

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

## ERASMUS MUNDUS JOINT DOCTORATE IN CULTURAL STUDIES IN LITERARY INTERZONES (II Ciclo)

co-tutela UNIVERSITÉ de PERPIGNAN - VIA DOMITIA

ERC: SH5  
SSD: L-ART/03



MARCO RIGHI

Il Phiopop nell'arte a cavallo fra XX e XXI secolo: indagine  
fenomenologica e tentativo d'iscrizione di una tendenza  
ultracontemporanea

Supervisori

Prof. Elio Grazioli

Prof. Esteban Castañer

Anno Accademico 2013-2014

## Indice

<b>1.</b>	<b>Introduzione: cos'è Phipop e perché .....</b>	<b>5</b>
	<b>PRIMA PARTE – Il substrato filosofico .....</b>	<b>11</b>
<b>2.</b>	<b>Dal meccanicismo atomista al finalismo aristotelico: l'influenza della filosofia antica .....</b>	<b>13</b>
2.1	L'atomismo di Democrito, ovvero la scienza prima della scienza .....	13
2.1.1	Il materialismo di Democrito .....	16
2.1.2	L'influenza del pensiero atomista .....	18
2.2	Il "materialismo" di Aristotele come antitesi dell'atomismo .....	19
2.2.1	Le critiche a Platone e l'approdo ad una differente concezione di movimento .....	21
2.2.2	Aristotele e l'arte .....	25
<b>3.</b>	<b>La "tragedia della modernità" e i tentativi di superarla in epoca moderna .....</b>	<b>27</b>
3.1	L'"immaterialismo" di Cartesio e la "tragedia della modernità" .....	27
3.2	Identificazione di Dio e Natura: la contrapposizione di Spinoza .....	30
3.3	L'Assoluto schellinghiano e il suo idealismo estetico .....	32
<b>4.</b>	<b>Teorie filosofiche contemporanee .....</b>	<b>38</b>
4.1	Teoria della complessità e visione non-lineare dei sistemi .....	38
4.1.1	Edgar Morin e l'epistemologia della complessità .....	42
4.1.2	L'"Ecologia della mente" di Gregory Bateson .....	48
4.1.3	Fritjof Capra e le filosofie orientali .....	52

	<b>SECONDA PARTE – L’analisi artistica .....</b>	<b>60</b>
<b>5.</b>	<b>Analisi artisti .....</b>	<b>62</b>
5.1	Artisti primariamente Phiopop .....	62
5.1.1	Stupore e meraviglia: il Phiopop di Tara Donovan .....	63
5.1.1.1	Donovan sfonda lo spazio tridimensionale .....	78
5.1.1.2	I risvolti Phiopop della Donovan .....	91
5.1.2	L’inquietante e virulento Phiopop di Sissi .....	102
5.1.2.1	L’invasione del blob incantatore si evolve .....	109
5.1.2.2	Il blob a terra .....	109
5.1.2.3	Il blob in acqua .....	119
5.1.2.4	Il blob in aria .....	121
5.1.2.5	Il blob nella mente .....	126
5.1.2.6	Che fine ha fatto Sissi? .....	129
5.1.2.7	La chiave di lettura Phiopop in Sissi .....	131
5.1.3	Phiopop tra «Lo Zen e il manga»: Noriko Yamaguchi .....	148
5.1.3.1	Le congiunzioni secondarie nel Phiopop di Noriko Yamaguchi .....	174
5.2	Artisti Phiopop secondari .....	179
<b>6</b>	<b>Conclusioni. Quali legami fra Phiopop, filosofia e società .....</b>	<b>200</b>
<b>7</b>	<b>Bibliografia e sitografia .....</b>	<b>208</b>





## **1 Introduzione: cos'è Phiopop e perché**

Il progetto di questa tesi nasce dall'intenzione di approfondire un aspetto ultracontemporaneo dell'arte e provare ad individuare le caratteristiche di base di tutta una serie di opere proposte da diversi artisti internazionali a cavallo fra il XX e XXI secolo.

Attraverso un'indagine fenomenologica che tiene conto del contesto storico-sociale in cui vivono questi artisti, ivi comprese tutte le conoscenze legate ai fenomeni di massa di questo tempo e quelle scientifiche e tecnologiche divenute oramai patrimonio comune di tutti, nonché del substrato culturale e filosofico sottostante, l'intenzione è quella di trovare una giusta etichetta per incasellare una tendenza (o, come diceva Celant per l'Arte Povera, un'attitudine, un atteggiamento) che pare essersi sviluppata in questi anni.

La prima parte della presente tesi, perciò, è dedicata ad una panoramica di tutte quelle teorie che nella storia della filosofia, principalmente occidentale ma con una certa attenzione finale anche a quella orientale, possono aver influito sull'operato di questi artisti. Non tanto ipotizzando una loro conoscenza approfondita e diretta di tali teorie, ma perché esse sono oramai inconsciamente acquisite dalla cultura massificata e globalizzata in cui tutti noi viviamo. Si passeranno perciò in rassegna le teorie sulla materia di Democrito e le sue contrapposizioni aristoteliche; la cosiddetta "tragedia dell'umanità" seguita alle idee di Cartesio e le proposte alternative di Spinoza e Schelling; fino alla contemporanea teoria della complessità vista attraverso le idee di Edgar Morin, di Gregory Bateson e la fusione di Oriente ed Occidente proposta da Fritjof Capra. Tutto ciò con l'intento di dimostrare come le grandi intuizioni del passato, corrette o infondate che poi si siano rivelate, possano aver cambiato ed indirizzato gli atteggiamenti attuali anche di questa serie di artisti presi qui in considerazione.

La seconda parte, poi, analizzerà sistematicamente l'operato di una serie di autori e i rispettivi lavori presentati in contesti pubblici internazionali, osservandoli dapprima in generale e secondariamente secondo la chiave di lettura di questa tendenza da me definita Phiopop, una sorta di "epidemia" che, a mio parere, sta effettivamente

attraversando da alcuni anni l'intero globo, influenzando trasversalmente e più o meno consciamente molti artisti e i loro lavori, dai quali traspaiono elementi comuni che hanno una origine organicista e popolare al tempo stesso. Essa è un'arte che trae ispirazione dalla natura (l'organico, il vegetale, il minerale, ecc.) ma nella quale le opere sono prodotte con dei componenti artificiali, più precisamente degli oggetti comuni quotidiani che, pur essendo artefatti umani il più delle volte di produzione industriale, vanno a realizzare un qualcosa che, infine, presenta funzioni omologhe a quelle degli elementi naturali, riportando di conseguenza l'opera d'arte (molto spesso nell'aspetto di forme in espansione) nuovamente nel campo della natura in un gioco di ciclicità continua. Queste opere, cioè, presentano una morfologia che ricorda formalmente qualcosa all'apparenza naturale (colonie di muffe, strutture vegetali, concrezioni minerali, ecc.), ma sono costruite con oggetti d'uso comune (quali bottoni, bicchieri di plastica, carta assorbente da cucina, telefoni cellulari, ecc.) che presentano caratteristiche particolari (ad esempio un bicchiere in plastica rinvia ad una forma capace di contenere e proteggere omologa a quella di un utero o il bottone in finta madreperla richiama gli stessi processi di creazione ed erosione che si verificano in natura con la formazione e deterioramento delle stalagmiti, ecc.) che infine vanno perciò in qualche modo a rinnovare, forse nobilitare e in un certo senso legittimare di nuovo il mondo naturale. Il Phiopop è perciò dato dalla commistione fra naturale e artificiale. Fra il mondo delle scienze naturali, degli organismi animali, vegetali e minerali da una parte e dall'altra quello del sintetico e della plastica con cui sono oggi costruiti tutti gli oggetti comuni quotidiani, quelli della tecnologia alla portata di tutti o raggiungibile da tutti anche solo tramite la fantasia e la fantascienza fruibile in massa attraverso il cinema, la TV, i libri, i fumetti. Tutte le opere Phiopop, perciò, presentano delle congiunzioni concettuali che uniscono fra loro questi mondi. La principale, presente indistintamente in ognuna delle opere d'arte di questa tendenza, è data dalla sequenza:

### Natura / Oggetto comune / Costruzione artistica

Come si è detto, infatti, l'apparenza dell'opera è tratta dalla natura a tal punto che a prima vista inganna il nostro occhio portandoci a credere di essere di fronte a qualcosa

di non artificiale, quando al contrario essa è costruita con oggetti comuni che, però, presentano a loro volta una forma o delle funzioni che rimandano nuovamente, in senso fisico o simbolico, alla natura stessa, e tutto ciò attraverso una grande ambiguità e fusione di mondi diversi che porta infine ad inventare una nuova natura. A questa congiunzione, poi, se ne aggiungono altre secondarie ed indipendenti da questa, che variano di opera in opera e che le arricchiscono con ulteriori simbolismi sempre legati al tema di fondo di questa tendenza.

