vernaglione, non ha trionfato, o comunque non nei termini in cui si parla recentemente: "un organismo chiuso in se stesso, ormai ridotto a residuo di una civiltà inferiore"⁹, gli uomini di questo singolare regista sono contaminati, ma non assuefatti al virus, rifuggono da quell'entità illimitata e anonima che cerca di controllarli.



"Scanners" di David Cronenberg

adotta per i suoi esperimenti nel film "Brood", "The Shape of rage" ossia la forma della rabbia, ed è su questo punto che il regista spinge la sua macchina-cinema in maniera quasi ossessionante, come il voler dare una definitiva struttura ad un fenomeno che sta assumendo forma in questi ultimi anni.

Un cinema quindi fantastico ma applicato al sociale, non più fatto di demoni, vampiri o altro, ma uno sguardo invece volto soprattutto

mo, sovrano e signore dell'essere. E, tuttavia, sempre di più proviamo un inaspettato sentimento di vergogna di fronte alle macchine da noi stesse prodotte; esse sono divenute così perfette, che le facoltà umane patiscono un dislivello di fronte ad esse, non riescono ad adeguarsi alla loro sovrumana efficacia. Il corpo, in particolare, è troppo fragile, precario e ottuso per rispondere in modo adeguato alle prestazioni raffinate che le macchine richiederebbero. La vita

za che Cronenberg ci racconta volta per volta.

La tecnica è il nostro destino! Sembra raccontarci la storia di questi ultimi anni, ma il regista non ci sta, reagisce e fa reagire le sue creature. Come il corpo è pronto a cogliere la potenza, l'autonomia, il trionfo della tecnica, allo stesso tempo, esso è pronto a ribellarsi, a urlare, ad agitarsi, a picchiare, ad esistere, perché non vuole che il cogito passi definitivamente in mani diverse, tutto "eX-

1 David Cronenberg, Il Visionario. <http://www.laait.com/larovere/cronenbe.htm> (italiano)

2 Giuseppe Gariazzo, Cortomatraggi e Mediomatraggi, in David Cronenberg - dal cinema della mutazione all'horror esistenziale, Stefano Sorbini editore, Roma 1995

3 Chris Rodley, Il Cinema di David Cronenberg, Pratiche Editrice, Parma 1994

4 Serge Grumberg, David Cronenberg, Shake edizioni, Milano 1999.

5 ibidem

6 ibidem

7 Mario Pezzella, Il Corpo assente, in Enrico Livranghi (a cura di), La carne e il metallo, visione storie e pensiero del cybermondo, il castoro edizioni, Milano 1999.

8 Perciò Antonella Marchionni scrive in proposito: "Cronenberg sottolinea l'estrema fisicità e organicità dell'apparato tecnologico che consente di mettere in moto il meccanismo virtuale di eXsistenZ; se da un lato infatti mostra una serie di universi mentali astratti e fittizi, dall'altro però pone l'accento in maniera esasperata sulla materia organica del mezzo utilizzato per raggiungere tale scopo". (Antonella Marchionni, La contaminazione organica delle virtualità oniriche, Carte di Cinema, n. 4, primavera 2000)

9 Paolo Vernaglione, Il gioco dell'oca di David Cronenberg, <http://www.visioni.it/cronenberg.htm>

Una lepre comprende più

di molti esseri umani

con il loro razionalismo testardo... (Joseph Beuys)

Come spiegare al defunto Beuys che il coniglio verde è un'opera d'arte?

COME SPIEGARE AL DEFUNTO BEUYS CHE IL CONIGLIO VERDE È UN'OPERA D'ARTE?

di Barbara Galati

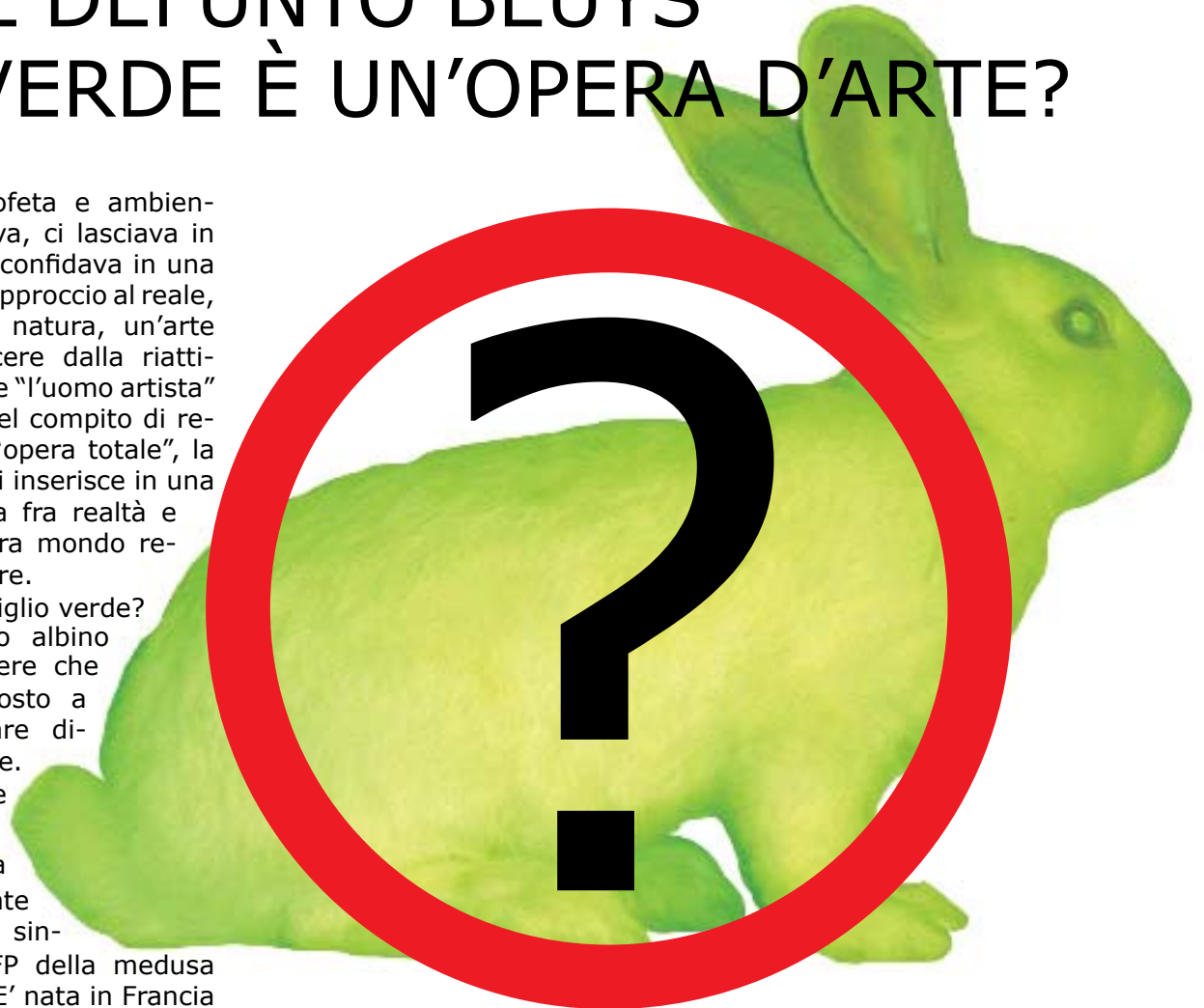
Ricordando la famosa performance "Come spiegare un quadro ad una lepre morta" (1965), in cui Beuys descriveva e spiegava i quadri della galleria all'animale senza vita, viene da chiedersi se a distanza di quarantatré anni sia possibile spiegare al defunto Beuys che quel coniglio verde sia un'opera d'arte. E, anche oggi come allora, spiegare un dipinto ad una lepre morta appare più semplice che spiegare alla maggior parte della gente l'arte biotecnologica. Come per Beuys, che affermò di non apprezzare per niente il dover spiegare il significato di un'opera d'arte alla gente- perché accecati da troppo razionalismo-, bisognerebbe guardare a queste opere ponendosi domande in virtù del messaggio che esse cercano di trasmetterci.

Quando nel 1986 Joseph Beuys, ar-

tista sciamano, profeta e ambientalista, se ne andava, ci lasciava in eredità un'arte che confidava in una creatività nata dall'approccio al reale, all'esistenza e alla natura, un'arte che dovrebbe nascere dalla riattivazione dei sensi che "l'uomo artista" riesce ad attivare nel compito di realizzare la propria "opera totale", la vita, un'opera che si inserisce in una dimensione sospesa fra realtà e rappresentazione, fra mondo reale e realtà da creare.

Che cos'è quel coniglio verde?

Alba è un coniglio albino unico nel suo genere che quando viene esposto a una luce particolare diviene fluorescente. Alba, il cui nome come opera d'arte è GFP Bunny, è stata creata artificialmente con una mutazione sintetica del gene GFP della medusa Aequorea Victoria. E' nata in Francia



Alba, the GFP Bunny , fluorescent bunny. Photo: Chrystella Fontaine

nel Febbraio 2000 da un progetto di Eduardo Kac, artista brasiliano internazionalmente noto e operante con le tecnologie, grazie anche all'aiuto del ricercatore e artista Louis Bec e degli scienziati Louis-Marie Houdebine e Patrick Prunnet.

Il coniglio rappresenta un essere vivente organico complesso, totalmente artificiale, creato per fini artistici. Esso è uno dei primi esempi di quel filone di arte biotecnologica chiamata Transgenica la quale propone l'utilizzazione dall'ingegneria genetica e della genetica molecolare per trasferire geni sintetici da un organismo ad un altro, o/e prevede l'introduzione di materiale genetico da una specie ad un'altra, al fine di creare nuovi esseri viventi. La natura di questa espressione artistica è definita non solo dalla nascita e dalla crescita di una nuova pianta o di un nuovo animale, ma soprattutto dalla relazione tra l'artista, il pubblico e l'organismo transgenico.

Eduardo Kac, il padre di Alba, si definisce "artista transgenico" ed afferma di non essere affatto interessato alla creazione di "oggetti genetici", bensì all'invenzione di "soggetti sociali transgenici": in altre parole, ciò che propone come opera è di mettere in risalto il processo di creazione del coniglio ed il suo completo inserimento nella società dove possa crescere sano e salvo.

Questo apparentamento, seppur forzato, del linguaggio dei due artisti, comprendente l'uso metaforico dei materiali viventi, l'attenzione per la trasformazione e la relazione tra l'azione e la

sua documentazione, offre il pretesto per creare un parallelo tra l'opera di Beuys e quella di Kac.

Joseph Beuys l'azionista, lo sciamano dell'arte contemporanea, l'artista

concettuale, l'insegnante, l'attivista in campagne politiche ed ecologiche, rimane ancora oggi il creatore di metafore del mondo naturale e dell'umanità e il fondatore del movi-

mento dei verdi in Germania. Eduardo Kac, d'altro canto, è il principale esponente del movimento dell'arte biotech; docente, ricercatore, autore di opere biotecnologiche, nonché fondatore dell'arte transgenica, simbolo della moderna civiltà scientifico-tecnologica.

Ma se per Beuys la messa in scena dell'esperienza, tramite le azioni comportamentali, intendeva abbattere la barriera tra arte e vita reale, il brasiliano Eduardo Kac, con la sua opera, ci porta in realtà lontano dall'arte, per precipitarci nell'ordine della creazione.

Alba, con la sua esistenza provocatoria, contribuisce a minare alcuni concetti fondamentali della morale comune sui cui si basa la nostra cultura (tra cui l'idea di "artificiale" come contrapposto a "naturale", della centralità della cultura umana, dell'etica, del concetto di "vita", di "natura" e di "arte") ed evidenzia



Joseph Beuys, **How to Explain Pictures to a Dead Hare** (Joseph Beuys...irgend ein Strang... (Joseph Beuys ... Any Old Moose...), Galleria Schmela, Düsseldorf 26 Novembre 31 December, 1965 (performance durante la notte di apertura) Original duration: three hours

Quando la creatività coincide con la trasformazione, con la mutazione e il dispiegamento della sostanza, allora può essere applicata a tutto e non essere semplicemente ristretta al campo artistico...



Eduardo Kac and Alba, the fluorescent bunny. Photo: Chrystelle Fontain

contraddizioni, ipocrisie, interrogativi, facendo emergere una realtà scomoda costruita su pseudo-strutture ideologico-religiose che sfumano nel pregiudizio, nella capziosità piuttosto che nella ragione o nella scienza.

La fascinazione di Joseph Beuys per le scienze e il suo spiccato interesse per il mondo naturale sono ben noti. La sua ricerca, fondata sulla dicotomia tra naturale e artificiale, ha rappresentato anche un legame magico tra natura e cultura, animalità e umanità. Nel suo lavoro ha sempre applicato i principi del metodo scientifico tradizionale, l'osservazione, l'esperimento, la registrazione dei dati, e anche la dimensione simbolica dei suoi lavori nasce sempre dalle forze reali dei materiali e dall'osservazione diretta della natura, dalla volontà di integrare arte e scienza, mito e tecnologia, coniugandole all'esperienza personale. Il collegamento fra l'arte e la scienza, o intuizione e logica, divenne un concetto chiave della sua opera e la base per la sua identificazione con le teorie steineriane.