L'idea di base nasce dall'importante intuizione del Prof. Fabriano Fabbri, dell'Università degli Studi di Bologna, che ha già cercato di definire quest'arte quando l'ha menzionata nel suo libro, *Lo zen e il manga*<sup>1</sup>, dandole anche un nome. Lui ha inventato a tal scopo l'etichetta di Biopop; a mio parere un buon termine, poiché descrive molto bene e nell'immediato le caratteristiche fondamentali di quest'arte: "Bio" per la sua verosimiglianza con la biologia, il biomorfismo e l'organico; e "Pop" per l'origine reale e popolare degli elementi che la compongono. L'insieme di questi due elementi risulta in questo modo fuso e composto altrettanto bene nell'opera d'arte che nella scrittura del suo nome. Ma possiamo veramente affermare che solo la biologia sia implicata in questo processo estetico? Muffe, insetti e vegetali fanno ben parte del mondo della scienza della vita, va bene. Ma altrettanto vale per le stalagmini, le stalactiti, le concrezioni minerali? Ovviamente no, e ciò sarebbe senza dubbio un po' riduttivo, poiché credo che nelle opere di questi artisti sia implicato anche il mondo dei minerali: scienze della Terra e scienze della vita assieme, insomma. In poche parole: scienze naturali al completo. È stato, però, allora necessario cercare un'altra etichetta per inscrivere quest'arte. Non tanto nel mondo dell'arte, ben inteso, poiché il problema non si poneva nemmeno: dal momento che tutte queste opere sono state mostrate in importanti spazi di esposizione a carattere internazionale, ciò le ha già fatte riconoscere universalmente come delle opere d'arte. Dal momento che sembrerebbe esserci una possibilità di rilevare una reale tendenza da parte di questi artisti, bisognava allora provare a raggrupparli sotto un'etichetta più precisa, che inglobasse, come si è detto, il mondo della natura intera. Sono perciò partito dalla traduzione in greco della parola "natura": Physis. Da qui, quindi, la prima idea è stata "Physis Art". Ma anche questa risultava deficitaria, dal momento che non teneva per nulla in considerazione la

---

<sup>1</sup> F. Fabbri, *Lo Zen e il manga*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 291.

componente Pop di quest'arte. Per questo ho, perciò, optato per il nome Phiipop, che unisce il verbo greco φύω (*phio*) che significa “produrre”, “generare”, da cui provengono appunto parole come φύσις (*physis*), con il termine Pop, fusi così altrettanto bene che nella parola Biipop.

Il problema successivo, a quel punto, è stato quello di poter ascrivere legittimamente le opere d'arte da me individuate in una tendenza come quella sopra descritta, senza cadere nell'errore di confonderla con altri fenomeni contemporanei ad essa in parte molto simili. Certi movimenti, infatti, sono già stati identificati e codificati e potrebbero accogliere all'interno opere spesso molto affini a quelle prese da me in esame; e mio compito è stato anche quello di cercare di tenere sempre presente queste alternative e scartare quelle opere che eventualmente potessero essere già catalogate sotto altro nome. Le etichette che a mio parere possono risultare più vicine a quella da me proposta, ma che in definitiva differiscono in maniera significativa e fondamentale da essa, sono principalmente quelle di Bioarte, Arte del vivente e Neo Pop. Perciò se per Phiipop si intende ciò che è stato definito sopra, il termine Bioarte, al contrario, si riferisce a quel fenomeno caratterizzato

dal fatto che i materiali o i componenti che costituiscono le opere appartengono al regno dell'organico, contengono carbonio, sono elementi viventi o composti di elementi viventi. La Bioarte è un grande insieme che contiene a sua volta dei sottoinsiemi, quali la Biotech art, l'Arte Transgenica, la Genetic Art.<sup>2</sup>

Essa, a sua volta, non va confusa con l'Arte del vivente che è invece

caratterizzata da elementi viventi o che si comportano come tali, che hanno una processualità (...), una ciclicità, e pertanto sono soggetti a trasformazioni determinate dal tempo e dal caso. L'artista diviene quasi un osservatore, uno sperimentatore più che un artefice. Spesso il progetto che egli avvia ha esiti incerti, indeterminati e non necessariamente permanenti. Sempre più spesso l'artista ideatore del progetto non è più solo di fronte alla creazione della sua opera, ma ha la necessità di essere affiancato da specialisti, la partecipazione di una pluralità di soggetti fa sì che spesso l'arte del vivente entri a far parte della cosiddetta arte relazionale (...).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> P. L. Capucci, *La doppia articolazione del vivente*, in I. Mulatero (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*, Hopefulmonster, Torino 2007, pp. 139-147.

<sup>3</sup> I. Mulatero (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*, Hopefulmonster, Torino 2007.

Quindi, la differenza fra questi due e il primo sta principalmente e sostanzialmente nella “plastica”, nell’oggetto comune e quotidiano con il quale il Phiopop imita l’organico e che nella Bioarte e nell’Arte del vivente è, contrariamente, assente.

L’altra corrente, infine, che può portare ad incorrere in errori di classificazione è quella del Neo Pop, fenomeno sicuramente meglio dibattuto e maggiormente studiato, definito come

una corrente artistica internazionale postmoderna che si è sviluppata a partire dagli anni ‘90 del XX secolo. Fa chiaro riferimento alla Pop Art storica e ai suoi rappresentanti (...). Se nella Pop Art il riferimento era soprattutto al mondo dei consumi e dei mass-media, con il NeoPop si manifestano i segni della globalizzazione e della miscela di culture diverse.<sup>4</sup>

Sebbene praticamente contemporanei, anche il Neo Pop, perciò, si distingue dal Phiopop per un particolare: entrambi si rifanno all’utilizzo o riproduzione di oggetti comuni, popolari appunto, con la differenza, però, che nel primo e più famoso dei due fenomeni è assente l’aspetto relativo al richiamo all’organicismo, al mondo della natura che abbiamo visto essere, invece, fondamentale e altamente caratterizzante nel secondo. Tenuto conto di tutto ciò, quindi, verranno anzitutto selezionati alcuni artisti che rispondono in maniera più precisa a queste caratteristiche e dei quali saranno esaminate interamente le carriere dagli esordi fino al giorno d’oggi, e verrà poi eseguita una panoramica su opere dello stesso periodo storico, ma di altri autori, che però mantengono ugualmente il diritto di ricadere sotto la medesima etichetta.

A chiudere il lavoro, le ultime pagine saranno dedicate ad una riflessione conclusiva sui legami presenti fra il Phiopop, la filosofia sottostante e la società nella quale il fenomeno si è sviluppato e svolto.

---

<sup>4</sup> Fonte Wikipedia, voce *NeoPop* - <http://it.wikipedia.org/wiki/Neo-Pop>.



## **PRIMA PARTE – Il substrato filosofico**





## **2 Dal meccanicismo atomista al finalismo aristotelico: l'influenza della filosofia antica**

### **2.1 L'atomismo di Democrito, ovvero la scienza prima della scienza**

Democrito è solitamente inserito nei manuali di filosofia tra gli ultimi presocratici in virtù del fatto che le sue teorie risultano ancora per gran parte dominate dal problema della natura, come accade ad esempio nel pensiero di Empedocle o Anassagora. Ma molti hanno fatto notare che egli era in realtà contemporaneo di Socrate ed addirittura dei suoi primi discepoli, fra i quali quindi anche Platone, e il suo pensiero era aperto anche a problemi legati alla morale, alla storia, al linguaggio, ecc.

Ciò risulta di grande aiuto quando si intende considerare questo filosofo e l'atomismo in dialogica antitesi ad alcune idee platoniche ed aristoteliche, non essendo queste ultime una semplice evoluzione delle sue teorie (che in effetti torneranno periodicamente in auge nei secoli a venire e che non possono essere mai considerate completamente superate), ma solamente un diverso modo di approcciarsi e cercare risposte agli stessi fondamentali quesiti posti da tutti i grandi pensatori della storia dell'umanità. Idee, per altro, che hanno influenzato generazioni di intellettuali.

Democrito, infatti, partendo dalla scia di Parmenide e in parte di Eraclito, sostiene che l'occhio del filosofo, superando la varia e mutevole scena del mondo, debba cercare di raggiungere la realtà autentica delle cose restando consapevole che la verità non è l'apparenza superficiale, bensì ciò che dimora nel profondo delle cose. Considerazione ormai talmente abusata fino ai giorni nostri, tanto da suonare alle nostre orecchie perfino scontata. Ma cosa intendeva esattamente il filosofo, con queste parole, più di duemilatrecento anni fa?

Democrito, come già Parmenide, era convinto sostenitore della differenza quasi antitetica fra la conoscenza sensibile, detta "oscura", e la conoscenza razionale detta "genuina". Se i sensi, infatti, si limitano secondo lui a vagare sulla superficie delle cose, è solo la conoscenza intellettuale che può cogliere la vera essenza dell'universo, ossia gli atomi, il vuoto e il loro movimento. Ciò nonostante, non bisogna pensare a questo dualismo in maniera troppo rigida e schematizzata: in Democrito sensazione e pensiero

non rimangono divisi in due parti comunicabili fra loro. Per lui sensibilità ed intelletto, esperienza e ragione, si trovano in un rapporto di reciproca continuità nella quale l'una implica l'altra e viceversa. Secondo l'atomismo, in effetti, la conoscenza del mondo parte dalla constatazione delle cose attraverso i sensi, si sviluppa per mezzo dell'elaborazione intellettuale e logica di ciò che essi hanno raccolto e perviene infine ad una teoria che possa "spiegare" ciò che i sensi si limitano solo a "mostrare".

Tutto ciò ricorda molto e suggestivamente lo schema del metodo scientifico moderno. Tuttavia sarebbe storicamente e metodologicamente errato affermare che Democrito fosse pervenuto al pensiero galileiano già più di duemila anni prima: come in tutti i Greci, anche negli atomisti il momento puramente razionale della ricerca è di gran lunga superiore a quello sperimentale, poiché manca loro la nozione secentesca di esperimento e di verifica. Ciò nonostante in Democrito si crea una collaborazione più stretta fra i sensi ed il pensiero: partendo dai dati "visibili" della percezione, viene aperto uno spiraglio su quelli "invisibili" dell'intelletto, cioè gli atomi. Secondo l'atomismo, l'intelletto avrebbe il compito di spiegare ciò che i sensi si limitano solo ad attestare.

Ma di preciso in cosa consiste la teoria atomista? Democrito e gli atomisti tendono a materializzare, a "fisicizzare" il binomio di essere e non-essere, identificando il primo con il pieno e il secondo con il vuoto. Il pieno sarebbe perciò la materia, mentre il vuoto lo spazio in cui essa si muove. La materia, a sua volta, sarebbe costituita da un insieme di piccolissime ed invisibili particelle non ulteriormente decomponibili in qualcosa di più piccolo ancora: gli atomi, appunto, il cui nome è noto significhi in greco "non-divisibile".

Ma come poté nascere in loro l'idea dell'atomo? Non solo erano privi di strumenti scientifici e tecnologici sufficienti ed appropriati per fare esperimenti di tal genere sulla materia, ma come s'è già ricordato, non avevano nemmeno il concetto stesso di esperimento, nel senso moderno del termine. La loro idea nasce puramente da deduzione o postulazioni razionali, a partire dalla famosa riflessione sulla problematica della divisibilità all'infinito sollevata da Zenone. In contrasto con quest'ultimo, infatti, essi arrivano a sostenere che quel concetto di divisibilità può essere valido solo in campo logico-matematico, non certo in quello reale, poiché non è plausibile pensare di dividere all'infinito ciò che è la realtà materiale che si presenta ai sensi. Se ciò fosse,

dividendo in continuazione la materia, la realtà si dissolverebbe nel nulla e conseguentemente dalla “materia” si passerebbe alla “non-materia”. E tutto questo non avrebbe senso, dal momento che, se alla base della natura vi fosse il nulla, non si concepirebbe come da questo niente possa derivare la realtà concreta e materiale dei corpi. Proprio come in matematica: dalla somma di tanti zeri, non può derivare alcun numero. Di conseguenza, Democrito arriva con la sola deduzione razionale a dire che se si vuole spiegare ciò che appare, è appunto assolutamente necessario ammettere che esistano dei costituenti ultimi della materia, cioè delle particelle minime non ulteriormente divisibili e che, perciò, dividere una parte di materia non può essere altro che la separazione di alcuni atomi che la compongono e non certo la divisione dei singoli atomi stessi, poiché essi sono pieni, immutabili, ingenerati ed eterni. Fra loro, perciò, non vi sarebbero differenze qualitative e si distinguerebbero solo per le diverse note quantitative della loro forma geometrica e della loro grandezza, dando origine a tutte le differenti cose dell’universo esclusivamente grazie ai loro rapporti d’ordine e di posizione, un po’ come accade con i mattoncini delle costruzioni giocattolo. Nello spiegare il concetto di questa proprietà degli atomi sarà addirittura Aristotele stesso a fornire più avanti un’esemplificazione molto semplice: secondo il suo paragone, le particelle di Democrito sarebbero come le lettere dell’alfabeto, diverse fra loro per forma, ma limitate e ciò nonostante in grado di dar luogo a parole e discorsi differenti solo in dipendenza della loro disposizione e combinazione. Per chiarire ulteriormente, potremmo dire che le lettere “A” e “B” sono diverse nella forma, “AL” e “LA” nell’ordine, “N” e “Z” nella posizione, per cui la differente disposizione di una sola ventina di lettere permette la formulazione di un’ipoteticamente infinita serie di parole e discorsi. Allo stesso modo, perciò, tutte le qualità della materia dipenderebbero dalla figura degli atomi o dal loro ordine e combinazione, mostrando una visione della fisica (qualità) in chiave matematica (quantità).

Secondo gli atomisti, poi, queste particelle formerebbero tutta la materia (anima umana compresa) aggregandosi fra loro a causa degli scontri che si generano dal momento che esse si muovono continuamente nel vuoto in tutte le direzioni, un po’ come il pulviscolo che è possibile osservare contro luce grazie ai raggi solari che filtrano dalle finestre. E dal momento che questo moto è eterno e che gli atomi sono infiniti così come le conseguenti loro possibilità di combinazione, Democrito arriva anche a sostenere che

esistano infiniti mondi che, come tutto in natura, nascono e muoiono in perpetuo e, infine, che l'universo stesso deve perciò essere necessariamente infinito. Eterna come il movimento è, conseguentemente, anche la sostanza materiale complessiva dell'universo, che non può né aumentare né diminuire, perché altrimenti implicherebbe una creazione dal nulla o una dissoluzione nel nulla, scontrandosi con il postulato degli eleatici, accettato anche dagli atomisti, secondo cui nulla viene dal nulla e nulla torna al nulla.

### 2.1.1 Il materialismo di Democrito

In virtù di tutto ciò, quindi, l'atomismo è stato considerato la prima e radicale forma di materialismo dell'antichità, poiché nelle teorie di Democrito la materia (insieme con il vuoto) costituisce l'unica sostanza e l'unica causa delle cose. Legato a questo materialismo è, di conseguenza, l'ateismo, poiché sebbene Democrito ammetta in un certo qual modo gli dèi, ritiene però che alla base di tutto non ci sia una qualche sorta di Intelligenza, ma la semplice natura stessa delle cose. Con queste concezioni materialiste ed atee, perciò, Democrito non spiega la realtà in maniera finalistica, mediante cioè la nozione di "scopo/progetto divino", bensì in modo meccanicistico, giustificando le cose in virtù delle cause efficienti naturali che le producono. Spiega, cioè, gli oggetti che incontra nell'universo non chiedendosi per quale scopo essi esistono e funzionano, ma in virtù di quale causa o legge naturale. Ritendendo, quindi, che le uniche realtà del mondo siano la materia (gli atomi), il movimento e le loro leggi, gli atomisti risultano essere i primi a voler interpretare la natura con la sola natura, contrapponendo il concetto filosofico di "necessità meccanica" alle nozioni popolari di "volontà degli dèi". Di conseguenza, sebbene Galileo stesso riconosca un forte legame fra le sue idee e quelle di Democrito, come si è detto non è certo possibile affermare che quest'ultimo pervenga con estremo anticipo alle conclusioni galileiane del metodo scientifico, ma è quantomeno lecito sostenere che l'atomismo abbia elaborato dottrine e schemi di pensiero di enorme rilevanza per la scienza moderna.

Anzitutto, grazie a lui si è intuiva, e tenuta viva attraverso i secoli, l'idea appunto della costituzione atomica della materia, che verrà più tardi ripresa e dimostrata su base

sperimentale. Secondariamente, Democrito ha concepito la teoria secondo la quale per studiare adeguatamente la natura non bisogna chiedersi “lo scopo” dei fenomeni, bensì la loro “causa”, difendendo perciò la maniera causalistica di pensare ancor oggi tipica del metodo scientifico d’origine secentesca. In tal senso Bertrand Russell, nella sua *Storia della filosofia occidentale*, è molto chiaro nel commentare questo merito degli atomisti, spiegando che

quando chiediamo “perché” riguardo ad un fatto, possiamo intendere (...) “a quale scopo sarà accaduto tale evento?” oppure: “Quali precedenti circostanze lo hanno causato?”. La risposta alla prima domanda è una spiegazione teleologica, ossia una spiegazione per mezzo delle cause finali; la risposta alla seconda domanda è una spiegazione meccanicistica. Non vedo come si potesse sapere in anticipo quale delle due domande la scienza avrebbe potuto porre, o se avrebbe potuto porle entrambe. (...) gli atomisti posero la domanda meccanicistica e dettero una risposta meccanicistica. I loro successori, fino al Rinascimento, si interessarono di più alla domanda teleologica, e così spinsero la scienza in un vicolo cieco.<sup>5</sup>

In terzo luogo, gli atomisti hanno sostenuto che lo scienziato non deve considerare la qualità delle cose, bensì la loro struttura quantitativa e, di conseguenza, le loro proprietà oggettive, anticipando così una metodologia di procedere tipica della fisica moderna (si noti, anche, come l’idea per la quale i composti materiali dipendano dalla configurazione e dai rapporti quantitativi fra gli atomi porti gli atomisti da lontano, ma molto direttamente, alle formule di struttura della chimica dei giorni nostri). Inoltre, ed in conseguenza dei punti precedenti, Democrito ha ridotto la natura a un’oggettività meccanica, escludendo dalla sua filosofia qualsiasi elemento di carattere mitico. Infine, è sempre Democrito ad aver sostenuto l’idea di una pluralità di mondi, elaborando un modello di universo alternativo a quello aristotelico-tolemaico le cui note confutazioni copernicane, kepleriane e galileiane sono proprio alla base della rivoluzione scientifica secentesca che sta all’origine di tutto ciò che consideriamo oggi corretto.

---

<sup>5</sup> B. Russell, *Storia della filosofia occidentale*, trad. it. Longanesi, Milano 1966-67, p. 106.

### 2.1.2 L'influenza del pensiero atomista

L'atomismo è risultato essere una delle filosofie più amate e al contempo odiate della storia. Guardato con ammirazione da alcuni e totalmente disprezzato da altri, esso ha in ogni caso conosciuto una vicenda culturale estremamente significativa. Al pari delle teorie sofistiche, anche quelle di Democrito hanno subito la forte opposizione di Platone. Queste ultime, addirittura, non vengono volutamente citate mai nei suoi scritti e pare che avesse addirittura espresso il desiderio di bruciare tutte le opere dell'atomista, astenendosi poi solo perché sconsigliato da alcuni suoi discepoli. Aristotele, che invece cita spesso Democrito e i suoi seguaci, manifesta ad ogni modo un analogo e totale dissenso, arrivando a concepire le proprie idee come diretta e radicale antitesi a quelle atomiste. In epoca ellenistica e romana Democrito torna in auge grazie ad Epicuro, prima, e Lucrezio, poi. Ma con il trionfo del Cristianesimo l'atomismo verrà letteralmente censurato e considerato dai Padri della Chiesa il "filone eretico" della cultura occidentale, la filosofia atea per eccellenza. Solo a partire dal Rinascimento e dall'età moderna esso verrà riscoperto e rivalutato, tornando ad ispirare filosofi e scienziati.

Sarà però necessario attendere fino al Novecento, infine, per veder cessare ogni forma di acritica esaltazione o di faziosa denigrazione e arrivare a studiare l'atomismo con la dovuta piena obiettività storica. Ed è, perciò, così che autorevoli pensatori dell'età contemporanea si sono resi conto della sua rilevanza oggettiva e della sua ormai indiscussa influenza sulla concezione attuale di tutto nell'universo.