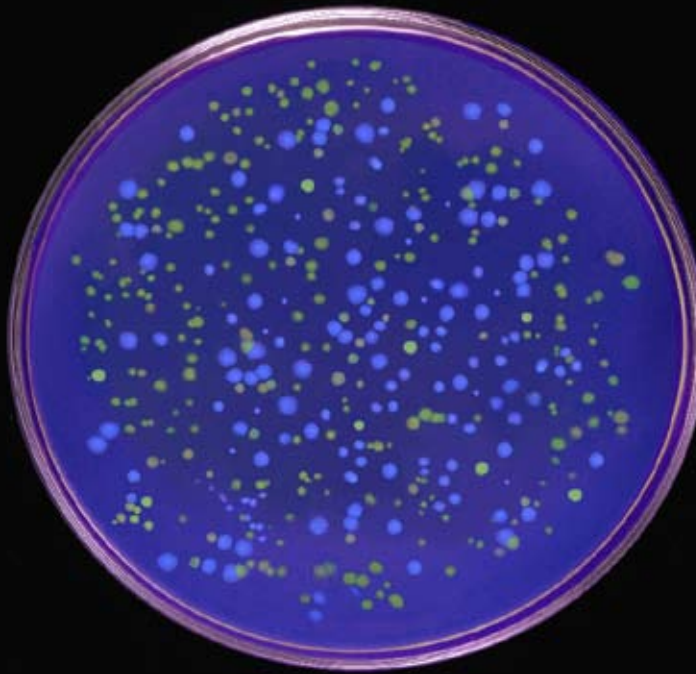
Ma la ricerca di Beuys verte principalmente sulla presenza dell'uomo, visto come interprete produttivo e reale di una natura parte di tutto e allo stesso tempo territorio da esplorare, ricercare e indagare con i mezzi più disparati, poiché essa è in continua evoluzione e metamorfosi. Quando la creatività coincide con la trasformazione, con la mutazione e il dispiegamento della sostanza, allora può essere applicata a tutto e non essere semplicemente ristretta al campo artistico.

Serox_{zine}

E se per Beuys l'arte si fa scienza, per Kac la scienza si fa arte. Presente sulla scena sin dai primi anni '80, Kac ha seguito un percorso che lo ha portato ad utilizzare, per le sue ricerche artistiche, strumenti tecnologici che si sono evoluti con le esigenze della società (prima fax e tv, poi internet, microchip e ingegneria genetica). L'obiettivo era e rimane

quello di sottolineare i fenomeni emergenti nella società e aprire, attraverso il loro utilizzo, un dibattito. La bio arte è la fase attuale su cui lavora Kac, l'arte che usa la scienza per creare opere "viventi" o che vanno oltre il genere (arte transgenetica), anche se Kac tiene a dire che si tratta sempre di nuove espressioni d'arte, e non di scienza.

"NELL'ARTE TRANSGENICA L'OPERA D'ARTE DIVENTA VIVENTE
E INEVITABILMENTE SOGGETTA ALLE LEGGI DELLA VITA:
NASCITA, CRESCITA E SCOMPARSA"



Eduardo Kac, Genesis, 1999. Transgenic work with artist-created bacteria, ultraviolet light, internet, video (detail), edition of 2, dimensions variable. Collection Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, Spain (1/2)

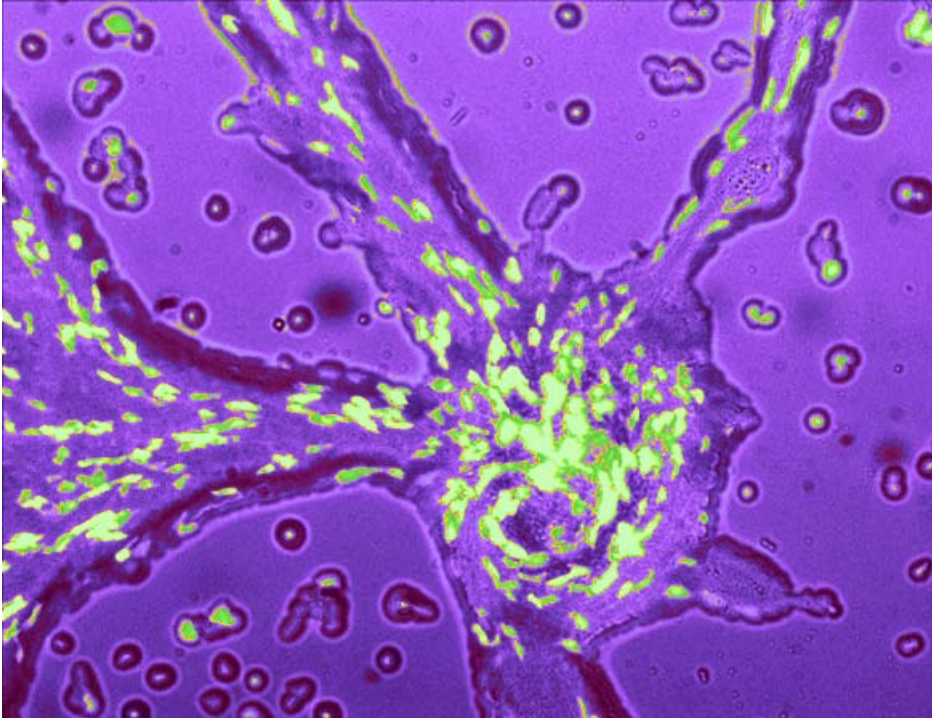
All'interno delle sue creazioni ci sono trasformazioni periodiche dovute alla riproduzione, ai cambiamenti metabolici e alla migrazione, interna e imprevedibile, dei microrganismi nei diversi punti dell'opera. L'opera d'arte diventa vivente e inevitabilmente soggetta alle leggi della vita: nascita, crescita e scomparsa.

La comune visione della creatività intesa come atto generativo, tesa ad affrontare i problemi sociali dell'uomo e i rapporti in ambito economico e culturale, rappresenta un elemento fondante nel lavoro dei due artisti. La metafora della creazione diviene contrassegno della loro opera, ponendo però problemi etici sulla libertà creativa, e su quanto, oggi come allora, ci si può spingere oltre in nome dell'arte.

La creatività così intesa si riafferma nel pensiero politico di Beuys, l'arte diviene mezzo di trasformazione del reale, l'uomo artista manifesta liberamente la sua capacità creativa; in Kac il medesimo principio è sotteso alla metamorfosi del naturale.

Alba o GFP Bunny è un esperimento privo di valore dal punto di vista scientifico ed economico (le tecniche usate sono pratica comune da alcuni anni in qualunque laboratorio di genetica) ma questa "creazione", come sostiene il suo autore, serve a schiudere nuovi orizzonti all'arte, a far nascere nuovi interrogativi. Dando per scontato che si rispetti la sua esistenza, ci si chiede se in nome del pensiero creativo si ha il diritto di farlo.

Se Beuys si interrogava vent'anni fa sull'ambiente e sugli sprechi



THE EIGHTH DAY, 2001 (detail).

Transgenic artwork with biological robot (biobot), GFP plants, GFP amoebae, GFP fish, GFP mice, audio, video, Internet



NONOSTANTE IL FALLIMENTO DOVUTO ALLE RESISTENZE ETICHE, PER L'OPERA "THE EIGHTH DAY" KAC HA MOBILITATO UN'INTERA ÈQUIPE SCIENTIFICA DELL'UNIVERSITÀ DI PHOENIX IN ARIZONA, CHE LO HA AIUTATO A CREARE UN PICCOLO ECOSISTEMA ARTIFICIALE POPOLATO DA PESCI, TOPI E PIANTE FLUORESCENTI E DA UN ROBOT

della società industriale, oggi Kac si interroga su questioni sollevate dalla genetica, dalla clonazione, dall'eugenetica e dal métissage tra due organismi diversi. Il fine di entrambi è di cercare di mantenere vivo nella società il dibattito, utilizzando l'arte come espediente che induca il pubblico a riflettere sulle trasformazioni operate dalla scienza, dall'economia e dall'etica e lo solleciti altresì a esprimere un giudizio che non sia solo di natura estetica.

Le opere di ambedue spingono alla riflessione sulla condizione umana, e sulla repressione che attanaglia socialmente gli uomini, negandone la natura creatrice.

Se da una parte Beuys sembrava

accusare l'uomo di voler creare la "sua" realtà, di manipolare e dominare l'ambiente naturale, creando in tal modo un mondo falso che diviene la follia propria dell'uomo moderno, dall'altra, secondo Kac, queste nuove forme di arte ammoniscono sui possibili usi impropri della scienza e sui rischi della manipolazione genetica. In tal senso, più che di arte si può parlare di una sfera che tocca la morale: in questo caso la questione etica diventa di assoluta priorità.

Kac ha studiato a fondo queste problematiche. Lavora con scienziati specialisti della materia, discute continuamente con professionisti di varie discipline. Alba nasce non per mera manipolazione di un soggetto

di arte genetica, ma sulla base di un interesse a condividere lo spazio sociale con individui transgenici, per stabilire con essi un'interazione dialogica. In realtà il nostro coniglio è diventato famoso proprio perché gli è stato impedito di apparire, costretto nel laboratorio dove era stato creato. Alba, infatti, doveva essere presentata pubblicamente all'interno della manifestazione "Avignonnumérique" nel Giugno del 2000, ma gli è stato proibito. La volontà di portare il mammifero transgenico dentro la società, dentro lo spazio domestico, all'interno di una sfera di rapporti personali ha causato a Kac non pochi problemi, ma grazie alla denuncia della censura e alle foto "liberate Alba" il fatto

ebbe un grande riverbero mediatico, diventando un caso internazionale. Egli, infatti, si sta ancora scontrando affinché sia liberato, per portarlo con lui dalla sua famiglia a Chicago, dove potrà compiersi il vero destino dell'opera "GFP Bunny".

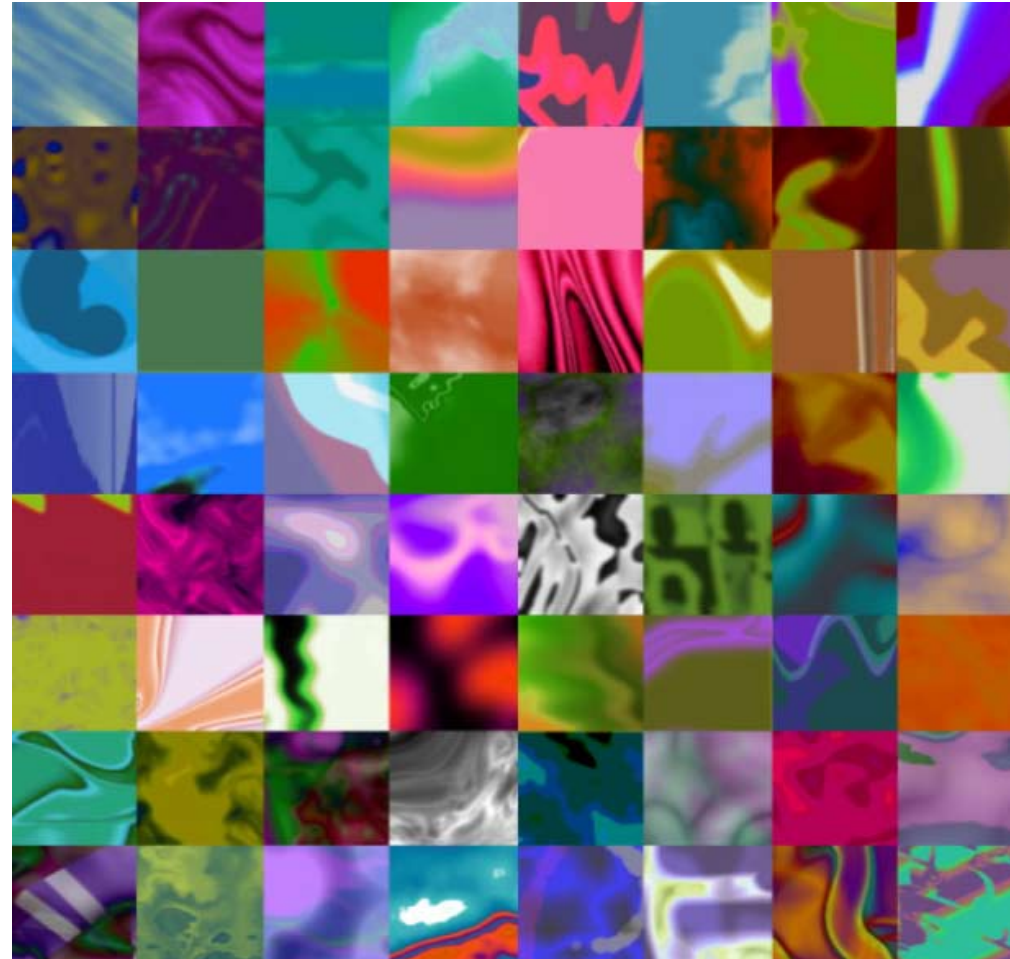
Nonostante il fallimento dovuto alle resistenze etiche, per l'opera The Eight Day Kac ha mobilitato un'intera équipe scientifica dell'Università di Phoenix in Arizona, che lo ha aiutato a creare un piccolo ecosistema artificiale popolato da pesci, topi e piante fluorescenti e da un robot. Il fine dell'opera è quello di confrontare il mito della creazione originaria con quello della seconda creazione, di natura biotecnologica. The Eighth

Day è un'estensione della biodiversità che va oltre le forme di vita naturali: le due forze chiavi sono la mutazione e la selezione.

L'ultima creazione di Kac è Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries. Si tratta di una serie di "biotopi", così li definisce l'artista, che hanno visto la luce nel 2006 e sono stati esposti alla Biennale di Singapore. Visti da fuori potrebbero sembrare dei quadri che però contengono materia vivente. Ecco come li descrive l'autore: "I miei biotopi sono fatti di terra, acqua, microrganismi e la loro composizione, nel tempo, varia, come quella di ogni coltura cellulare." I suoi lavori sono inseriti in collezioni permanenti al MoMa di New York, a Chicago, ed al Museum of Modern Art di Rio de Janeiro.

Con Edoardo Kac l'arte transgenica apre così un nuovo orizzonte nella creazione artistica, ma forse i suoi contributi più importanti si trovano altrove, lontano dallo star system dell'arte, in anonimi laboratori biologici. Gli artisti biotech lavorano nei laboratori a fianco di scienziati, di ricercatori, e di esperti che supportano il loro operato, cercando di suscitare una nuova consapevolezza sulle ultime frontiere della biotecnologia. In questo senso, gli artisti-scienziati sono pionieri di una nuova forma di creatività prettamente generativa. L'unica controindicazione del loro lavoro sta nel rischio di cadere nella trappola dello spettacolo tecnologico e di restare focalizzati sull'idea fine a se stessa.