Grandi personalità come il già citato Russell, ad esempio, hanno commentato il pensiero degli atomisti come un mondo logicamente possibile e più vicino a quello reale di quanto non lo sia stato il mondo di ogni altro filosofo antico. Mentre Ludovico Geymonat<sup>6</sup> affermava che l'atomismo di Democrito costituisca il patrimonio nel campo delle interpretazioni generali della natura più prezioso che i Greci trasmisero alle epoche successive, rappresentando una funzione determinante per la formazione della scienza moderna. Ed infine lo stesso Karl Popper<sup>7</sup>, introdotto in Italia proprio da

---

<sup>6</sup> L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico. Vol. I - L'antichità - Il medioevo*, trad. it. Garzanti, Milano 1970, p. 152.

<sup>7</sup> K. R. Popper, *La società aperta e i suoi nemici. Hegel e Marx falsi profeti - Vol. II*, trad. it. Armando, Roma 2003, p. 36.

Geymonat, sosteneva che nonostante il nome di Democrito fosse raramente ricordato, la sua scienza e la sua morale vive ancora con noi, influenzando più o meno consciamente tutti noi.

## 2.2 Il “materialismo” di Aristotele come antitesi dell’atomismo

Antitesi di Democrito, per molti aspetti, si è già detto essere considerato Aristotele, per certi versi “IL” filosofo per antonomasia che per secoli tanto ha influenzato il pensiero occidentale (e non solo). Questo immenso pensatore affermava che la conoscenza e la scienza nascono dalla meraviglia di fronte a tutto ciò che esiste e consistono nel rendersi conto della causa delle cose. Nella sua vita, perciò, si è cimentato nell’analizzare praticamente tutte le molteplici sfaccettature e prospettive dello scibile umano, ma la parte che forse più caratterizza il suo modello filosofico è quella che definiva “la filosofia prima” e che più tardi, secondo il famoso aneddoto del I sec. d.C. di Andronico di Rodi che mise in ordine nella biblioteca i suoi scritti, venne meglio ed universalmente conosciuta con il nome di “metafisica”.

Scopo di questa parte della filosofia, secondo Aristotele, è quello di indagare le strutture profonde e le cause prime del reale, quelle, cioè, che vanno oltre le apparenze dei sensi o del campo della fisica. La metafisica, quindi, sarebbe la disciplina che intende studiare l’oggetto che è comune a tutte le altre scienze, poiché non ricerca all’interno di un unico e specifico aspetto della realtà o dell’essere, ma si interroga proprio sulla realtà o sull’essere stesso in generale. Ma cos’è l’essere, per Aristotele? Egli lo definisce il “tòde tí”, cioè il “questo qui”: in altre parole un insieme di sostanze e di qualità di tali sostanze. Per lui le categorie, ossia le caratteristiche fondamentali e strutturali che contraddistinguono l’essere, cioè le determinazioni generali che ogni essere ha e non può fare a meno di avere, sarebbero otto (dieci se si considerano anche “l’avere” e “il giacere”, che talora lo stesso Aristotele aggiunge nei suoi scritti): “la sostanza”, “la qualità”, “la quantità”, “la relazione”, “l’agire”, “il subire”, “il dove” (il luogo) e “il quando” (il tempo). Se si prende ad esempio un uomo, esso “è un uomo” (sostanza), “è bello” (qualità), “è alto” (quantità), “è vicino a qualcosa/qualcuno” (relazione), “sta facendo qualcosa” (agire), “sta subendo qualcosa” (subire), “si trova qui” (dove), “è

ora” (quando), “porta un paio di scarpe” (avere) ed infine “è seduto” (giacere). Esse non vanno confuse con l’accidente, che per il filosofo sarebbe la qualità che una cosa “può” avere o non avere senza, per questo, cessare di essere quella cosa. Portando un esempio, si potrebbe dire che Aristotele non può cessare di essere greco (qualità), ma può essere triste o felice, pallido o abbronzato, ecc. (accidente). In altre parole, le categorie “sono”, mentre l’accidente “può essere”.

In ogni caso, rimanendo nell’ambito delle categorie, è la sostanza la più importante di tutte, dal momento che tutte le altre, per esistere, devono necessariamente presupporla. Essa, dunque, rappresenta il senso unitario che raccoglie tutti i significati dell’essere, poiché ogni cosa può venir detta “essere” in quanto esprime la sostanza o qualche aspetto di essa. Secondo il principio di non-contraddizione<sup>8</sup>, perciò, Aristotele arriva a teorizzare che ogni essere, quindi ogni cosa intesa in senso lato e non con la semplice accezione di oggetto, ha una sua natura precisa e determinata che non si può negare di essa e che, in tal senso, è necessaria, dal momento che non può essere diversa da così com’è. Il filosofo chiama “sostanza” la natura necessaria di un qualsivoglia essere. In questo senso, la sostanza è l’equivalente metafisico del principio logico di non-contraddizione. Alla fine, dunque, bisogna riconoscere che la sostanza è “l’essere dell’essere”, cioè il suo significato fondamentale, la sua quintessenza. Quella, insomma, che una certa filosofia orientale, come si vedrà più avanti, identifica con il concetto del “Qi”.

Ogni sostanza, inoltre, forma un cosiddetto sinolo, cioè un insieme indivisibile di due elementi uniti fra loro: la forma e la materia. Per Aristotele la prima non è l’aspetto esteriore di una cosa, ma la sua propria natura, ovvero la struttura che la rende quella che è. Ad esempio, nell’insieme degli esseri viventi la forma è la specie alla quale essi appartengono (nel nostro caso “l’umanità”). Con la seconda, invece, Aristotele intende il soggetto di cui una cosa è fatta, ossia il *quid* o il materiale che la compone, come ad esempio il marmo con cui è fatta una statua o il legno di cui è composta una barca, ecc. La forma, quindi, è l’elemento attivo e determinante del sinolo, che struttura la materia; mentre quest’ultima è l’elemento passivo e determinato, che viene strutturato appunto

---

<sup>8</sup> Il riferimento è a quel principio fondamentale della dottrina di Aristotele che si sviluppa in due punti logici: 1) «È impossibile che la stessa cosa insieme inerisca e non inerisca alla medesima cosa e secondo il medesimo rispetto»; 2) «È impossibile che la stessa cosa sia e insieme non sia» (*Metafisica*, IV, 3; IV, 4).



dalla forma. Conseguentemente si può giungere a dire che la forma è ciò che costituisce la “sostanzialità” della sostanza, ossia ciò che fa sì che un individuo sia quello che è. In altre parole, la sua essenza. Questa concezione e differenziazione di materia e forma risulta molto interessante quando ci si appresta ad analizzare qualunque cosa, ma ancor più davanti ad un’opera d’arte Phiipop, poiché se è vero che dei semplici bottoni in finta madreperla sono il materiale (materia) di cui è composta *Bluffs* di Tara Donovan, come vedremo, è allora altrettanto reale che sia l’idea delle stalagmiti, che a primo impatto essa suscita, la natura propria di quella cosa, la sua forma appunto, nonché la sua sostanza.

Ad ogni modo, per Aristotele ogni cosa è sostanza, poiché se essa, considerata nel suo senso metafisico più profondo di forma, è ciò per cui ogni essere è necessariamente ciò che è, la sostanza è anche la risposta che viene data alla domanda riguardo al che cos’è intimo di una cosa, dal momento che definire un ente qualsiasi vuol dire esplicitarne l’essenza. In altre parole, chiedendo ad esempio “Che cos’è questo?” e rispondendo “Questo è un uomo”, non si fa null’altro che mettere in luce l’essenza di tale individuo. E dal momento che la domanda “Che cos’è?” può essere formulata a proposito di qualsiasi cosa (cioè di ogni essere), da Dio alla più bassa e meno dotata creatura naturale, ogni cosa, in tal senso, è sostanza. Ciò significa che le sostanze differiscono tra di loro solo per i loro diversi caratteri e non in quanto sostanze. Quindi non solo la stalagmite è sostanza, ma ovviamente anche ogni singolo bottone che la compone.

### 2.2.1 Le critiche a Platone e l’approdo ad una differente concezione di movimento

Aristotele, poi, arriva anche a criticare le idee del suo sommo maestro, Platone, il quale sosteneva che esse non fossero altro che l’essenza necessaria di una cosa (che per Aristotele, si è visto, è la forma). Quest’ultimo, perciò, afferma che essendo le idee, secondo Platone, fuori dalle cose o separate da esse, non sia possibile capire bene in che senso possano essere causa delle cose stesse. I concetti platonici di “partecipazione” o “imitazione”, infatti, sono per il discepolo soltanto giri di parole o metafore poetiche che non risolverebbero il problema. Il principio delle cose, quindi, non può che risiedere all’interno delle cose stesse, ossia nella loro forma interiore. Al posto delle idee, perciò,

viste come paradigmi trascendenti delle cose, Aristotele mette dunque le forme intese come strutture immanenti degli individui. Per fare un esempio concreto, “l’umanità” non sarebbe per lui un’idea esistente nell’iperuranio, ma più semplicemente la specie biologica immanente negli individui che chiamiamo “uomini”. Allo stesso modo, perciò, continuando con l’esempio dell’opera dell’artista americana, la stalagmite non sarebbe l’idea esistente nell’iperuranio platonico, ma la forma-sostanza dell’opera, senza la quale essa non sarebbe (nonostante la sua materia siano i bottoni). In tal senso, Aristotele risulta decisamente importante perché, pur recuperando parte del platonismo, si sbarazza di quell’assurdo ontologico e logico che vorrebbe la natura delle cose al di fuori delle cose stesse, parendo in qualche modo fare un passo più nella direzione di Democrito. In realtà ne rimane fondamentalmente agli antipodi e le sue idee riguardo al movimento lo dimostrano senz’ombra di dubbi.