Sotto l'etichetta di arte biothec si raggruppa una vasta serie di posizio-

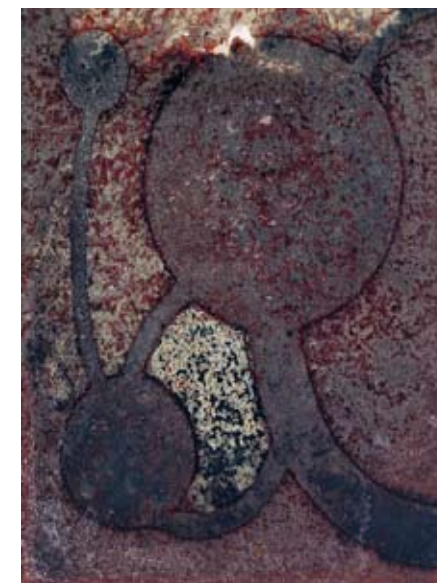


Move 36", Eduardo Kac, "Move 36", transgenic work, 2002/04 (detail), dimensions variable, edition of 3. Collection Alfredo Hertzog da Silva, São Paulo

ni estetiche spesso distanti tra loro. In tal senso è evidente l'impossibilità di raggruppare tutte queste emergenze creative sotto un unico manifesto. I differenti approcci variano dalle bistecche di rana coltivate in laboratorio da Oron Catts alle farfalle manipolate geneticamente da Marta de Menezes allo scopo di creare dei motivi artificiali sulle ali di alcune specie, dall'ibridazione dei fiori fatta da George Gessert, ex pittore e oggi artista biothec, ai campioni

di pelle coltivati e messi in mostra dal duo Art orienté objet per riflettere sulle ormai labili e trasgredibili barriere tra le specie animali, dagli ovuli in barattolo di Chrissy Conant alle sculture semi-viventi progettate da Tissue Culture e Art che utilizzano principalmente tessuti formati da aggregazioni di cellule viventi per creare le "Bambole scacciapensieri semi-viventi", ottenute legando con un filo da sutura chirurgico diversi brandelli di tessuto coltivato in labo-

BIOTOPES (average 2.5 MB each image)
Eduardo Kac, "Apsides" (from the "Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries" series), biotope, 19 X 23" (48.2 x 58.4 cm), 2006.



ratorio.

Questi artisti hanno una responsabilità oggettiva nei confronti delle loro opere perché nella maggior parte dei casi si tratta di nuove forme di vita. Come afferma Jens Hauser, teorico e critico della Bio Art, lo scopo è quello di svelare quanto accade all'interno dei laboratori di genetica per interrogarsi sulle tecnologie e imparare a utilizzarle.

Lasciando aperta la discussione che certamente alimenterà i dibattiti culturali negli anni a venire, tuttavia rimane auspicabile non tralasciare, oggi più che mai, l'impegno etico necessario all'arte. L'arte deve parlare, a costo di toccare le coscienze. C'è da chiedersi se oggi Beuys, in nome della libertà creativa, sarebbe stato uno dei maggiori fautori dell'art biotech, magari sostenendo un progetto di ripopolamento dei boschi di Kassel, in cui 7000 conigli verdi trovino una tana sotto le sue querce.

MACCHINA

La macchina ha un carattere perturbante, e l'automa di Dedalo ha il compito di far muovere un simulacro umano, e quindi, massimo prodigio, il riconoscimento di uno schema orientativo occulta la finalità e l'essenza sentita in agguato dietro un'apparente oggettività. Basta ricordare lo scacchista di Kempelen, che in verità nascondeva un uomo, e che inquietava non tanto per la capacità di vincere delle partite, ma per la disponibilità a rispondere alle domande sulle "donne di Lipsia". La macchina fa paura quando minaccia l'uomo che, nell'attribuirgli capacità sovrumane, la infonde di divinità. Rivendicando la centralità psico-fisica, alcuni artisti del secondo dopoguerra hanno dipinto in maniera gestuale per rimediare all'utopia costruttivista della modernità, in cui la macchina aveva un ruolo privilegiato, fino a quando artisti come Jean Tinguely, pur partendo da un'idea modernista, irrisse la pittura di gesto, costruendo una macchina che dipingeva quadri informali. Ancora il nostro Damien Hirst realizza un'opera che intitola Making Beautiful Drawings (2007), che è il congegno utilizzato per fare i suoi famosi dipinti circolari a schizzi di vernice. Anche questo lavoro, mettendo alla berlina il gesto ispirato dell'artista, mostra il carattere "taumaturgico" della firma che fa diventare un'opera d'arte un banale strumento per imbrattare una superficie. L'arte, che Hegel diceva unica origine del bello rimane per Hirst da commisurarsi con la valenza indicativa del titolo, poiché da esso trae la bellezza. Una volta data alla macchina la capacità di fare dei "bei disegni" allora possiamo comprendere meglio Andy Warhol che voleva essere una macchina. La produzione di un artista che fa

i conti con una differenziazione di modelli proposti, fa i conti con modi di agire che invece di esser espressioni sono sistemazioni di dati comprensibili solamente in rapporto ad altre opere del medesimo artista. A tal riguardo è interessante vedere nelle foto delle opere di Gianni Asrubali come spesso appaia anche l'autore. Quasi avulso dall'opera, relegata ad immagine di fondo, Asdrubali diventa un meccanismo (come per Hirst e Tinguely) per personalizzare e programmare variazioni seguendo una logica interna ad un modus operandi. Anche il caso, più complesso s'intende, in cui la macchina diventa oggetto di seduzione vede funzionare un meccanismo dove l'articolazione di segni che agiscono l'uno su l'altro e l'uno "per" l'altro segue una finalità ambigua: un'impostazione nota sin dal Seicento col nome di macchina barocca che agisce in termini di retorica intrappolando l'occhio. Sebbene lo stupore di una visione d'insieme a volte lasci il posto alla curiosità per le singole parti, la meccanica "celibe" si confronta esclusivamente con il proprio funzionamento liberandosi da ogni fine produttivo per accendere un desiderio capace, a volte, di inglobare l'osservatore come il Chaplin in Tempi Moderni. Altrove lo minaccia come ne dalla Colonia penale di Kafka oppure lo sostituisce fino a creare l'androide. In tutto ciò seguendo un desiderio di incorruttibilità, l'uomo aspira a diventare una macchina. Il distacco prevede la coltivazione di un "sentire neutro" che parte dall'uomo per spingersi verso un altro essere artificiale una sorta di bambola di Bellmer. Non trovandosi mai coinvolti, si finisce per essere rivolti verso altro.



jean Tinguely, Meta - Matic n° 10, 1959,
55,3X76X38 cm, Amserdam Stedijk Museum

QUESTO SPAZIO POTREBBE
ESSERE TUO...

scrivi a redazione@seroxcult.com

La sostenibile naturalezza dell'arte

LA SOSTENIBILE NATURALEZZA DELL'ARTE

Museo Opera Bosco/ Giardino della Serpara

Proposta per un confronto

di Francesca Pontuale

Foto di Francesca Pontuale

Ad una settimana di distanza l'uno dall'altro, più precisamente il 10 ed il 17 maggio, hanno inaugurato le loro nuove opere il giardino della Serpara di Paul Wiedmer a Civitella D'Agliano e il Museo Opera Bosco di Anne Demijttenaere a Calcata. Può essere interessante, vista la relativa vicinanza dei luoghi, entrambi nella provincia di Viterbo, e il loro modo di approcciarsi all'arte di oggi, affrontare in questa sede un discorso comparativo tra le due realtà, non tanto per approfondire il già ampiamente sviscerato tema del rapporto tra natura e arte quanto, piuttosto, come tale rapporto è risolto e affrontato nei due luoghi sopra citati, poiché esemplari di due sistemi molto diversi di concepire la gestione della natura in base alla vocazione del territorio e alla volontà di chi vi

opera; quella che in termini tecnici oggi è chiamata pianificazione ambientale, e come, quindi, l'artificio sia inserito nella natura e con quali risultati.

Entrambi questi luoghi sono nati con una forte progettualità di fondo alle spalle, che già nella loro ideazione li ha portati ad essere molto lontani come intento, fruizione e fine. Se da una parte Anne Demijttenaere e Costantino Morosin, nel 1996, partirono con la chiara idea di sensibilizzare alle tematiche ecologiche, facendo così del loro operare un discorso profondamente politico e sociale, dall'altra Wiedmer, anche per sue esperienze di vita ed incontri, ha fatto del suo giardino un racconto, un luogo più intimo

di confronto tra sensibilità, in cui i lavori degli artisti e la natura dialogano alla pari in un percorso suggestivo. Qui, nell'affascinante cornice dei calanchi, un'ampia vallata tra il fosso Rio Chiaro ed una piccola collina, fa godere in un sol fiato dello spazio del giardino dove si distribuiscono le "Feuerskulptur" (sculture di fuoco) del padrone di casa e le opere di molti altri artisti suoi amici e compagni di viaggio, come Spuerri, Ceccobelli, Pierelli e Schmidt, solo per citarne alcuni. Ogni anno il giardino si arricchisce di nuovi interventi, che nascono dalla conoscenza della specificità del luogo e dal suo rispetto. L'artista realizza così un'integrazione artificiale tra l'opera e l'ambiente naturale, secondo l'attualissima nozione di sostenibilità: un'utilizzazione del territorio che non crea danno e lascia memoria di sé permettendo di godere dell'opera anche dopo molto tempo grazie all'uso di materiali non deperibili.

Vera e propria attività di valorizzazione ambientale,

Giardino della Serpara, Acqua Sonante, 2007, Massimo De Giovanni



...un'integrazione artificiale tra l'opera e l'ambiente naturale, secondo la nozione di sostenibilità: un'utilizzazione del territorio che non crea danno e lascia memoria di sé permettendo di godere dell'opera anche dopo molto tempo grazie all'uso di materiali non deperibili.

Giardino della Serpara, Sede di grano, 2000-1970, Daniel Spoerri



Museo Opera Bosco, Sciangai, 2007, Anne Demijttenaere



questa, che molto si differenzia dall'approccio svolto nel bosco di Anne Demijttenaere nella Valle del Treja. Qui si supera di gran lunga il concetto di sostenibilità, poiché gli imput degli artisti non sono esterni, ma fanno parte dello stesso habitat naturale, dove l'opera nasce, si trasforma e muore a tutto vantaggio dell'integrità ambientale: in questo senso creazione e trasformazione dell'opera assumono la stessa dignità. I materiali usati per gli interventi fanno, infatti, parte del bosco o sono comunque di natura organica in modo che l'ambiente possa riappropriarsene nel tempo. La natura torna ad essere protagonista e "l'intervento artistico sottrae il primato all'artista stesso" che diventa strumento del rinnovo del pensiero contemporaneo. L'arte diventa una pratica necessaria, un valore capace di generare cultura. Il Museo Opera Bosco s'inserisce pienamente nell'esperienza, quasi unica in Italia se si esclude la nota Arte Sella a Borgo Valsugana in Trentino, dell'Arte nella Natura (Art in Nature) che alla fine degli anni ottanta rappresentò un'ulteriore presa di posizione di alcuni artisti, dopo le riflessioni sui rapporti tra arte/natura/uomo affrontati alla fine degli anni Sessanta dalla Land Art, e dall'Arte Povera in seguito. Nel bosco di Calcata l'elemento naturale

si somma all'elemento naturale attraverso il fare artistico: l'opera non può vivere e non ha alcun senso al di fuori di questo contesto ambientale come forma, mentre il suo contenuto, anziché legarsi nello specifico del luogo, assume un valore, un significato universale, proprio perché si fa cultura e memoria. L'aspetto educativo del Bosco di Anne Demijttenaere è forse uno dei più interessanti, e il coinvolgimento degli studenti delle Accademie e delle Università, (quest'anno hanno partecipato l'Accademia di Belle Arti di Roma, l'Accademia di Romania a Roma e la Facoltà di Architettura del Paesaggio dell'Università della Tuscia di Viterbo) accanto a quello di giovani artisti e artisti più affermati, marcano questo indirizzo didattico che si propone di avvicinare l'uomo alla "cultura della sostenibilità" attraverso l'arte e l'ecologia. Elmar Zorn, storico dell'arte e critico tedesco, ospite quest'anno della rassegna, e tra i primi a lanciare l'idea dell'Art in Nature in Italia, ha visto nel Bosco addirittura un modello, un'anticipazione delle prossime tendenze artistiche e architettoniche che sempre più trovano ispirazione nelle forme della natura (vedi il nuovo stadio di Pechino a forma di nido d'uccello, su progetto dello studio di Basilea Herzog&De Meuron, o il più vicino Audito-

rium di Renzo Piano a Roma) dopo il crollo del cosiddetto sistema di Babele (il grattacielo). C'è quindi l'intenzione di anticipare il sistema natura-cultura in un contesto in continuo movimento, poiché nuove sono le tecniche proposte per creare, nuovo è il pubblico che si vuole avvicinare e nuovo il contesto in cui si opera.

Nel giardino di Civitella D'Agliano l'elemento naturale, sommato all'elemento artificiale, riesce nell'intento più immediato e visibile di stabilire un rapporto complesso e a volte quasi architettonico con l'ambiente circostante. Mentre le opere di Calcata non hanno nessuna indicazione in loco del nome dell'artista che le ha realizzate, poiché una volta nate esse appartengono all'ambiente naturale e al visitatore, verso il quale hanno un dovere formativo, alla Serpara ogni opera segna un preciso momento ed una precisa presenza, come nei giardini di sculture cui Wiedmer ha sicuramente guardato. Gli "antenati" più illustri del suo parco sono i giardini tardo-rinascimentali, dove l'uomo, piegando la natura alla sua volontà, creava uno spazio tutto intellettuale, cercando anche di esorcizzare le sue paure più recondite di fronte all'incontrollabilità della forza della natura. Tra gli esempi antichi quello più vicino alle sue corde è il Sacro Bosco di Bomarzo, di cui aveva già sentito parlare nel suo soggiorno a Parigi. Fu poi la collaborazione con Niki De Saint Phalle, nel "Giardino dei Tarocchi" a Capalbio, e l'amicizia con Sperry, anche lui artefice del giardino di sculture "Hic Terminus Haeret" a Seg-

giano ad avvicinarlo ancora di più a questo universo fatto di arte e natura. Di certo, quest'ultima non rimane solo uno sfondo, è il territorio sul quale agire e lasciare un segno, una traccia che non vuole sparire, ma affermare il passaggio della personalità artistica che lì ha saputo cogliere stimoli e sensazioni. L'arte, in questo caso, media tra la natura e l'uomo.

L'analisi di questi due luoghi come entità contrapposte ci offre la possibilità di confrontare due differenti modi di avvicinarsi oggi all'elemento naturale, con altrettanti atteggiamenti che rispecchiano, almeno in parte, anche i comportamenti di chi lavora, si occupa o è interessato all'ambiente oggi. In questi ultimi anni sembra prevalere su tutti il concetto di sostenibilità piuttosto che quello di mera conservazione che aveva invece guidato i principi di gestione delle aree naturali negli anni '80, che aveva messo la natura "sotto vetro" e che non prevedeva la possibilità di una relazione con l'uomo e il suo sviluppo. I nostri due "luoghi d'arte" ci indicano, invece, due possibili soluzioni di integrazione: uno più mentale, l'Opera Bosco, il cui scopo è un cambiamento negli atteggiamenti nei confronti dell'ambiente naturale, e l'altro, la Serpara, più tangibile, con un'operazione che usa mezzi vicini all'uomo per entrare nel cuore della natura seppur nel rispetto della vocazione ambientale.

PAUL WIEDMER L'artista botanico di Marco Trulli

Nella soglia che delimita l'ambito naturale da quello artificiale, l'arte contemporanea opera continui sconfinamenti che, cadute le barriere linguistiche convenzionali, diventano appropriazioni, contaminazioni profonde, coesistenze. Un artista che oggi rappresenta uno degli artefici maggiormente rappresentativi di un connubio efficace tra ambito naturale e mondo artificiale è Paul Wiedmer. Sulla scorta di esperienze uniche nella collaborazione con artisti quali Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle e Bernard Luginbuhl, Paul Wiedmer, artista svizzero nato vicino a Berna nel 1947, ha ereditato la sapienza tecnica dei suoi maestri nella realizzazione di opere complesse e la sensibilità nei confronti della natura derivato dalla collaborazione alla realizzazione delle celebri opere abitabili del sodalizio Tinguely-Saint Phalle (Cyclop, 1969; Golem, 1973, Giardino dei Tarocchi, 1979-1990). Il frutto del lavoro e dell'attenzione



Paul Wiedmer, FEUERBAUM 1994, foto Paul Wiedmer



Nell'opera di Paul Wiedmer la natura diventa materia viva con la quale sancire un patto armonico di coesistenza. I luoghi del giardino sono pagine in cui sono scritti nomi e luoghi della sua vita, il territorio è la carta su cui continuare a narrare la propria storia. Le opere pertanto nascono e si sedimentano proprio in questa valle pensata come laboratorio a cielo aperto. Il tempo e gli agenti atmosferici colorano progressivamente le opere, lasciando una patina su di esse che è una veste di esistenza all'opera. Il fattore del tempo nell'opera di Paul Wiedmer rappresenta di certo uno degli elementi più interessanti. Nell'esposizione all'aperto le opere trasformano progressivamente il loro aspetto esteriore. In questo l'artista esplicita una certa influenza della concezione beuysiana dell'opera d'arte, cioè della sua evoluzione biologica e del conseguente mutamento delle proprietà fisiche della materia. L'opera inserita nel contesto naturale diventa così un enzima che attiva una serie di interazioni ambientali (tempo-opera-spettatore). Ma la natura è anche modello da emulare, trasfigurare e da cui trarre continuamente ispirazione: così nascono opere centrali della produzione wiedmeriana quali Feuerbaum, albero di fuoco il cui fascio vibrante di rami è vivificato da lingue di fuoco intermittenti, o la Spinosa, enorme esplosione metallica di fiamme che poi compaiono, vere, al passaggio dell'osservatore.

che Paul Wiedmer riserva alla natura è pienamente apprezzabile in quella che è la sua opera totale e riepilogativa: Il giardino La Serpara. Il giardino, sito nelle vicinanze di Civitella d'Agliano, a metà strada tra Viterbo e Orvieto, è una sorta di diario aperto in cui l'artista, dal 1983 ad oggi, ha raccontato la propria vita installando opere proprie, invitando amici artisti a realizzare i propri lavori site specific, coltivando piante (tra cui molte varietà di bambù) riportate dai suoi numerosi viaggi in Oriente, Africa e in tutta Europa. Le piante, come le opere, nel giardino sono segnalate come presenze uniche, atte a testimoniare un'esperienza, un momento di vita piantato nella terra.



Il manifestarsi delle opere di Paul Wiedmer, il loro prendere vita alla presenza dell'osservatore, è una reazione che testimonia una vitalità interna della scultura, una citazione dell'energia naturale che si esprime attraverso il fuoco; elemento originario dell'universo. L'opera si manifesta scatenando giochi di luci ed ombre sempre diversi, per questo si può parlare della scultura di Wiedmer come di un'opera evento o, come lui stesso la definisce, "una performance senza performer"¹. Come per i mostri di verzura dei giardini rinascimentali, alcune opere di Paul Wiedmer si lasciano rivestire lentamente dalla vegetazione, in continuo mutamento nell'avvicinarsi delle stagioni: opere come il Feuerdrache (drago di fuoco) devono pertanto il proprio aspetto esteriore ai tempi della natura. Del rapporto tra arte e ambiente nell'opera di Paul Wiedmer, l'artista stesso afferma che la sua "è una scultura che respira il passare del tempo e si modifica continuamente con l'ambiente. Il passare del tempo si sedimenta sulla scultura, altera il colore delle superfici metalliche permettendone

l'integrazione con l'ambiente. A volte invece utilizzo le piante quali elementi vitali che si inseriscono nell'opera vivificandola, come in Feuerkröte (Rospo di fuoco), in cui una pianta rampicante colora la scultura: le stagioni, la luce del giorno mostreranno così ogni volta un'opera diversa. Non mi piace il legno come materiale di lavoro, ma come organismo vivente. Quindi utilizzo le piante come elemento cromatico di alcune mie opere. Il fattore del cambiamento, in sintonia con il procedere del tempo, è un elemento fondamentale e costitutivo dell'arte fuori dal museo².

La compenetrazione tra naturale e artificiale, nelle opere di Paul Wiedmer si declina in modo sempre diverso a seconda dei contesti in cui l'opera si inserisce.

Completamente immersa nella vegetazione, Borophryne prende vita per mezzo del grande ventilatore colorato posto in riva al laghetto artificiale in mezzo al quale spuntano quattro bocche sputafuoco che generano guizzi di colore a ritmo alternato. L'opera possiede un forte valore simbolico in quanto incarna la dialettica primigenia dei quattro elementi, vero e proprio motivo ispiratore di molte opere di Wiedmer. Qui l'interazione con la natura è totale; si tratta sicuramente dell'opera che stringe un rapporto di interdipendenza maggiore con gli elementi naturali. La vegetazione (Iris Pseudacorus, Petasites Hybridus, Typha Latifolia) pervade questo environment in cui presenza naturale e techne coesistono in un equilibrio magnetico.

La tematica dei quattro elementi è costantemente al centro dell'attenzione dell'artista, del suo approccio fenomenologico all'utilizzo dei materiali, a tal punto che Oasi, recente intervento di public art a Berna commissionato dalla Energie & Wasser Bern, ne è una ulteriore prova.

Un'ellisse di mattoni con quattro accessi e quattro sculture in ferro, Oasi è un'area di meditazione nel cuore dell'operosa periferia di Berna. Realizzando un clone "verde" della pianta ellittica dell'edificio della Ewb, Paul Wiedmer crea una vera e propria ambientazione artistica che è punto di incontro, area di sosta, luogo della percezione. Naturale e artificiale perdono continuamente, all'interno dell'oasi artistica di Wiedmer, la propria fisionomia per riconoscersi e confondersi l'uno nell'altro. Al di sopra dei frassini piantati all'interno dell'ellisse sembra di ascoltare il cinguettio degli uccelli, che in realtà è frutto di una registrazione. Le tre sculture, poste a delimitare l'ellisse, sputano fuoco verso l'esterno. All'interno di una quarta colonna in ferro si ascolta uno scroscio continuo di acqua che fluisce attivata da una pompa interna. L'acqua rimane quindi elemento evocato ma presente così come, aria, terra e, soprattutto, fuoco.

Si evidenzia il tentativo dell'artista di realizzare un'opera atta a "creare e divenire sistema di incontri, motivo di socialità"³, a diventare enzima per la creazione di senso comunitario. Dall'altra parte l'opera educa la percezione, invita all'ascolto, è luogo di riconquista delle capacità percettive all'interno del frastuono metropolitano.

Anche nella sua attività di direttore artistico e di curatore del Giardino La Serpara Wiedmer affronta spesso il confronto tra natura e ambito artificiale come dimostrano le due edizioni di Artcanal International, esposizione internazionale di scultura sull'acqua. E anche gli artisti invitati a lavorare alla La Serpara, testimoniano un interesse profondo in tal senso. Il bambù metallico di Bruno Wank installato all'interno del bambusetto grande, ma anche l'opera performativa di Massimo Di Giovanni realizzata con quaranta mulini di bambù installati lungo il fiume, raccontano di un'integrazione profonda dell'opera nella natura. Acqua sonante è una delle ultime opere realizzate all'interno del giardino attraverso una metodologia artistica, affine a quella di Wiedmer, che adopera la tecnologia per amplificare le peculiarità ambientali e stringere con esse un patto sinergico.

1. M. Trulli, Intervista a Paul Wiedmer, in A.A.V.V., Cantieri d'Arte. Ridisegnare i luoghi comuni, Ed. StampAlternativa, Roma 2006, p.16

2. M.Trulli, Conversazione con Paul Wiedmer, in E. Cristallini (a cura di), Arte fuori dal Museo, Gangemi editore, in corso di pubblicazione

3. M.Trulli, Conversazione con Paul Wiedmer, in E. Cristallini (a cura di), Arte fuori dal Museo, Gangemi editore, in corso di pubblicazione

Paul Wiedmer, Oasi, 2008, Berna, foto Alberto Mauro Fabi



Paul Wiedmer, BOROPHRYNE, 1989 foto J. Dolder



CHIEDETE A UN ROSPO CHE COS'E' LA BELLEZZA...
Lettura critica di Storia della Bellezza e Storia della Bruttezza di Umberto Eco

“CHIEDETE A UN ROSPO CHE COSA È LA BELLEZZA...”

**Lettura critica di *Storia della Bellezza e Storia della Bruttezza*
di Umberto Eco**

di Lorenza Rossi

Immagini di centinaia di capolavori di tutti i tempi e una vasta antologia di testi, per ricostruire le varie idee di Bellezza e di Bruttezza che si sono manifestate e sono state discusse nelle diverse epoche, fino ai nostri giorni. Umberto Eco ha curato un percorso che non è una semplice storia dell'arte, né una storia dell'estetica, ma si avvale di esse per ripercorrere la storia di un'intera cultura dal punto di vista iconografico e letterario-filosofico. Se della Bellezza filosofi, scienziati e letterati hanno discusso fin dall'antichità, teorizzandone addirittura le regole, riguardo la Bruttezza si è taciuto, come se non potesse vantare una tradizione ermeneutica. Immagini di centinaia di capolavori di tutti i tempi e una vasta antologia di testi, per ricostruire le varie idee di Bellezza e di Bruttezza che si sono manifestate e sono state discusse nelle diverse epoche, fino ai nostri giorni.



Venere che scherza con due colombe (Ritratto della ballerina Carlotta Chabert) (1830) Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Trento

“C’è molto pensiero nella visione...”

(Elio Franzini)

Umberto Eco ha curato un percorso che non è una semplice storia dell’arte, né una storia dell’estetica, ma si avvale di esse per ripercorrere la storia di un’intera cultura dal punto di vista iconografico e letterario-filosofico. Se della Bellezza filosofi, scienziati e letterati hanno discusso fin dall’antichità, teorizzandone addirittura le regole, riguardo la Bruttezza si è taciuto, come se non potesse vantare una tradizione ermeneutica.

Il lettore s’immerge nella dimensione profonda della Bellezza, attraversando immagini che vanno dalla Venere di Milo fino a Monica Bellucci o David Bowie, passando per la Maja desnuda di Francisco Goya, l’Olympia di Edouard Manet, la Gioconda di Leonardo da Vinci e molto altro ancora. Il mondo affascinante del Brutto, invece, è affidato ad un dispositivo narrativo che evoca la figura della Medusa di Rubens o il Fascino del cattivo gusto di Marcel Proust, la Crocifissione di Matthias Grunewald fino ai bimbi impiccati di Maurizio Cattelan. Schifoso, grottesco, abominevole, odioso, indecente, immondo, osceno, ripugnante, spaventoso, abietto, orribile, laido, terribile, terrificante, mostruoso, deforme: questi sono alcuni degli aggettivi con cui si parla e si rappresenta la Bruttezza. Di ognuno l’autore fornisce, con uno stile elegante che mescola humour e profondità, esempi letterari e artistici.