Ma per arrivare a quello è necessario analizzare brevemente la sua dottrina del divenire ed in particolar modo altri due concetti chiave del suo pensiero, che hanno lo scopo di considerare in maniera adeguata la realtà del divenire: potenza e atto. Con la prima si intende la possibilità, da parte della materia, di assumere una forma determinata. Con la seconda, invece, si intende la realizzazione stessa di tale capacità. Si potrebbe portare ad esempio il caso del pulcino, che è la gallina in potenza, come, al contrario, la gallina è il pulcino in atto. La potenza, dunque, starebbe alla materia come l’atto alla forma. Infatti la materia, per definizione stessa, si è detto essere la possibilità di assumere forme differenti, mentre la forma, sempre per definizione, è la realtà in atto di quelle possibilità. Il punto di partenza del divenire, quindi, secondo Aristotele è la materia come privazione, o pura potenza, di una certa forma, mentre il punto di arrivo è l’assunzione di tale forma. Per fare un altro esempio, calato sempre nell’opera della Donovan presa oramai a modello, la stalagmite (che è la forma) non è altro che l’insieme dei bottoni (che al contrario si sono detti essere la materia) in atto, e al tempo stesso i bottoni sono la stalagmite in potenza. E qui è interessante notare, però, come la potenza che normalmente conduce ad una stalagmite in atto non siano certo dei bottoni, bensì semmai il naturale stillicidio di acqua ricca di particelle calcaree. Questa cosa risulta, perciò, spiazzante. Ad onor del vero, va però detto che la libertà che l’artista possiede oggi nel suo processo creativo non era minimamente ipotizzabile per Aristotele, dal momento che, per quanto un artista potesse essere libero, nella sua

concezione rimaneva sempre più o meno vincolato dalla materia che egli manipolava e dalle tecniche che possedeva. Senza considerare, inoltre e soprattutto, la *weltanschauung* del mondo greco antico, completamente diversa da quella della nostra società attuale. I contemporanei del filosofo, infatti, mostravano un innato senso di rispetto per tutto ciò che era “natura” e risultava loro inconcepibile riprodurre qualcosa che andasse contro un qualsiasi principio d’essa. Nella loro visione dell’universo, una stalagmite può formarsi solo per mezzo dello stillicidio non perché non siano in grado di ipotizzare una materia differente, ma semplicemente perché sarebbe una forzatura della natura stessa. E se a tutt’oggi, nonostante la nostra conquistata libertà espressiva quasi totale, rimaniamo spiazzati anche noi di fronte a opere come *Bluffs*, è proprio perché nel nostro senso comune rimangono ancora le tracce di quella *weltanschauung* antica per la quale la natura è natura mentre l’artificio è altra cosa.

Ad ogni modo, tornando alla teoria del divenire di Aristotele, egli sosteneva che l’atto fosse ontologicamente superiore alla potenza, poiché ne costituisce contemporaneamente la causa, il senso e il fine.

Ma è nella sua dimostrazione di Dio che emerge più chiaramente l’idea del movimento di cui si parlava. Sempre nella *Metafisica*, infatti, partendo dalla cinematica (la teoria generale del movimento inteso come possibilità di nuove forme o condizioni e che perciò comprende qualunque tipo di movimento, da quello dei corpi all’interno dello spazio a quello della generazione e della corruzione) e sviluppando un argomento già presente negli ultimi dialoghi platonici, egli afferma che tutto ciò che ha un moto è necessario che sia mosso da qualcos’altro; quest’altro poi, se è a sua volta in moto, è necessario che sia mosso da altro ancora; e così via. Ovviamente non è possibile risalire all’infinito in questo processo di rimandi, poiché altrimenti resterebbe inspiegato il movimento iniziale dalla cui constatazione si è partiti. Perciò, dovendo fermarsi e non potendo andare all’infinito, per Aristotele deve necessariamente esserci un principio assolutamente primo e immobile che sia causa iniziale di ogni movimento, e secondo lui questo principio è Dio. La divinità, infatti, era da lui concepita come il motore immobile che muove il mondo quale causa finale, ispirando alle cose il desiderio della sua perfezione. Poiché, cioè, in ogni campo la tendenza è sempre quella di raggiungere la miglior condizione e la perfezione può essere solo quella divina, ecco di conseguenza che ogni cosa, nel suo tentativo di raggiungere il suo fine ultimo, deve necessariamente

compiere un movimento. Quindi per Aristotele la materia non può avere in se stessa la causa del proprio movimento e questo punto di vista, come si diceva, si oppone diametralmente a quello di Democrito, per il quale, come si è visto, non ha senso cercare la causa del movimento al di fuori della materia, poiché la materia è strutturalmente movimento essa stessa.

Per Aristotele, quindi, l'universo non è null'altro che uno sforzo della materia verso Dio e di conseguenza, in pratica, un desiderio continuo di rapportarsi alla forma, o meglio di prendere forma. Perciò, nell'universo aristotelico non è tanto Dio che ordina o forma il mondo, ma piuttosto è il mondo stesso che, aspirando alla perfezione divina, si auto-ordina e auto-determina, assumendo le varie forme delle cose. L'essere sarebbe dunque un processo eterno verso la forma, ovvero un tentativo di avvicinarsi al modo di essere di Dio. E questo processo non può mai esaurirsi, né il tentativo realizzarsi, dal momento che la materia non può mai essere eliminata o risolta nella pura forma.

In tal senso si potrebbe perciò dire, con una certa qual soddisfazione, che quando il bottone diventa stalagmite, poiché si tratta di un processo verso la forma perfetta, questa forma (la stalagmite, appunto) è in ogni caso più vicina alla perfezione di Dio rispetto alla camicia o altro che invece non si sono realizzati.

Scherzi a parte, la vittoria di Aristotele e il trionfo della sua mentalità hanno influenzato ed in parte influenzano ancora enormemente, nel bene e nel male, il pensiero occidentale e non solo, essendo in ogni caso costati uno storico prezzo: innanzitutto la sconfitta di Democrito, cioè del maggior sistema scientifico greco; ed in secondo luogo il ritardo della nascita della scienza. Come si è detto, infatti, Democrito credeva nel movimento degli atomi nel vuoto, arrivando addirittura ad intuire il basilare principio d'inerzia, mentre Aristotele porta contro quest'ultimo tutta una serie di argomenti dai quali la scienza moderna dovrà districarsi a fatica. Democrito credeva che il movimento fosse una proprietà strutturale insita nella materia stessa, mentre Aristotele lo fa dipendere da qualcosa di esistente al di fuori di essa. Democrito, sulla scia dei naturalisti precedenti, da Talete ad Anassagora, riteneva che cielo e terra fossero costituiti dalla stessa materia, proponendo quindi l'idea di un universo unitario ed omogeneo, mentre Aristotele, rifacendosi ai Pitagorici, a Platone e anche alla mentalità comune, torna alla bipartizione gerarchica fra mondo celeste e mondo sublunare, immaginando che fossero costituiti di sostanze diverse. Democrito credeva in un

universo aperto, costituito da una molteplicità di mondi, mentre Aristotele crede ad un universo chiuso, limitato al solo mondo da noi abitato. Democrito cercava di tradurre le differenze qualitative dei fenomeni con differenze quantitative, ponendo perciò le basi per una matematizzazione della fisica, mentre Aristotele mette da parte questo tentativo. Tutte queste differenze nascono o confluiscono poi in quella che è la più grande diversità metodologico-filosofica dei due autori, ossia che Democrito si proponeva di spiegare il mondo mediante le sole cause naturali e meccaniche, mentre Aristotele ricorre alle cause finali come una delle caratteristiche chiave della sua indagine fisica, che poggia sul principio secondo il quale la natura non farebbe niente senza scopo e tenderebbe sempre alla perfezione.

### 2.2.2 Aristotele e l'arte

Di estremamente interessante e positivo per noi, però, rimane il fatto (e non solo quello, ovviamente) che nel pensiero aristotelico ci sia anche spazio per l'analisi dell'arte. Nella *Poetica*, infatti, egli definisce la poesia, e in generale l'arte appunto, come imitazione. Egli sostiene, infatti, che mentre la storia narra tutto quello che è accaduto a un dato personaggio o in un dato periodo secondo la pura e semplice successione degli avvenimenti, la poesia al contrario imita il verosimile, il quale è ciò che può accadere o accade perlopiù ed è quindi l'analogo dell'universalità propria degli oggetti della scienza:

lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire l'uno in prosa e l'altro in versi (...), ma differiscono in questo, che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere.<sup>9</sup>

In virtù di tale universalità, l'arte per Aristotele non si riduce ad un semplice gioco formale, ma tende a configurarsi come una rappresentazione dell'essenza delle cose,

---

<sup>9</sup> Aristotele, *Poetica*, cap. 9, *Storia e poesia*.

ossia, come osserva H.G. Gadamer, una sorta di attività dotata di «una eminente funzione conoscitiva»<sup>10</sup> e perciò di enorme aiuto per comprendere l'universo e l'uomo. Di conseguenza, se l'arte rappresenta ciò che può essere, cioè la potenza e, quindi, l'essenza delle cose, i bottoni che danno forma ad una stalagmite non sarebbero altro che uno dei modi con cui l'arte ci ricorda che non ci si deve fermare alla necessità che impone dei fini predeterminati (come l'uovo dell'aquila), bensì che nella realtà la potenza della materia è in grado di dare origine ad infiniti ed inaspettati atti come quello della stalagmite da alcune manciate di bottoni.

---

<sup>10</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. Bompiani, Milano 1983, p. 147.

### 3 La “tragedia della modernità” e i tentativi di superarla in epoca moderna

#### 3.1 L’“immaterialismo” di Cartesio e la “tragedia della modernità”

La filosofia di René Descartes, comunemente noto in Italia con il nome già latinizzato di Cartesio, rappresenta lo spartiacque fra antichità e modernità. Le tematiche alla base del pensiero rinascimentale quali il riconoscimento della soggettività umana e la necessità di chiarirla e approfondirla con una sorta di ritorno a se stessa, nonché il riconoscimento del rapporto che l’uomo ha con il mondo e l’esigenza di risolverlo in favore del primo, diventano nella filosofia di Cartesio gli estremi di un problema nuovo nel quale vengono coinvolti assieme l’uomo in qualità di soggetto e il mondo come oggetto.