La Bellezza e la Bruttezza nel corso dei secoli hanno subito cambiamenti, entrambe hanno assunto forme diverse: armoniche o dionisiache, associate alla mostruosità nel Medioevo e all’armonia delle sfere celesti nel Rinascimento; hanno assunto le forme del sublime nel periodo romantico per poi farsi artificio, scherzo, citazione in tutto il Novecento.

Le due dimensioni, dunque, non hanno valore assoluto e atemporale. Non esistono criteri standardizzati, fissati una volta per tutte per stabilire ciò che definiamo bellezza e ciò che al contrario rientra nella categoria del brutto. Dimensioni che appaiono legate alla sfera del naturale finiscono per rivelare la propria essenza arbitraria e artificiale. Non esiste il bello in se’, il bello universalmente valido ed oggettivo, “naturale” appunto. Qualunque definizione di bello e brutto, per quanto largamente condivisa, è puro artificio, frutto di elaborazioni concettuali,

di selezioni culturali o di semplici scelte individuali.

Lo stesso concetto di brutto nell’estetica e nei discorsi filosofici letterari è nato— si potrebbe dire artificiosamente— in contrapposizione al bello. In passato ha dominato un’idea statica ed astratta di bello, riferita a criteri dogmatici e normativi: armonia, proporzione, perfezione. Il contrario di questa forma perfetta era brutto ed era un disvalore. Il Novecento poi ha insegnato ad uscire da questa gabbia della bellezza che c’impedisce di vedere, quanto nel non formato, nell’informe, in ciò che è aperto, che non ha una dimensione predeterminata, quanto in questi oggetti vi sia di bello.

Norma e rifiuto della norma hanno poco a che vedere col naturale.

Il bello e il brutto finiscono per mutare insieme al mutare delle epoche, perché non hanno nulla a che vedere con la Natura, sono concetti legati al gusto, e come tali finiscono per risentire del gusto di un’epoca. Come emerge dal percorso artistico letterario presentato nel libro, è soprattutto l’arte moderna a privare il bello e il brutto della possibilità di esistere per se stessi. Le avanguardie artistiche, per esempio, possono spostare i confini del gusto.

Sicuramente il bello non è una proprietà primaria delle cose, come il grande o il piccolo o il caldo e il freddo. Eppure si potrebbe obiettare che qualunque giudizio di bello e brutto parte da un piacere o da un dispiacere soggettivo. Elio Franzini, professore di Estetica afferma “c’è un ineliminabile momento soggettivo nel giudizio sulla bellezza e sulla bruttezza”. Le sensazioni di piacere e di dispiacere sono legati alla sensibilità di ciascuno, paiono essere fenomeni istintivi, naturali. In tal caso, al di là di tutti gli artificiali canoni di bellezza susseguitesì nel tempo, esisterebbe una aprioristica concezione di bello e brutto, legata in qualche modo al naturale. Però come spiega Franzini “va rilevato che noi esseri umani non vediamo mai semplicemente le cose così come potrebbero apparirci direttamente. C’è sempre un qualcosa in più nella nostra percezione di un oggetto rispetto al puro oggetto percepito. C’è molto pensiero nella visione”. Inoltre, è difficile dimenticare la tradizione del nostro linguaggio che distingue bene ciò che è bello e ciò che è brutto. “Se oggi ci fosse un artista che rifacesse

Il bello e il brutto finiscono per mutare insieme al mutare delle epoche, perché non hanno nulla a che vedere con la Natura, sono concetti legati al gusto, e come tali finiscono per risentire del gusto di un'epoca.

all'identico modo la Venere di Milo, anche se le forme della Venere di Milo sono belle, sarebbe un oggetto puramente insignificante, non ci comunicerebbe più nulla, perché già visto, già passato all'interno delle nostre coscienze”.

Bellezza e Bruttezza s'incontrano in uno spazio misterioso e sfuggente che è una sorta di compromesso fra il naturale e l'artificiale.



Storia della Bellezza, a cura di Umberto Eco, Editore Bompiani, 438 pg, 2004
Storia della Bruttezza, a cura di Umberto Eco, Editore Bompiani, 455 pg, 2007

Di particolare interesse risulta, infine, l'ultima parte del libro Storia della Bellezza, dedicata alle macchine, all'artificiale. Eco ripercorre l'evoluzione delle macchine, da estensioni naturali del corpo umano a oggetti complessi. L'autore racconta gli stati d'animo che hanno accompagnato di volta in volta la percezione delle macchine, viste come oggetti inquietanti, diabolici e privi di bellezza o amate, studiate, venerate. Già nel Quattrocento e nell'età barocca la macchina viene usata per produrre effetti estetici, come i giardini animati da fontane miracolose. Apparatî idraulici e artificiali che imitano zampilli naturali. Spesso il disegnatore che rappresenta queste meraviglie rimane incerto se svelare il segreto meccanico che le produce o limitarsi a mostrarne l'effetto naturale e talvolta opta per una soluzione di compromesso. Nella stessa epoca si inizia ad apprezzare la macchina per se stessa, per l'ingegnosità del suo meccanismo, che per la prima volta viene messo a nudo come oggetto di meraviglia. E come scrive Eco "queste macchine sono dette 'artificiose' e non dimentichiamo che, con la sensibilità barocca, artificio stupefacente e invenzione ingegnosa diventano criteri di Bellezza”.

Il percorso si conclude nel nostro tempo, in cui il sex appeal dell'inorganico sa manifestarsi pienamente e i confini fra artificiale e naturale, bello e brutto si fanno sempre più indefiniti e relativi.

Resta valido quello che scrive Voltaire nel Dizionario filosofico: “Chiedete a un rospo che cosa è la bellezza, il vero bello, il to kalòn. Vi risponderà che consiste nella sua femmina, coi suoi due begli occhioni rotondi che sporgono dalla piccola testa, la gola larga e piatta, il ventre giallo e il dorso bruno. Interrogate un negro della Guinea: il bello consiste per lui nella pelle nera e oleosa, gli occhi infossati, il naso schiacciato. Interrogate il diavolo: vi dirà che il bello è un paio di corna, quattro zampe a grinfia, e una coda”.

—NATURALE —
—ARTIFICIALE —
MEG "Psycho...interview"

PSYCHO

...

sono fatta di buio e luce...
("Elementa", MEG 2004)

di Luigi Ciccaglione e Valentina Fanfera
Foto Umberto Nicoletti

INTERVIEW





A seguito dell'uscita del suo nuovo album PSYCHODELICE (Multiformis/Self), nei negozi da aprile, Seroxzine ha incontrato Maria Di Donna, in arte MEG, attualmente impegnata nel tour che porterà le sue delizie sonore in giro per l'intera penisola.

L'artista partenopea, conosciuta ai più come la "ragazzaccia" dei 99 Posse, dopo l'omonimo disco del 2004 (il primo da solista), in cui emergeva il suo lato più dolce e femminile, è tornata sulle scene con un lavoro ed un sound "muscoloso", riappropriandosi del proprio lato più estroverso, da "party girl".

Chi meglio della "multiforme" Meg, per indagare il senso e l'importanza delle dicotomie?

Valentina Fanfera/In Elementa, un pezzo autobiografico del tuo primo album da solista, parli di te utilizzando termini abbastanza dicotomici fra lo.

Quanto l'ELEMENTO DICOTOMIA appartiene al tuo mondo creativo e di conseguenza alla tua produzione musicale?

MEG/Effettivamente le dicotomie sono un tratto caratterizzante di me e del mio lavoro. Ammetto che mi affascino molto, e credo facciano parte di me nella misura in cui sono figlia della mia città natale, Napoli: una città molto dicotomica, piena di estremi, di opposti, di realtà che sostanzialmente o apparentemente sono in contraddizione tra di loro, ma che spesso si complementano

l'una con l'altra.

E' il discorso della medaglia, delle cose che hanno sempre due facce, mi piace alternarle, e forse è anche una mia metodologia di lavoro che, se da un lato è affascinante e stimolante per me, dall'altro potrebbe apparire come un atteggiamento, utilizzando un termine non clinicamente corretto, schizofrenico. Ma non sono ancora a questi livelli!

Cerco di trovare una giustificazione a questo mio alternare gli estremi, pensando spesso ad una frase, ad una citazione di uno scrittore che dice: "Senza estremi non c'è progresso".

Mi consolo un po' pensando che gli estremi in qualche modo producano novità.

Luigi Ciccaglione/Se "Elementa" può considerarsi un brano rappresentativo del precedente album, c'è un pezzo in PSYCHODELICE che ti descrive in maniera più naturale?

M/In "Elementa" c'è sicuramente la percezione di me come figlia di un luogo che è sia metropolitano sia di paesaggi naturali meravigliosi.

C'è questa dicotomia tra la natura, il vulcano, il mare e la metropoli, la plastica, la spazzatura: il tutto è raccontato in quella canzone con una pacatezza che purtroppo non mi accompagna sempre. Ci sono infatti canzoni in cui esce la mia rabbia, caratteristica che spesso mi aiuta a lavorare.

"La rabbia mi aiuta a lavorare meglio": questa non è mia, ma è di Martin Lutero.

Ogni canzone è come la fotografia di un mio tratto che va a collegarsi con gli altri lungo tutto il disco.

In quest'ultimo, PSYCHODELICE, a prescindere dall'umore, dall'argomento e dall'emozione di ogni singola canzone, ho sentito la necessità che ci fosse un filo conduttore, un sound che parlasse di gioia di vivere, ed è proprio questo filo conduttore che, in questo momento, mi descrive nella maniera più naturale.

LC/ "MEG e PSYCHODELICE sono i tuoi dischi da solista. Il primo contiene elementi naturalistici: si apre con il verso delle cicale e si chiude con il rumore del mare. Il secondo parte con una cassa in quattro e suoni da videogame, e va giù pesante con l'elettronica. PSYCHODELICE potrebbe definirsi un disco artificiale rispetto a Meg?

M/Si è vero, forse sì. Nel primo disco c'erano molti elementi appartenenti al mondo del *naturalia* e in PSYCHODELICE, invece, ci sono quelli del mondo dell'*artificialia*.

Nonostante questo però, in ciò che è artificiale, ed in questo caso un sound super super-elettronico, per me c'è una grande naturalezza. Naturalezza di una persona che porta con sé questi suoni come qualcosa di molto familiare. D'altronde la mia formazione musicale ha uno dei

suo due assi portanti nell'ambito dell'elettronica, della musica metropolitana.

LC/Si tratta di due dischi completamente differenti o sono in qualche modo complementari?

M/Secondo me complementari. Semplicemente perché, quando si scrive un disco da soli, viene naturale essere autobiografici, quindi parlare delle situazioni che stai vivendo in quel momento

Io vivo MEG e PSYCHODELICE come due viaggi che ho fatto in due periodi diversi della mia vita, ma che comunque sono collegati far loro.

LC/Se MEG risulta un album molto personale, orientato a descriverti nelle tue multiformi sfaccettature, in PSYCHODELICE invece, sembra ci sia uno sguardo più aperto verso il mondo esterno. E' così? Se sì, a chi ti rivolgi?

M/E' strano. E' difficile che io scriva qualcosa pensando di rivolgermi a qualcuno in particolare. Rispetto alla differenza di mood tra MEG e PSYCHODELICE, la riflessione che a posteriori ho fatto è che MEG è figlio di un momento abbastanza critico, quello della separazione dei Posse. Dopo un decennio vissuto con il gruppo, molto intenso e molto estroverso, la scrittura di quel disco ha rappresentato per me la forte esigenza di ap-

propriarmi di un momento raccolto ed intimo nel quale ritrovarmi. Dopo l'elaborazione del lutto, della separazione, sempre foriera di dolore e sofferenza, ho sentito la necessità di elaborare cosa fosse successo.

In questo nuovo disco, PSYCHODELICE, c'è stata invece l'esigenza di un'armonizzazione naturale tra quel mondo più intimo e delicato del primo disco, con una parte irrinunciabile di me, della quale non potrei più privarmi e che è quella più estroversa: quella di cui fanno parte pezzi come "Running fast" e "Napoli città aperta".

Nonostante chi scrive tenti di essere il più possibile autentico, per me la scrittura resta sempre una delle più belle forme di finzione: quello che tento di fare io, a prescindere dalle canzoni, è cercare di parlare di realtà interne o esterne, più intime o legate ad un dato reale, ad una problematica del mondo esterno.

LC/Ho notato che da MEG a PSYCHODELICE c'è stato un forte cambiamento nel descrivere la tua città, Napoli: in "Puzzle", contenuto nel precedente disco, c'è molta musica suonata, ci sono i fiati e dei prepotenti ritmi meridionali. In "Napoli città aperta", c'è un'elettronica minimale, sembra un pezzo dei Plaid, e utilizzi anche la lingua inglese. E' stato naturale affrontare nuovamente questo argomento con

un approccio, però, differente?

M/Riguardo l'uso della lingua è stato totalmente naturale ricominciare a scrivere in inglese.

Prima di conoscere i Posse ho sempre scritto in inglese, non mi piaceva l'idea di farlo in italiano. Quando ho cominciato a lavorare su PSYCHODELICE ho avuto grandi difficoltà e proprio "Napoli città aperta" ha segnato un momento di riappacificazione con la mia lingua madre.

Sicuramente parlare di Napoli come ho fatto nei due brani, in modi così diversi, risponde ad una mia esigenza interna. Non sono solo le parole che usi o il modo in cui canti, ma anche l'arrangiamento ad avere un tipo di impatto emotivo sull'ascoltatore o su chi compone in prima persona: questo può variare, può avere una gamma di possibilità infinite.

Non saprei spiegarti che tipo di meccanismi inconsci scattano nel momento in cui tu affronti lo stesso tema a distanza di anni, né se si tratti di un meccanismo naturale o artificiale.