Al tempo stesso egli è considerato anche il fondatore del razionalismo, quel filone della filosofia moderna, cioè, rappresentata soprattutto proprio da lui, ma anche da Spinoza e Leibniz e che vede la ragione quale fondamentale organo di verità e strumento per elaborare una visione nuova e complessiva dell’universo.

Ciò è in qualche modo in armonia con la contemporanea Rivoluzione Scientifica, nonostante la condanna di Galilei da parte della Chiesa nel 1633 lo sconsigliò dal pubblicare a quel tempo il suo *Trattato della luce*, nel quale sosteneva la dottrina copernicana. Solo più tardi, nel 1637, decise di rendere pubblici almeno alcuni dei risultati che aveva raggiunto, portando perciò alla luce i tre saggi della *Diottrica*, delle *Meteore* e della *Geometria* ai quali premise la nota prefazione intitolata *Discorso del metodo*.

Tali trattati emergono dal problema che il filosofo riscontrò una volta uscito dal collegio dei Gesuiti di La Flèche, poiché nonostante avesse con successo appreso il sapere del tempo, si accorse di non essere ad ogni modo in possesso di un criterio totalmente valido e sicuro per distinguere realmente il vero dal falso, arrivando infine a concepire che tutto quel che aveva imparato non servisse praticamente a nulla nella vita concreta. Il metodo che egli cercò, infatti, era sia teorico che pratico, principalmente in vista dell’utilità che ne sarebbe derivata per la vita umana di tutti i giorni e non solo. Ecco,

perciò, che si mise a cercare (e ritenne di aver infine trovato) un metodo universale per l'orientamento dell'uomo nel mondo.

Secondo le sue intenzioni, questa sua filosofia doveva mettere a disposizione dell'umanità dei congegni che le permettessero di godere dei frutti della terra e delle altre comodità senza fare fatica, e che avesse anche come punto fondamentale la conservazione della salute, primo bene per l'uomo nel suo seppur breve passaggio attraverso il mondo mortale. Cartesio pensava, ottimisticamente, che la forma di sapere derivante dal suo metodo avrebbe potuto condurre gli esseri umani a non soffrire più di malattie, fossero esse fisiche, mentali, spirituali o anche semplice processo di invecchiamento, ed aveva come ultimo fine la predominanza dell'uomo sul mondo.

A partire, perciò, dalla metodologia tipicamente matematica che lui pienamente possedeva, arrivò, come si è detto, a formulare il suo Metodo carico di un valore assoluto ed universale dimostrandone, infine, la perfetta applicabilità a tutte le varie forme di sapere; il tutto basandosi su quattro pilastri teorici per lui fondamentali: 1. L'evidenza chiara e distinta di tutti i possibili oggetti del pensiero, escludendo tutto ciò che è passibile di dubbio («Non accogliere mai nulla per vero che non conoscessi esser tale con evidenza»); 2. La dissezione in parti semplici e separate di ogni problema al fine di venirne a capo («Dividere ciascuna delle difficoltà da esaminare nel maggior numero di parti possibili e necessarie per meglio risolverla»); 3. Il passare in maniera graduale da queste conoscenze più semplici ad altre via via più complesse («Condurre i miei pensieri ordinatamente, cominciando dagli oggetti più semplici e più facili a conoscersi per risalire a poco a poco, quasi per gradi, fino alle conoscenze più complesse; supponendo che vi sia un ordine anche fra gli oggetti che non precedono naturalmente gli uni agli altri»); 4. La revisione ed il controllo finali allo scopo di controllare le due regole precedenti attraverso una corretta sintesi («Fare in ogni caso enumerazioni così complete e revisioni così generali da essere sicuro di non omettere nulla»).

E sarà proprio per cercare di giustificare queste sue regole che Cartesio risalirà alla loro radice, ossia l'uomo in quanto soggetto ragionante, arrivando infine all'arcinota formulazione del *Cogito ergo sum*.

Basando il proprio pensiero sul dubbio (è necessario considerare provvisoriamente falso tutto ciò per cui è possibile dubitare), Cartesio trovò infatti il fondamento del suo



Metodo nell'unica certezza di base possibile: che io posso essere ingannato in ogni modo, ma per farlo devo necessariamente ammettere la mia esistenza; infine posso affermare che *io esisto* solo grazie al fatto che dubito: cioè penso. Ed è su questa sua certezza originaria che secondo il filosofo doveva essere fondata ogni altra conoscenza. Perciò, è con ogni probabilità grazie a questa concezione che egli ritrova infine nella stessa esistenza dell'uomo, in quanto essere o ragione, la possibilità di una conoscenza che gli consenta di dominare il mondo per i propri bisogni.

Per comprendere ciò, però, è necessario avere chiaro in mente il dualismo tipico del pensiero di questo filosofo. Affianco alla sostanza pensante, infatti, che costituisce l'io e che egli chiama *res cogitans*, si deve considerare una sostanza corporea, secondo lui divisibile in parti e perciò estesa (*res extensa*). Questa sostanza, però, non possiede tutte le qualità che noi percepiamo di essa. Cartesio richiama a questo punto la distinzione che già aveva fatto Galileo e che risale addirittura a Democrito: la grandezza, la figura, il movimento, la situazione, la durata, il numero (ossia tutte le determinazioni quantitative) sono qualità della sostanza estesa sicuramente reali; mentre il colore, il sapore, l'odore, il suono ecc. non esistono nella *res extensa* in quanto tali e corrispondono quindi a qualcosa che noi non conosciamo. Conseguentemente egli ha spezzato la realtà in due entità diverse: da una parte la *res cogitans*, che non è appunto estesa, ma è consapevole e libera; dall'altra la *res extensa* che è spaziale, inconsapevole e meccanicamente determinata. Questo è in *nuce* ciò che viene comunemente definito dualismo cartesiano.

Ed è proprio il fatto che per Cartesio non vi sia nessun contatto fra le due sostanze che determinerà quella che viene ora considerata la "tragedia della modernità". Ossia arrivare a definire che il mondo materiale (*res extensa*) è estraneo a noi (*res cogitans*), determinando una sorta di scorporazione dell'uomo dal mondo. Nulla di più distante da quanto concepibile fin dalle civiltà più antiche e che ha però portato attualmente noi a considerare qualunque oggetto materiale (vegetali, animali e nostro corpo inclusi) niente più che uno strumento da utilizzare, sfruttare, manipolare a nostro uso e consumo.

Gli antichi greci possedevano, infatti, una scienza molto avanzata, ma non un'altrettanto sviluppata tecnologia. Ciò non è una semplice conseguenza dei tempi non ancora maturi per la nascita e l'evoluzione di tecniche più complesse, ma più probabilmente per il

fatto che non erano in possesso di una visione materiale così come l'avrà la civiltà occidentale successivamente a Cartesio.

L'influenza di Cartesio è stata perciò decisiva per l'inevitabile sviluppo della moderna e contemporanea convinzione che siamo i padroni di un universo intero, creato esclusivamente per fornire a noi le materie e gli strumenti per permetterci di vivere in salute e comodità.

### 3.2 Identificazione di Dio e Natura: la contrapposizione di Spinoza

Non tutti, però, si trovavano in accordo con questa conclusione. Contemporaneo a Cartesio, seppur più giovane, era Baruch Spinoza. Il filosofo ebreo-spagnolo, nato in Olanda da una famiglia costretta ad emigrare dalla penisola iberica nel periodo delle persecuzioni, fu espulso dalla sua comunità religiosa perché il suo pensiero era inevitabilmente in conflitto con il fondamento della religione ebraica. Egli sosteneva infatti che l'errore più grande dell'uomo fosse quello di credere che il mondo fosse stato creato "per suo uso e consumo". Interessante, se non addirittura fondamentale, è notare che egli aveva una visione in un certo senso olistica del mondo, ma non animistica. Ciò non è scontato, se si considera che nel rinascimento la visione olistica si muoveva al pari di quella animistica (non per niente lo studio della magia riscontrava grande successo in quel periodo). In questo modo, non pensando che il mondo fosse stato creato per noi, ricompose, risolse e superò in parte il dualismo cartesiano.

Noi uomini, secondo Spinoza, guardiamo al futuro con due stati d'animo fra loro contrapposti: con fiducia o con sfiducia (quindi non è una questione di ragione). Se guardiamo con fiducia, non siamo in grado di cogliere nessun suggerimento nemmeno dalle persone migliori, in quanto ci appare superfluo. Se al contrario guardiamo con sfiducia, tendiamo ad ascoltare tutti i consigli, anche quelli sbagliati delle peggiori persone. In entrambi i casi, se siamo cioè mossi da queste due passioni, guardando al futuro non siamo in grado di risolvere il nostro problema e, guidati da questi sentimenti, siamo arrivati ad inventarci una divinità che provveda per noi. La nostra sottomissione alla volontà di Dio, perciò, sarebbe il prezzo che stiamo pagando per ottenere in cambio la sicurezza che il mondo sia stato creato per noi (noi, cioè, ne saremmo il fine). Questo

grande errore dell'uomo, secondo Spinoza, può essere eliminato solo scardinandolo dalla base. Poiché, però, il concetto fondamentale da cui parte Spinoza per dedurre tutto il sistema del sapere metafisico è quello di Sostanza, per essere più chiari è forse necessario ricordare ciò che egli intende con essa, partendo dalla contrapposizione con quello che della stessa cosa pensava Cartesio.

Nella concezione cartesiana di una sostanza prima (che lui identificava con Dio), la quale sarebbe esistente di per se stessa, autosufficiente e causa medesima di sé, vi era, infatti, una chiara ambiguità logica, dal momento che contemporaneamente ad essa veniva postulata anche l'esistenza delle sostanze seconde (*res extensa e res cogitans*) che per esistere necessitavano unicamente di Dio. In pratica, Cartesio sosteneva che da una parte la sostanza fosse ciò che per esistere non ha bisogno che di se stessa (Dio) e dall'altra che fosse ciò che per esistere ha bisogno soltanto di Dio (il Creato e le creature).