Sicuramente uno dei motivi per i quali ho voluto chiamare l'album PSYCHODELICE è che tutto ciò che riguarda la psiche umana finisce per affascinarci enormemente e quindi il paragone che mi sorge spontaneo è che l'essere umano è un po' come il porco: non si butta niente...

LC/Recentemente in un pro-

*svegliami prima dell'alba portami dove la luce non c'è
cosicché il sole non illumini più tutte le paure tutto questo dolore... (Distante PSYCHODELICE)*

gramma televisivo hai paragonato Napoli a Baghdad: ci spieghi questo paragone?

M/Il paragone con Baghdad forse è stato un po' forte, sicuramente provocatorio, ma anche molto naturale. Qualcuno mi ha fatto notare che il confronto è ancora più estremo, poiché Baghdad è inserita in un contesto come quello iracheno e invece Napoli in quello da primo mondo, da paese civilizatissimo, occidentale, per cui è ancora più folle il rapporto di proporzione.

In occasione del programma televisivo mi è stato chiesto: "Ma tu vivi ancora a Napoli?". Ed io: "Sì vivo ancora a Napoli".

Vivo ancora a Napoli per nessun gesto eroico, ma semplicemente perché ho la fortuna di avere un lavoro che mi consente di rimanere nella città dove ho i miei legami, i miei cari, il mio tessuto d'affetti.

Non sono stata costretta ad andare via come tutte le altre migliaia di giovani.

Andarsene dalla propria città non è una cosa facile, né felice, sia che tu sia di Napoli, sia che tu sia di Baghdad.

Era questa l'associazione che mi è venuta di fare.

LC/Se ti dico FUXIA? A cosa pensi?

M/Mi viene in mente una ragazza. A Bari, alla prima data del tour, in occasione della *Biennale dei giovani artisti del mediterraneo*, sono venuti a trovarmi e a conoscermi dei fans.

Sono arrivati con le mani grondanti di pittura fuxia, mi stavo commuovendo. Loro si chiamano Electrogroupies e hanno un sound system, sono simpaticissimi.

Lei mi ha detto: "Guarda che il tuo non è fuxia. Il tuo è Roxia. Tu hai inventato un nuovo colore che è a metà tra il rosa e il fuxia". E io le ho detto: "E vai, vai di roxia".

Il colore che vedete sulla copertina di PSYCHODELICE e che lo caratterizza anche all'interno è il colore che mi è venuto in mente quando Umberto Nicoletti, il curatore dell'artwork e delle fotografie dell'album, mi ha chiesto, prima di cominciare a lavorare: "Ma secondo te, di che colore è il disco?" E io ho detto "Fuxia. Ma un fuxia pulsante, potente".

LC/E' un po' come il tuo colore naturale?

M/No, forse è il mio colore acquisito. I miei colori naturali sono quelli della terra, scuri. Il fuxia è un colore metropolitano, da musica elettronica, quindi è acquisito.

LC/Il fuxia è anche il colore del titolo di Gomorra, sia nel libro che nel film. C'è un collegamento con questo, o no?

M/No, no, assolutamente. E' una casualità.

LC/Ci sono altre forme di espressione creativa con cui ti piacerebbe misurarti?

M/Se potessi rinascere, rinasceri

ballerina.

LC/Prima dell'uscita di PSYCHODELICE hai fatto delle date in formazione piano/voce o piano/voce/trombone. Ora ti presenti con un set elettronico. Tra questi 2 modi di approcciarsi al pubblico, quale senti + naturale/artificiale?

M/Sono entrambi naturali ed entrambi rispondono a due stati d'animo diversi, due esigenze psichiche diverse. Semplicemente anche qui ritorniamo sul discorso delle dicotomie, in questo caso in particolare alla mia doppia formazione.

Il pianoforte, è lo strumento che ho studiato da bambina e che mi ha avvicinato alla musica: lo strumento napoletano per eccellenza che



spoglia i miei pezzi di tutti gli arrangiamenti elettronici che camuffano le mie origini partenopee e mediterranee.

Camuffano non è la parola adatta, semplicemente cambiano: indossano un vestito diverso.

A seconda di come ti vesti avrai un impatto diverso sulle persone, sul pubblico o su te stesso. Vedere le proprie canzoni con vestiti diversi è stimolante non solo per chi fa musica, ma anche per chi la ascolta: dà un grande senso di libertà.

LC/La musica è il tuo mondo, la tua natura. Quanto però tutto quello che c'è intorno influenza



ed altera la tua naturalità?

M/Anche in questo c'è un'altra dicotomia: la musica è la mia passione, la mia inclinazione naturale e istintuale, non pensata, e allo stesso tempo però è il mio lavoro, è il mezzo attraverso il quale vivo, mi pago l'affitto, mangio.

Io a volte mi sono chiesta "Com'è nata la musica?". Secondo me è nata per imitazione della natura, da parte degli uomini primitivi, per imitare gli uccelli che cantavano o il suono del vento; forse un altro stimolo che ha portato l'essere umano a fare musica era la necessità di vincere la paura. E quindi magari per vincere la paura, ad esempio del buio, inventava dei canti che lo facessero sentire unito con gli altri, forte, protetto, in grado di sopportare la fatica.

Ecco però che nel momento in cui la musica diventa un lavoro, rischia di perdere la sua naturalezza. Sta a te, ricollegandoci all'altro senso del titolo, PSYCHODELICE, parola inventata che parla della delizia della psiche come dimensione ideale, mettere la giusta distanza fra te e le cose, fra te e il mondo e in questo caso fra te e la musica.

E' l'utilizzo che tu fai delle cose a generarne i meccanismi, che possono essere sani/malsani, naturali/artificiali, terapeutici o di tossicodipendenza.

Sta a te gestire questo rap-

porto.

LC/Ho notato che in questo ultimo album e nei live precedenti l'uscita del disco utilizzi la voce in maniera differente, facendo vocalizzi, generando suoni naturali, quasi primordiali: ne è un esempio la canzone "Pandora". È una ricerca stilistica oppure è la "necessità" più naturale di cui hai bisogno in questo momento?

M/Tu li hai definiti primordiali, io forse li chiamerei psichedelici. Anche in questo c'è il rimando al titolo, nel senso che Pandora è uno di quei pezzi del disco che rinvia ad un tipo di scrittura e composizione che è un po' lo stream of consciousness e non la forma canzone tipica strofa-ritornello, strofa-ritornello. E' un pezzo che è nato in un quarto d'ora quindi una specie di flusso di pensiero scritto, cantato, composto in un tutt'uno. Ed in questo c'è il lato istintuale che hai notato e che, evidentemente, esce fuori da quella canzone.

VF/In PSYCHODELICE i testi sono molto ridotti, sembra quasi che siano una sorta di coronamento dell'elemento musicale, che già da solo riesce ad evocare immagini, situazioni ed emozioni; un esempio ne è la base di "Distante" che trasmette palesemente il senso della fuga. Che ruolo ha avuto il testo nella costruzione di PSYCHODELICE?

M/Per me le parole hanno un significato enorme e forse nel primo

disco avevano un'importanza molto più simbolica. In PSYCHIDELICE, invece, volevo che questo valore simbolico fosse attribuito alla musica, sebbene, ti ripeto, per me i testi hanno sempre un'importanza totale nell'economia di una canzone.

Quello che dici tu è giustissimo perché inizialmente la musica e l'arrangiamento di "Distante", nella prima stesura, erano completamente diversi. C'era un arrangiamento in chiave minore e con suoni molto più scuri. Ad un certo punto qualcuno che mi era molto vicino, mi fece notare che questo tipo di suono o di armonia davano una sensazione di pesantezza: così ci ho riflettuto.

Ho pensato che la questione fosse legata al testo: si parla di momenti di immaturità che abbiamo quando cerchiamo di sfuggire alla realtà e ci rifugiamo nel rapporto di coppia, chiedendo ad esso, paradossalmente, di farci sentire distanti da ciò che in realtà dovrebbe restarci più a cuore e quindi la realtà stessa. Mi resi conto che evidentemente questo tipo di riflessione la vivevo in maniera un po' troppo pesante. E quindi di conseguenza l'arrangiamento che ne era uscito fuori era cupo. Quando invece ho elaborato meglio il testo, ho osservato questo lato di me, sdrammatizzandolo, ironizzandolo ed alleggerendolo, anche guardandomi allo specchio e facendomi una risata.

A seguito di questo ho cambiato completamente i suoni e gli accordi. La canzone è rimasta uguale nella struttura, nel ritornello e nella strofa. Ho solo cambiato l'armonia ed i

suoni pensando che invece volevo che la musica matchasse e si ricompattasse ancora di più con il testo e quindi sottolineasse in maniera più forte ed evidente questo tratto infantile ed immaturo di cui stavo parlando.

VF/Musica e immagini: la musica pur non rientrando nella categoria delle arti visive, è anch'essa fatta di immagini, sonore in questo caso, e ti dà in un certo senso la possibilità di parlarne in maniera speciale. Come sono le immagini di questo album?

M/Con Umberto (Nicoletti, n.d.a.) il lavoro che abbiamo fatto è proprio questo. Nel disco ci sono 2 tipi di immagini: c'è quella più composta, pacata, sospesa, anche un po' enigmatica e formale della copertina e c'è invece quella interna del booklet. Quest'ultima è interna non a caso, e parla invece del lato del bacchanale, da party girl, casinario e di danza selvaggia. Fuori c'è il bianco con un accenno di fuxia, ma poi dentro c'è l'esplosione psichedelica di questi colori che descrivono questo rapporto interno/esterno come in 2 vasi comunicanti.

VF/Bruce Haak che è uno dei pionieri dell'elettronica nel 1968 presagiva un tempo in cui le persone avrebbero creato e condiviso la loro musica "secondo modalità elettroniche e senza l'intermediazione delle etichette discografiche fino alla comunicazione telepatica dei suoni". Sull'ultima pre-cognizione ancora non ci sono certezze scientifiche, ma sulla produzione della musica e il metodo di diffusione ha visto davvero molto lontano... Hai un'idea di come potranno essere gli

sviluppi futuri della produzione e della comunicazione musicale?

M/Ma, da un lato è bello non riuscire a prevedere precisamente che cosa succederà: ci si immaginano diecimila cose, non so, microchip, cervelli collegati con prese S.C.S.I. (scasi) a computer, per una comunicazione di dati gli uni con gli altri. Per quanto riguarda la telepatia io sono convinta che fosse una nostra facoltà, di noi esseri primitivi: una dote che abbiamo perso sicuramente con i milioni di anni, per vari motivi.

La comunicazione è cambiata: prima c'è stata quella verbale, poi quella tecnologica. In alcuni momenti, secondo me, continuiamo ad utilizzare la telepatia: pensa per esempio alle madri con i bambini che ancora non sanno parlare. A volte a me capita di pensare ad una canzone e la persona che ho vicino magari la canta. Questo mi succede però con le persone care, molto care, ad esempio con mia sorella.

Mi stimola pensare a che tipi di metodi di comunicazione avremo. Sicuramente, però, la realtà supererà la fantasia in questo, di sicuro.

VF/Ok, adesso, chiudi gli occhi e pensa di essere "altrove", uno studio televisivo, sei seduta su un divano bianco. Ti elencherò una serie di elementi, e, più velocemente possibile, dimmi se per te sono artificiali o naturali.

Arte/ Naturale

Tv/ Artificiale

Sneakers/ Naturale

Silenzio/ Naturale

Musica/ Naturale

Distanza/ Naturale

Dolore/ Naturale

Luce/ Naturale

Desiderio/ Naturale

Treno/ Artificiale

Napoli/ Naturale

Fuga/ Naturale

Berlusconi/ Artificiale

Trasmissione/ Naturale

Love/ Naturale

Casa/ Naturale

Telefonino/ Naturale

Laptop/ Naturale

Aereo/ Artificiale

Ipod/ Artificiale

Fucsia/ Naturale

...E TU

Il tu è l'altro, è un'immagine allo specchio a cui ci si rivolge con curiosità voyeuristica, e alla quale si chiede l'eccesso poiché indeterminata; sicché l'arte che demanda alla presenza dell'altro la sua ragione d'essere indica in un "tu" generico la finalità di un'azione fino ad allora elaborata negli ambiti dell'io. L'artista, quando lavora esclusivamente per il pubblico e con il pubblico, diventa "il pubblico". L'essere "privato" sbircia il suo omologo "pubblico" e lo controlla; a sua volta il "pubblico" sa di star sempre sotto uno sguardo vigile. Una tendenza moderna, infatti, è quella di sovrapporre vita e metafisica del "se" e vita, diventando la sostanza dell'esistenza in cui tutto è chiaro e limpido, fa valere autonomamente ciò che è oscuro nel modo in cui sono oscure le cose della vita, gli accidenti, gli incidenti via via fino a quando non è un modo dell'essere ad entrare in scena (quindi nell'arte), ma l'essere in quanto modo. Mostrarsi come modo equivale a mostrare un modello pubblico. L'arte non solo spingerebbe a comprendere il modello pubblico, ma anche il modello "di" Pubblico, un "Tu" che altro non è se non l'apertura della vita psichica al mondo oggettivo, l'invito all'interpretazione del mondo, poiché solamente un "tu" può fornire notizie sul permanere della sensazione nel prodotto intimo dell'essere, che basta a la continuità tra oggettività ed esistenza.

l'eco Dell'eco...

di Barbara Galati

La parola Eco si concede a molteplici interpretazioni, spesso strumentalizzata, in termini complessi come "eco-logia", "eco-sostenibilità", "eco-sistema", "eco-ambiente", "eco-sviluppo", "eco-compatibilità" etc ..., spesso recepiti come "risonanze" distanti e confuse di problematiche aperte che incalzano e condizionano il nostro vivere quotidiano. Nel terzo millennio l'attenzione mondiale è quanto mai focalizzata sulla preoccupazione ambientale e sulla creazione di un equilibrio sostenibile tra le esigenze dell'ambiente e i sistemi di vita delle società contemporanee. Il bisogno di una creatività che "educhi" verso una maggiore sensibilità e rispetto nei confronti dell'ambiente, si fa sempre più urgente, una creatività che presti attenzione alla natura, che spinga verso una maggiore consapevolezza delle nostri comportamenti. L'Arte ha spesso anticipato il risveglio della coscienza civile, in particolare nei termini della Land Art e nelle opere di denuncia generate dai movimenti Neo-dada e Concettuale. In diretta discendenza con i progetti di Environmental e di Earthwork alla Land, la Process, l'Earth e l'Environmental Art sono profondamente legate alla specificità di ciascun territorio. Tra gli interventi più significativi, quello di Joseph Beuys, promotore di "In difesa della natura". Il passaggio del rapporto tra arte visiva e sensibilità ambientale può diventare una missione, a partire dal riconoscimento di tendenze o atteggiamenti di ricerca per tali argomenti nel marasma della creatività contemporanea.