Andando oltre le idee di Cartesio, Spinoza prova invece a sviluppare, con grande coerenza, tutte le implicazioni logiche della nozione di Sostanza. Per lui la Sostanza "essendo da sé", in quanto deve unicamente a se stessa la propria esistenza e che per esistere non ha bisogno di altri esseri, rappresenta un qualcosa di autosussistente ed autosufficiente. Inoltre, essendo essa concepibile soltanto per mezzo di se medesima, rappresenta un concetto che non necessita di nessun altro concetto per essere pensato. In quanto tale, la sostanza godrebbe anche, perciò, di una completa autonomia ontologica e concettuale.

Dalla sua definizione di sostanza, Spinoza deriva quindi tutta una serie di proprietà di fondo che la caratterizzerebbero. Essa, infatti, è per lui "increata", in quanto, come si è detto, essendo per sua stessa natura causa medesima di sé che non ha necessità di null'altro per esistere, è quindi un ente la cui semplice essenza ne implica l'esistenza. Per lo stesso motivo, possedendo cioè l'esistenza che non riceve da altro, è perciò anche "eterna". Anche nel caso in cui fosse finita, ciò la farebbe dipendere da qualcos'altro: per questo motivo e per il fatto che la sua essenza non ha limiti, essa è di conseguenza anche "infinita". Da ciò ne deriva, infine, che essa sia anche "unica", dal momento che risultano logicamente impensabili due o più sostanze infinite. Questa sostanza "increata", "eterna", "infinita", "unica" (e quindi anche "indivisibile") non può quindi che essere Dio, o l'Assoluto, di cui da sempre hanno parlato le filosofie e le religioni.

Fin qui, perciò, parrebbe che Spinoza sia poco originale, rispetto ai pensatori precedenti, ma in realtà egli si stacca e allontana nettamente dalla gran parte della metafisica occidentale (ed in particolar modo dal pensiero ebraico-cristiano), in quanto ritiene che Dio e Universo, Dio e Creato, non costituiscano due enti separati, bensì uno unico e medesimo, poiché Dio non è fuori dal Creato, ma in esso, e costituisce con lui tutto quell'unica realtà universale che è la Natura. Spinoza perviene a questo concetto fondamentale, chiave del suo pensiero, a partire dall'idea dell'unicità della Sostanza. Se, infatti, la Sostanza è unica, essa dev'essere come una infinita circonferenza che ha tutto al suo interno e nulla fuori di sé, per cui tutte le cose dell'universo, della natura, saranno per forza la Sostanza o la sua manifestazione in atto. La proposizione 15 della Prima parte dell'Etica di Spinoza, «Qualsiasi cosa, che sia, è in Dio, e facendo astrazione da Dio niente può esistere né esser pensato», deve perciò essere intesa come «Tutto ciò che è, è nella Natura, e senza Natura nessuna cosa può essere concepita», poiché Spinoza perviene infine ad una forma di panteismo ed olismo che giunge ad identificare Dio o la Sostanza con l'Universo intero, con la Natura, considerata come realtà “increata”, “eterna”, “infinita” ed “unica”, da cui derivano ed in cui sono tutte le cose. Va da sé, quindi, quanto un'idea del genere sia in perfetta sintonia con la concezione antica dell'ambiente in cui noi e tutto quanto esistiamo e viviamo, e quanto sia al contrario in totale contrasto con quella, nata con Cartesio e che ha riscosso maggior successo, di un universo creato per l'uomo che ha determinato la cosiddetta “tragedia della modernità”.

### 3.3 L'Assoluto schellinghiano e il suo idealismo estetico

Poco più tardi di un secolo dalla morte di Spinoza, il filosofo tedesco Schelling riprese in mano il pensiero spinoziano e cercò di approfondirlo alla luce della filosofia di Fichte, di tredici anni più vecchio e della cui cattedra all'Università di Jena divenne successore nel momento in cui quello fu costretto alle dimissioni.

Il concetto fondamentale che aveva permesso il successo della filosofia di Fichte era quello dell'infinito, che esprimeva l'aspirazione dell'epoca di spiegare ad un tempo lo spirito e la natura. La precedente filosofia di Kant era una filosofia del finito che si muoveva nell'ambito dell'Illuminismo. Quella di Fichte era una filosofia dell'infinito

all'interno e all'esterno dell'uomo, che aprì l'epoca del Romanticismo. Proprio a partire da questo innovativo principio fichtiano, i pensatori romantici scorsero una nuova era della speculazione e diedero ben presto entusiasticamente vita a nuovi sviluppi del concetto fichtiano, a volte anche incompatibili con la dottrina di Fichte stesso.

Schelling fu uno di loro, che cominciò la sua riflessione accettando ed ampliando le idee del suo professore tanto da diventarne coadiutore ed infine sostituirlo all'università. Avendo egli particolarmente a cuore interessi naturalistico-estetici, riportò ancor più energicamente l'Io assoluto fichtiano al concetto di Sostanza di Spinoza: se, come si è visto, quest'ultima era il principio di un'infinità oggettiva, l'Io di Fichte rappresentava quello di un'infinità soggettiva.

Schelling volle riunire queste due infinite nell'unico concetto di un Assoluto che non sarebbe puramente ed esclusivamente soggetto né oggetto, poiché secondo la sua idea dovrebbe essere considerato tutt'uno perché fondamento sia dell'uno che dell'altro. Si accorse, infatti, che una pura attività soggettiva (l'Io fichtiano) non avrebbe potuto spiegare la nascita del mondo naturale, al pari di un principio puramente oggettivo (la Sostanza di Spinoza) che non sarebbe in grado di spiegare l'origine dell'intelligenza e, quindi, dell'Io. Il principio supremo doveva perciò essere un Assoluto (o Dio) che fosse contemporaneamente e congiuntamente soggetto e oggetto, ragione e natura.

Contrariamente a Fichte, infatti, che considerava la natura solo in quanto luogo dell'azione morale dell'Io, Schelling non accetta che si possa sacrificare la realtà della natura (e con essa quella dell'arte, alla quale lui la connette strettamente). La natura, per Schelling, ha vita, razionalità e, conseguentemente, valore in se stessa. A suo parere essa doveva avere in sé un principio che la spiegasse autonomamente in ogni suo aspetto; e tale principio non poteva essere diverso da quello che spiegava anche il mondo della ragione e dell'Io. Questo principio unico, che per necessità doveva essere congiuntamente soggetto e oggetto, attività razionale e attività inconscia, idealità e realtà, era perciò quello che Schelling considerava, appunto, come l'Assoluto.

Saranno proprio il riconoscimento dell'autonomia della natura e questa sua tesi dell'Assoluto inteso come unione di natura e spirito che differenzieranno il suo pensiero da quello di Fichte e che lo porteranno a considerare due possibili ramificazioni della ricerca filosofica: quella della filosofia della natura, che deve avere lo scopo di mostrare come la natura si risolva infine nello spirito, e quella della filosofia trascendentale, che

intende chiarire come, al contrario, lo spirito si risolve nella natura. Secondo lui, infatti, non essendoci una natura che sia puramente oggettiva tanto quanto non esista uno spirito che sia puramente soggettivo, una speculazione intenta ad indagare la natura, conseguentemente, giungerà gioco forza allo spirito, allo stesso modo che una diretta a studiare lo spirito porterà necessariamente alla natura. Entrambe le filosofie, infine, indicheranno come natura e spirito portino in ultimo all'Assoluto. In altre parole, l'Assoluto schellinghiano non sarebbe né soggetto né oggetto, bensì l'unità congiunta e indifferenziata di entrambi, soggetto e oggetto (identificabili anche come spirito e natura, ideale e reale, conscio ed inconscio, ecc.), e per giungere a questa "Sostanza" sarebbe necessario approfondire le due sezioni della filosofia che lui chiama, appunto, della natura e dello spirito: la prima diretta a mostrare come la natura sia in definitiva spirito "visibile", la seconda come, viceversa, lo spirito sia natura "invisibile".

Risulta a questo punto interessante analizzare più nello specifico queste due correnti schellinghiane, a partire dalla filosofia della natura.

Essa è una costruzione tipicamente romantica, la quale prende certamente spunto dalle argomentazioni portate alla luce grazie alla *Critica del Giudizio* di Kant (ed in particolare riguardo la finalità degli organismi viventi) e dalla *Dottrina della scienza* di Fichte, ma si arricchisce inevitabilmente anche delle più disparate suggestioni che provenivano sia dalla scienza dell'epoca (soprattutto dai contemporanei studi sulla chimica, sull'elettricità e sul magnetismo) sia dalla cultura filosofica del passato (dal più antico pensiero greco e cristiano a Spinoza, come si è detto).

Presupposto di questa filosofia è il rifiuto dei due modelli esplicativi tradizionali della natura, quello meccanicistico-scientifico da una parte e quello finalistico-teologico dall'altra, che si troverebbero a suo parere in difficoltà: il primo perché non è in grado di spiegare la vita organica; il secondo, che ricorre ad una specie di "magia" di un Divino Intelletto che agisce dall'esterno della natura, perché finisce per compromettere l'indipendenza ed autonomia dei processi naturali. Schelling contrappose quindi a questi due il proprio schema di "organicismo finalistico e immanentistico", un modello, cioè, secondo il quale anzitutto, con una visione che potremmo ora definire olistica, ogni parte troverebbe senso di esistere solo in relazione al tutto e alle altre parti ("organicismo", quindi); ed inoltre non ridurrebbe l'universo ad una mera "collisione miracolosa di atomi", poiché egli riconosceva la manifestazione di una finalità superiore

(“oggettiva e reale”) che, tuttavia, non deriverebbe da un intervento esterno, ma sarebbe insita nella Natura stessa (da cui il “finalismo immanentistico”). Secondo Schelling, infatti, nonostante esista in natura una predefinita connessione fra la parte e il tutto, fra il mezzo e il fine, essa non sarebbe precedentemente conosciuta da una mente e infine realizzata nelle cose, come siamo abituati a pensare nel caso delle produzioni artificiali (o, filosoficamente parlando, in quello di un Dio-Architetto). La Natura, al contrario, sarebbe un “organismo che organizza se stesso”. E poiché essa, “Anima del mondo” che costituisce un tutto vivente, è spirito inconscio, presenterebbe i medesimi caratteri dell’Io fichtiano. Sarebbe infatti un’attività spontanea e creatrice, che si spiega e manifesta in un’infinita serie di creature.