L'infittirsi di casi di contaminazione tra artisti ed ambientalisti ci inducono a pensare che si tratti di una vera attenzione alle tematiche ambientali, e non di una tendenza modaiola. L'elemento d'originalità di un'arte che nasce dalla cooperazione tra le diverse sensibilità -da una parte l'ambientalista e dall'altra l'artista- emerge dal concetto di nuova utopia del progetto ambientale, le cui caratteristiche essenziali sono la complessità, la processualità e la casualità prodotta dall'esperienza, insieme al suo aspetto saliente, la salvaguardia e la preservazione dei territori. Artisti, architetti, designers realizzano oggetti e opere ricavati da materiale di recupero, dimostrando come sia possibile modificare le proprie abitudini per un vivere responsabile e sostenibile, rendendo direttamente partecipe la gente, e stimolandola ad assumere un atteggiamento critico verso i propri stili di vita e di consumo. L'invenzione di una creatività ecologica nasce da una vera e propria esigenza, le creazioni ecosostenibili hanno lo scopo di preservare il pianeta, ma anche di far nascere una nuova consapevolezza e di promuovere la partecipazione collettiva. Questi progetti sostituiscono l'idea dell'opera come prodotto con l'idea dell'opera come processo: un proficuo percorso di lavoro, in parte artistico e in parte ambientale, che determina l'incontro con l'ecologia. Conseguenza è un'importante presa di posizione nei confronti dell'ambiente e dell'uomo, finalizzata alla progettazione dello spazio collettivo, per dare la ricerca d'identità e alla definizione di una nuova estetica del paesaggio suscettibile nel tempo di modifiche e trasformazioni. Nasce una nuova etica creativa, nuovi spazi di lavoro in cui confluiscono le esperienze del passato e le recenti innovazioni tecnologiche. Auspicando di parlare sempre di più di arte, ecologia e territorio, sosteniamo con forza questi progetti che hanno materializzato attraverso soluzioni innovative nuove soluzioni per il rispetto dell'ambiente.

ABOUT

BOOK CIBO ARCHITETTURA DESIGN MODA



"ART BIOTECH"

Jens Hauser (a cura di)
2007

L'argomento delle relazioni tra forme artistiche, scienze e tecnologie è ormai ben presente, anche nel nostro Paese, all'interno del panorama dell'arte. Tuttavia, soprattutto dalla metà degli anni '90 del secolo scorso, sono apparse forme espressive collegate a strumenti e approcci del tutto diversi da quelli di derivazione informatica. Pure spesso condividendo alcune delle istanze provenienti dallo stesso quadro filosofico e scientifico generale di riferimento

-l'idea di natura e di evoluzione, la corporeità, il concetto di vita...- e talvolta ibridandosi con tecnologie di derivazione informatica, queste nuove forme hanno fatto riferimento alla dimensione organica, all'ambito della biologia, alle "discipline del vivente" (in linea con l'ascesa dell'importanza scientifica, culturale e sociale di queste materie), dando origine a esiti che sono stati compresi, spesso indiscriminatamente, sotto i nomi di "bioarte", di "arte biotecnologica", di "arte genetica", ecc. Al di fuori di una generica ispirazione comune, queste forme non possono essere considerate come evoluzione delle forme artistiche basate sulle new media arts, sulle forme di derivazione informatica.

Questo volume affronta l'attualità delle bioarti e ne delinea i percorsi, le discendenze, gli aspetti innovativi e le profonde questioni che le accompagnano.

Edizione italiana a cura di Pier Luigi Capucci e Franco Torriani
Titolo: Art Biotech
Editore: Clueb
Pagine: 168
Pubblicazione: 2007



"DALLA LAND ART ALLA BIOARTE"

A cura di Ivana MULATERO
Parco d'Arte Vivente di Torino

Come è suggerito dal nome stesso, il Parco d'Arte Vivente pone al centro della sua azione culturale l'analisi, la sperimentazione e la divulgazione dell'arte del vivente. Il libro raccoglie gli atti del convegno, contiene l'analisi su quali nozioni di vivente abbiano attraversato i movimenti estetici degli ultimi cinquanta anni, ed è stata accompagnata da una presentazione al PAV del nuovo edificio "Bioma" sito al centro del parco. L'edificio bioclimatico apre al suo interno un percorso cadenzato da sei moduli interattivi ideati dall'artista Piero Gilardi, che sviluppano un in-

treccio cognitivo e multisensoriale tra arte, natura, ecodesign e tecnologia.. Il Convegno è stato organizzato dall'Associazione ACPAV ente culturale gestore del PAV di Torino in collaborazione con la Fondazione Torino Musei e con l'Assessorato alla Cultura della Città di Torino. Il suo scopo è di indagare le esperienze artistiche fondate sul rapporto Arte/Natura per poter elaborare le basi teoriche dell'Art Program del PAV, attraverso un confronto tra i diversi filoni artistici, storici e contemporanei, che sono confluiti nella concezione del "progetto pilota" di questo museo interattivo, tra radici storiche e nuove direzioni di ricerca nelle relazioni tra arte, natura, nuove tecnologie e scienze della vita, dal movimento Art in Nature all'Esthétique relationnelle, dalla Genetic Art alla Bioarte. Le tematiche affrontate e discusse vertono sull'analisi storica della Land Art e del movimento Art in Nature, sull'influsso dell'arte relazionale e dell'arte dei nuovi media e infine sugli odierni sviluppi della Bioarte, nelle sue complesse direzioni di ricerca in corso.

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI, TORINO, 20 GENNAIO 2007

Titolo: "DALLA LAND ART ALLA BIOARTE"

Editore: HOPEFULMONSTER

Pagine: 352, 32 illustrazioni.

Pubblicazione: 2008

A LONDRA, L'ITALIA ECO E SOSTENIBILE



SUSTAINAB.ITALY CONTEMPORARY ECOLOGIES: ENERGIES FOR ITALIAN ARCHITECTURE

Londra ospiterà, dal 20 giugno al 20 luglio, la terza edizione della "London Festival of Architecture 2008", già "Biennale di Architettura di Londra". Il tema del Festival è FRESH! -fresh thinking, fresh talent, fresh approach, fresh air and fresh food. Nell'arco di quattro settimane, nella capitale Britannica si svolgeranno centinaia di eventi, articolati intorno a cinque poli: Kensington, Canary Wharf, King's Cross e la City. All'interno dell'importante avvenimento si svolgerà "Sustainab.Italy. Energies for Italian Architecture", appuntamento promosso e coordinato dal Parc e dal Ministero per i beni e le attività culturali, con il contributo dei Ministeri degli Esteri. La partecipazione italiana avviene nell'ambito del London Embassies Project, rete di eventi dedicati alle nuove idee e ai nuovi talenti, organizzati dalle Am-

basciate di una trentina di Paesi, e coordinata dal British Council. Sustainab.Italy intende attuare una riflessione sulla sostenibilità in Italia, e su quanto essa influenzi le ricerche progettuali, soprattutto delle nuove generazioni. Sustainab.Italy, con 41 progetti selezionati dai curatori Luca Molinarie e Alessandro D'Onofrio, punta ad un rilancio dell'immagine del nostro paese, attraverso il rispetto dell'ambiente, la progettazione etica, e il doppio vettore artistico e ambientale.

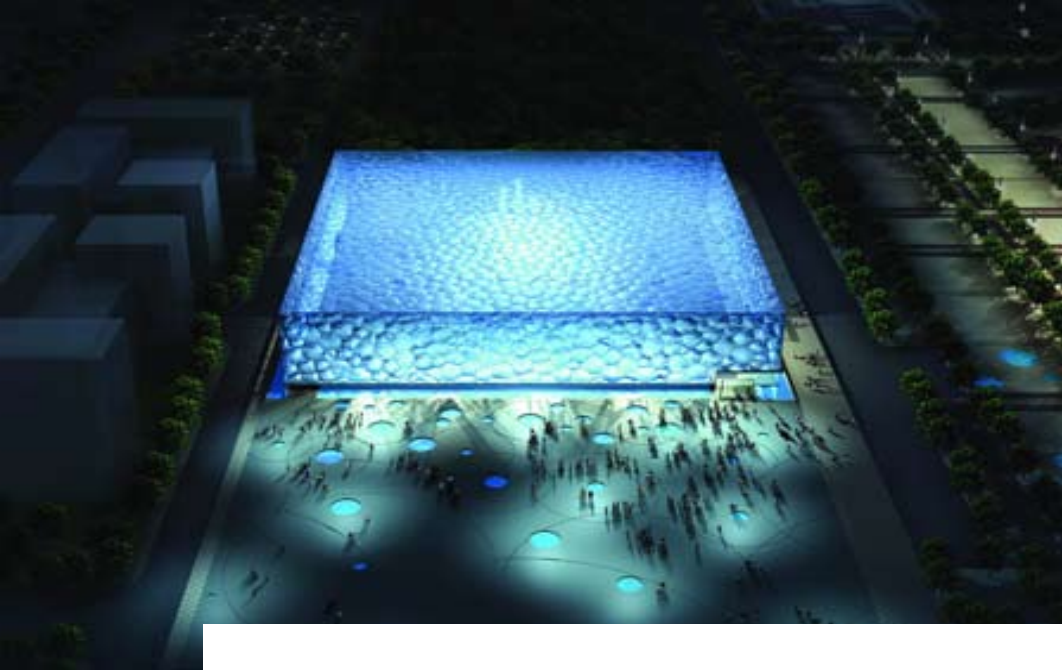
Tra i progetti esposti a Londra, tutti ecosostenibili, Lacasasullalbero o Casa Joras, realizzata sui faggi del Parco del Pollino; il Bosco Verticale, un modello di forestazione metropolitana a Milano; il Nuovo stadio di Siena, uno spazio di socialità e gioco nascosto in una ex cava. Altri progetti troveranno realizzazione su siti esteri, come un Centro di cura per le donne in Burkina Faso, ed il GreenPix - Zero Energy Media Wall a Pechino. Sustainab.Italy apre una vera e propria "via italiana alla sostenibilità", che unisce l'attenzione alle risorse paesaggistiche ed alle eredità storico-culturali, alla percezione delle nuove istanze ambientali, sociali ed economiche. L'obiettivo è la costruzione di strutture a misura d'uomo, in dialogo attivo con il paesaggio circostante e in grado di costituire energia per l'ambiente, in nome di una sempre più auspicabile qualità ambientale e di nuove forme di convivenza.

ECO-TREND: IL COLORE CHE DETTA LO STILE È IL "VERDE".

Forse a causa dei problemi ambientali o degli stravolgimenti climatici, o semplicemente perché il rispetto per la natura è ormai un fatto di moda, di "moda ecosostenibile" appunto, anche gli stilisti cominciano a dimostrare un aumento della coscienza ambientale e un certo impegno verso la salvaguardia del Pianeta, proponendo sempre più spesso abiti in tessuti naturali: la tendenza del 2009, infatti, si orienta verso la sostenibilità. Spazio, quindi, alla più alta ricerca tecnologica dei tessuti hi-tech, per poi tornare alle origini delle più semplici fibre offerte dalla natura. Quella ecologica è una strada già percorsa da molti stilisti: c'è chi ha scelto la via delle fibre naturali come canapa e cotone, chi ha scelto il riciclaggio con la scelta di tessuti patchwork, chi invece propone il jeans ecologico, quel Denim waterless forse destinato a rimpiazzare lo storico "parente" americano. Molte le

aziende che fanno dell'innovazione la propria mission e realizzano capi "estremi", come il giaccone realizzato in tela di nylon con dotazione termosensibile, oppure i "tessuti non tessuti" in grado di far cambiare colore al capo a seconda della temperatura. Quando poi ad occuparsi di moda è un agronomo-biologo, il risultato è tutto al naturale. È il caso del brand Stile biologico, un'azienda leader in Europa per la ricerca stilistica e la scelta dei materiali, all'apparenza quasi materia prima imperfetta e invece frutto di un lungo lavoro, rigorosamente artigianale. Si va, quindi, dalla canapa pesante, usata per il suo ottimo potere termoregolatore, al cotone biologico o alla seta grezza. Vasta è la scelta anche fra le camicie da uomo sempre in canapa. A fare tendenza, infine, sono anche le linee di prodotti equo-solidali, ad un prezzo leggermente più alto della media. Ma in fondo per quanto ci si sforzi di trovare un modo diverso di concepire i vestiti, la vera sostenibilità si ottiene solo così...





UN CUBO FATTO D'ACQUA

Il Water Cube di Beijing è la spettacolare struttura che ospiterà la piscina olimpionica delle prossime Olimpiadi di Pechino 2008. Progettata dagli architetti dello studio PTW e dal consorzio ARUP, la costruzione esterna ha una morfologia che ricorda tante bolle d'acqua irregolari, leggere, trasparenti, e luminose alla vista; ma la sua peculiarità non si ferma alle caratteristiche estetiche. L'edificio, progettato secondo i principi del design ecosostenibile, impiega materiali ecologici e tecnologie per l'utilizzo di fonti energetiche rinnovabili.

L'EFTE, materiale innovativo ed esclusivo, è utilizzato per le pareti dell'edificio: è un particolare tipo di Teflon, prodotto dalla DuPont, che reagisce al colore del cielo, trasformandosi e creando effetti visivi luminosi di particolare intensità, artificio tecnologico che permette di catturare il gran parte dell'energia solare incidente sul palazzo utilizzandola per riscaldare l'acqua delle vasche. Durante il giorno in tal modo la struttura è illuminata dalla luce naturale, riducendo della metà i consumi di elettricità per l'illuminazione.

Da aggiungere che la zona nella quale sta per sorgere il Water Cube è caratterizzata da scarse risorse idriche: per porre rimedio a questo problema viene riciclata l'acqua piovana raccolta dal tetto della eco-struttura. Il progetto risulta ancora più interessante se pensiamo che i progettisti del Beijing Water Cube sono gli stessi che stanno progettando la prima città ecosostenibile cinese, Dongtan (vicino a Shanghai).

NAPOLI: ECO- PALCOSCENICO

n-pol.
t-tro
f-st'v.l
't.l'

Napoli apre le porte ad un pubblico internazionale con un grande evento all'insegna dell'ambiente. Il Napoli Teatro Festival Italia, che si tiene nella città partenopea fino al 29 giugno, è primo festival teatrale in Europa ad essere completamente ecosostenibile, rispettando in tutte le fasi i rigorosi regolamenti comunitari in materia di sostenibilità e di compatibilità ambientale. In scena 38 debutti, 200 rappresentazioni, con 15 paesi coinvolti, 2000 artisti,

9 lingue parlate, partnership con i Festival di Singapore in Oriente, Manchester nel Regno Unito, Santiago del Cile per l'America del Sud, Sibiu in Romania per l'Est europeo, Almagro in Spagna. Tra i protagonisti della prima tappa del nuovo festival triennale del teatro Bob Wilson, Mario Martone, Thomas Ostermeier, Constanza Macras, Toni Servillo, Marco Martinelli, Orreste Zevola, Carmelo Bene. Un tripudio di contaminazioni artistiche con un grande obiettivo comune: ridurre la nostra impronta ecologica sulla pianeta. Il Festival si pone due obiettivi: primo, il consumo energetico per la realizzazione della manifestazione deve essere a impatto ambientale nullo o quanto meno ridotto; secondo, il fabbisogno di energia necessaria per lo svolgimento del Festival deve essere coperto dalla produzione di un impianto di energia da fonti rinnovabili realizzato per il Festival, con il vincolo di cessione di una quota dell'energia prodotta al Festival stesso. Ogni fase degli eventi, dal funzionamento degli uffici alla realizzazione di scenografie, fino alle iniziative rivolte al pubblico, sarà affiancata dalla consulenza specialistica IGEAM per la gestione sostenibile delle attività in conformità alle norme del regolamento comunitario. Trenta i luoghi che ospiteranno gli spettacoli del Festival, luoghi di particolare prestigio storico e monumentale. Nella lunga lista delle sedi figurano i maggiori teatri della città, alcuni dei quali partner attivi del Festival, ma anche l'Albergo dei Poveri, il Maschio Angioino, la Villa Comunale, il Castel dell'Ovo, la Darsena Acton e la Reggia vanvitelliana della vicina Caserta.



MANGIARE A KM 0



Dopo che, con Slow Food, è tornato in auge il piacere dei cibi locali, caratteristici, dei frutti spaziali di ogni terra, oggi si sta facendo un passo in più verso una maggiore ecosostenibilità nella ristorazione. Diverse le iniziative portate avanti, soprattutto nel nord Italia: Coldiretti Veneto ha promosso "Metti nel piatto i sapori della tua terra", ed il Politecnico di Torino, assieme a CIR food e alla stessa Coldiretti, ha avviato l'iniziativa "Menu a Km Zero", ovvero un primo esempio in Italia di spesa sostenibile, fatta attraverso l'acquisto, per le mense, dei prodotti presenti sul territorio. Un metodo efficace, questo del ritorno alla "filiera corta", per abbattere i costi di trasporto e di logistica dei prodotti agroalimentari, voci che incidono fortemente sui fatturati, ma soprattutto incidono molto sul territorio in termini di inquinamento.

L'iniziativa è stata abbracciata anche da numerosi ristoranti, che hanno esposto il marchio "Menù a chilometri zero" e che propongono un pasto completo realizzato con prodotti allevati, coltivati o raccolti ad una distanza minima dal punto in cui sono proposti ai clienti: piatti con i sapori della terra d'origine, garantiti e rintracciabili attraverso un'etichetta che ne certifica la provenienza. I ristoranti veneti hanno sposato la campagna di sensibilizzazione lanciata dagli agricoltori per un rapporto più diretto con il territorio: attraverso la promozione e la valorizzazione delle tipicità locali, allo stesso tempo si favorisce la crescita agricola della zona, che torna ad un'agricoltura più "naturale", e si limita l'inquinamento derivante dalla movimentazione di prodotti che spesso sono totalmente disconnessi dalla storia, dalla cultura, e dalle tradizioni del luogo in cui vengono consumati.

Il progetto è quello di estendere questo approccio almeno a tutte le mense pubbliche, e di ottenere l'emanazione di una legge che ne promuova l'uso. La speranza, invece, è quella di innescare in Italia una seria e fruttuosa riflessione sulla sostenibilità anche nell'alimentazione, portando l'attenzione alle risorse del territorio ed all'impatto ambientale, e stabilendo un equilibrato rapporto con il paesaggio circostante.



BARBARA GALATI

Barbara Galati (1973), vive e lavora tra Palermo e Roma. Laureata in Conservazione dei Beni Culturali, presso l'Università della Tuscia di Viterbo. Si occupa per la testata on line seroxcult della redazione di Seroxine.

MARCELLO CARRIERO



Marcello Carriero (Critico d'arte) E' docente nel corso di "Moda e avanguardie Artistiche" presso il corso di cultura della moda all'Università di Tor Vergata di Roma ed è consulente per le arti visive del Festival Quartieri dell'Arte (Viterbo), fa parte del gruppo di studio sulle periferie di Roma Ban(alisationdu)lieu. Nel 2007 ha pubblicato "Iperluogo e altri luoghi" (King, Viterbo), nel 2006 "Volt" (Settecittà, Viterbo) e nel 2000 "Oltre il muro magico" (Settecittà, Viterbo). Dal 2001 collabora con le riviste Arte e Critica, Merzbau, Exhibart.



LUIGI CICCAGLIONE

Luigi Ciccaglione (Roma, 1976). La laurea in Scienze Politiche, indirizzo politico-economico, presso l'università "La Sapienza" di Roma, gli consente di formarsi culturalmente e personalmente, ma anche di capire cosa non fare nella sua vita: la politica. A vantaggio della sua coscienza.

Danzatore e performer, ideatore di cortometraggi, appassionato di fotografia e di arti visive, attualmente si occupa di montaggio video.



Marco Trulli è nato nel 1980 ad Anzio (Rm). Laureato in Storia dell'Arte Contemporanea presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia, frequenta la Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storico-Artistici e il perfezionamento interfacoltà Edifici Concettuali e architetture. È curatore di progetti d'arte contemporanea quali FuoriMisura (Fabro, 2006), e, da 4 anni, Cantieri d'Arte, tra Viterbo e San Gemini (Tr). Presidente dell'Associazione Culturale La Serpara, che si occupa della valorizzazione del giardino di Paul Wiedmer, di cui ha recentemente curato, per Kehrer Verlag, la pubblicazione del catalogo.

ANTONIO FABIO FAMILIARI

Antonio Fabio Familiari (Reggio Calabria, 1975) saggista e critico cinematografico. Si laurea presso l'Università della Tuscia di Viterbo con una tesi riguardante il Cinema e la Bodyart. Per Iiriti pubblica il saggio "Corpi in Mutazione - dal cinema di David Cronenberg alle esperienze tecnomutative". Collabora con le riviste "Cinecritica" e "Filmcronache", con la Cineteca Nordica, con diverse rubriche televisive di approfondimento per il canale tematico "Sky cinema". Ha tenuto corsi presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere moderne della Tuscia. Attualmente collabora con la Facoltà di Scienze e tecnologie della produzione artistica di Terni.

FRANCESCA PONTUALE



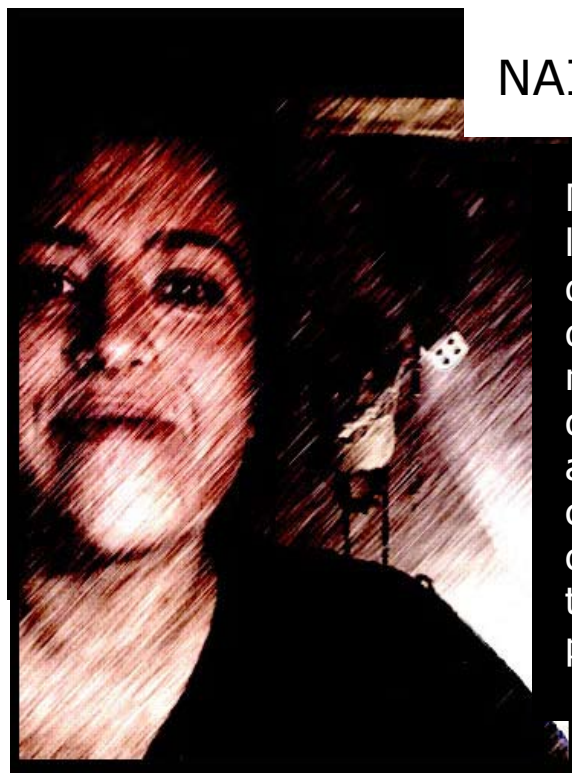
Francesca Pontuale (1978), vive e lavora tra Caprarola e Viterbo. Nel 2004 si laurea in Lettere, indirizzo Storico-Artistico, presso l'Università di Roma Tre. Giornalista pubblicista dal 2007 e curatrice di mostre ed eventi di Arte Contemporanea. Collabora dal 2005 con la DANAE - Centro per l'Arte Contemporanea, di cui diventa coordinatrice nel maggio 2008.

LORENZA ROSSI



Lorenza Rossi, nata ad Alatri il 26/09/1980, laureata in Scienze della Comunicazione. Impegnata come redattrice in un portale web di comunicazione sociale. Adora tutto ciò che rientra nella vasta categoria dell'Arte. Termine troppo stretto per contenere le infinite sfumature (arte figurativa e "performativa", letteratura, musica, teatro, cinema, architettura...). Scrive per passione e per gioco, vorrebbe fare della scrittura la sua professione.

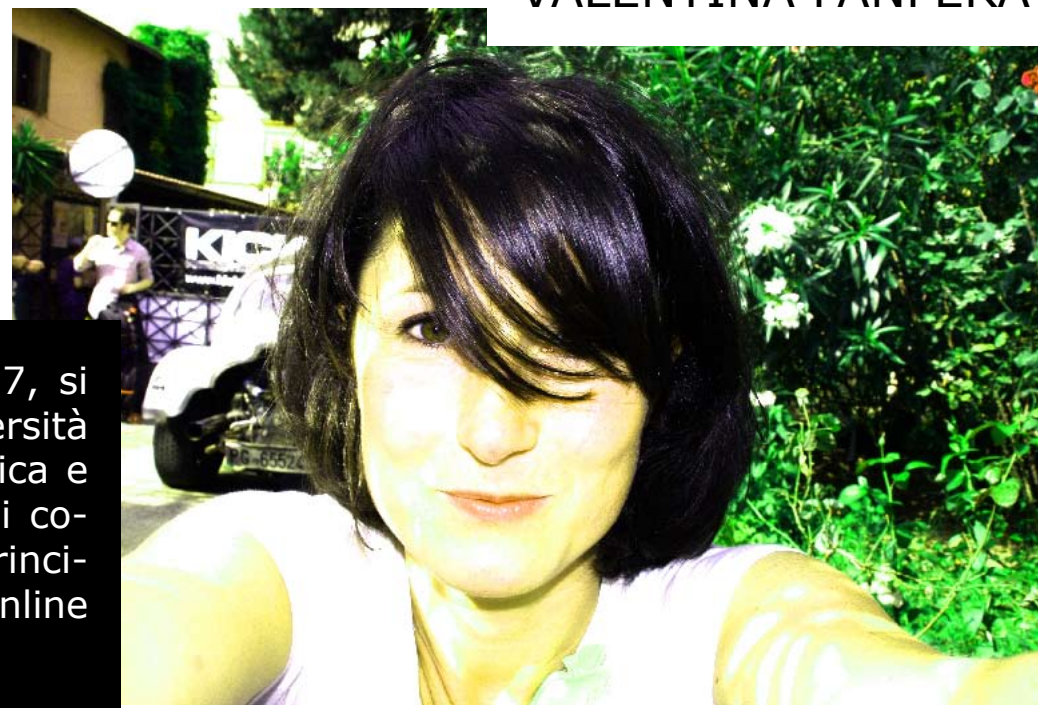
Valentina Fanfera, nata ad Alatri il 6 dicembre del 1977, si laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi della Tuscia. Si è occupata di fotografia storica e ricerche iconografiche. L'immagine e le diverse forme di comunicazione dell'essere umano sono il suo interesse principale. Attualmente porta avanti il progetto di editoria online Seroxcult.



NAIMA NASPI

Naima Naspi, nata a Rieti nel 1976, laureata in Storia presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia. Attualmente dottoranda presso l'Università di Sassari, parallelamente porta avanti da sempre l'interesse per ciò che incarna lo spirito del tempo, ovvero l'arte in generale, la scrittura, il design, l'architettura. E' impegnata nel progetto Seroxcult.

Serox_{zine}



VALENTINA FANFERA



TERAPIA A BASE DI CULTURA CONTEMPORANEA

WWW.SEROXCULT.COM

redazione@seroxcult.com