Volendo, perciò, ricostruire la storia della natura in maniera unitaria, Schelling la suddivide in tre differenti livelli di sviluppo, definendo come in ognuno di essi operino altrettante forze: il magnetismo (che esprime la coesione per la quale le parti dell’universo gravitano le une verso le altre), l’elettricità (che esprime la polarità dialettica che genera l’opposizione delle forze di segno contrario) e il chimismo (che esprime la continua metamorfosi dei corpi che genera la grande varietà delle realtà dell’universo). La prima forza sarebbe rappresentata dal mondo inorganico, la seconda dalla luce grazie alla quale la natura si fa visibile a se stessa, la terza dal mondo organico nel quale vi sarebbe la preannunciazione dell’autocoscienza.

La Natura, quindi, si presenterebbe come uno spirito inconscio che si muove verso la coscienza, come una specie di processo nel quale si verificherebbe una progressiva smaterializzazione della materia e un contemporaneo emergere dello spirito. Attraverso un percorso che parte dai minerali per arrivare fino all’uomo, la Natura appare perciò come un viaggio impervio e lungo dello spirito che cerca se stesso attraverso le cose per giungere infine a ritrovarsi con l’uomo. Nell’*Introduzione al Sistema dell’idealismo trascendentale*, Schelling stesso si esprime in questo modo:

i morti e inconsci prodotti della natura non sono se non dei conati falliti della natura per riflettere se medesima; la cosiddetta natura morta è soprattutto un’intelligenza immatura; perciò ne’ i suoi fenomeni già traluce ancora allo stato inconscio il carattere intelligente. La natura attinge il suo più alto fine che è quello di diventare interamente oggetto a sé medesima, con l’ultima e la più alta riflessione, che non è altro se non l’uomo, o, più generalmente, ciò che noi chiamiamo ragione; in tal modo per la prima

volta si ha il completo ritorno della natura a se stessa e appare evidente che la natura è originariamente identica a ciò che in noi viene riconosciuto come principio intelligente e cosciente.<sup>11</sup>

Come si diceva, ne risulta quindi un'ostilità da parte di Schelling nei confronti sia del meccanicismo che del finalismo cristiano, poiché per lui la Natura non nascerebbe per effetto di una mente superiore, né come fine di quella mente, ma cercherebbe una via per giungere a realizzarsi. Sebbene non si possa ancora parlare di teoria evoluzionista, questo concetto schellinghiano non è affatto estraneo alla scienza contemporanea ed in particolare al filone evoluzionistico, appunto, secondo il quale la natura cerca da sé una strada per adattarsi sempre meglio alla vita.

Nello schema di “organicismo finalistico e immanentistico” di Schelling, però, Spirito e Natura, Conscio e Inconscio, sebbene corrispondano perfettamente fra loro, si configurano comunque come due poli distinti e separati da un divario di base, che corrisponde a quello fra soggetto ed oggetto. Secondo il filosofo, per sciogliere questo problema, l'unico modo è quello di trovare un'attività in grado di sintonizzarli del tutto, di armonizzare completamente il produrre inconscio e quello conscio, un'attività che immediatamente possa manifestare ciò che nella storia si sta attuando progressivamente da secoli e che rappresenti la tappa finale di questo processo in corso. L'attività che per Schelling compirebbe tale prodigio è l'arte. Per lui, infatti, figlio del Romanticismo, l'arte è l'unica cosa in grado di rivelare l'Assoluto nei suoi caratteri di infinità, consapevolezza e inconsapevolezza allo stesso tempo, poiché nella creazione estetica l'artista si trova ad operare in balia di una forza inconsapevole che però lo ispira, permettendo così che ciò che produce si presenti come la sintesi dell'esecuzione cosciente (il momento conscio e meditato) e dell'ispirazione (il momento inconscio e spontaneo). Inoltre, la sensibilità dell'artista gli permette di concretizzare il proprio talento in forme finite che però, essendo immagini dell'infinita dell'ispirazione, presentano infiniti significati in profondità dei quali neppure egli stesso può spingersi completamente, poiché la polisemia dell'opera estetica è suscettibile di infinite possibilità di lettura.

---

<sup>11</sup> Schelling, *Introduzione al Sistema dell'idealismo trascendentale*, trad. it., Laterza, Bari 1990, p. 9.



L'intero fenomeno estetico, che è un produrre naturale in modo spirituale o un produrre spirituale in modo naturale, rappresenta perciò la chiave più adatta per comprendere la struttura dell'Assoluto come una sintesi differenziata di natura e spirito. L'Assoluto sarebbe, quindi, una specie di poeta cosmico che genera tutto ciò che è nell'universo in modo ad un tempo inconsapevole e consapevole, delineandosi come una forza infinita che si definisce in infinite figure finite, ed il poeta umano, sempre secondo il pensiero schellinghiano, sarebbe colui che meglio incarna e concretizza il modo d'essere dell'Assoluto. Nella creazione estetica, in altri termini, si ripeterebbe il mistero stesso della creazione dell'universo messa in atto dall'Assoluto. Schelling vede nell'arte la vita stessa dell'Assoluto e l'origine di ogni realtà, ed è per questo preciso motivo che riferendosi al suo pensiero si arriva, infine, a parlare di idealismo estetico.

## 4 Teorie filosofiche contemporanee

### 4.1 Teoria della complessità e visione non-lineare dei sistemi

In epoca contemporanea, le speculazioni filosofiche relative al rapporto fra essere umano e ambiente non sono certo cessate, tornando anzi in gran conto soprattutto nella seconda metà del Novecento, mescolandosi però ad altre discipline ben più recenti o, in ogni caso, considerate allora ben distanti fra loro. Sociologia, antropologia, psicologia, matematica, fisica e pure informatica, infatti, uniscono le loro forze assieme alla filosofia per scardinare una certa modalità di pensiero detto lineare in favore di un ben più complesso ma realistico sistema dinamico.

Lo strutturalismo francese, ad esempio, non sarebbe che una fase all'interno dello sviluppo di una molto più vasta prospettiva "sistemica", che, ancor prima che la filosofia, interessa alcune scienze e la riflessione della scienza su se stessa. Ne *Lo strutturalismo* di Piaget, questi traccia una mappa del pensiero strutturale in ogni ambito, dalla matematica alle scienze sociali. Comincia, appunto, ad affermarsi una prospettiva sistemica che va a comporre un'alternativa all'epistemologia neopositivistica e analitica, e che promuove pian piano una visione scientifica della totalità, della vita, del soggetto, fino a che la stessa contrapposizione tra la razionalità scientifica e quella umanistica viene a ridursi sensibilmente, proponendo così una "nuova alleanza" tra scienze della natura e scienze dello spirito all'insegna di una "teoria della complessità".

Schematicamente, la formazione di una coscienza scientifico-filosofica della complessità si deve a diversi fattori. Anzitutto l'affermarsi della prospettiva sistemico-strutturale nelle scienze esatte (teoria dei sistemi dinamici di Poincaré, algebra dei "gruppi"), come anche in quelle umane e sociali (psicologia della Gestalt e del "campo", sociologia funzionalista) e in linguistica (linguistica strutturale di Saussure e Jakobson). Inoltre lo sviluppo delle problematiche dell'autoriferimento e della circolarità ricorsiva, del richiamo "ologrammatico" tra la parte e il tutto, e di ulteriori fenomeni correlati che, dal punto di vista della logica classica, apparivano fino ad allora impensabili o paradossali. Infine un nuovo rilievo euristico della nozione di casualità, e dei rapporti tra ordine e caso. Queste variazioni agiscono inizialmente in tre ambiti: la

teoria dei sistemi fondata da Bertalanffy; la logica matematica interessata al problema della computabilità effettiva; la cibernetica, cioè la “scienza del controllo e della comunicazione” creata da Norbert Wiener nel secondo dopoguerra. Ben presto, però, si verrà a creare un’area interdisciplinare comune, grazie ad una certa affinità di metodi, prospettive e risultati nei rispettivi settori, ma anche per il successo delle metodologie sistemiche in diverse aree di indagine, dalla psicologia clinica alla biologia e alla sociologia.

Premesse dell’emergere della complessità come principio generale esplicativo nella teoria della scienza e della conoscenza, perciò, sono state nozioni e concetti come quello di “sistema” (sia esso organismo, macchina o società) e quello di “autopoiesi” (cioè di un sistema aperto capace di scambi con l’esterno che però è in grado di autotrasformarsi e autoregolarsi). Ma che cosa è propriamente la “complessità”?

Nell’ottica computazionale, qualsiasi problema può essere tradotto in termini di istruzioni di calcolo fornite ad una macchina e la “complessità” è perciò data dalla lunghezza del computo, cioè dal tempo di cui la macchina necessita per eseguire tali istruzioni. Il fatto che la nozione di informazione, o istruzione di calcolo, potesse poi essere integrata in diversi ambiti, ha permesso di aprire ed estendere il concetto anche ad un ambito metascientifico. Il concetto contemporaneo di complessità, quindi, denota una certa instabilità del termine proprio a causa del fatto che è ormai presente in molteplici domini anche disgiunti (tanto che in effetti non esiste “una” teoria della complessità) e presenta infatti differenti ramificazioni a seconda della disciplina all’interno della quale viene affrontato.

Per cercare di dare un’indicazione riguardo allo sviluppo e l’evoluzione storica di tale concetto, se ne possono forse ritrovare le più lontane origini nei lavori di fine XIX sec. svolti da parte del fisico-matematico Henri Poincaré e, successivamente, da altri importanti matematici e fisici<sup>12</sup>. Con l’avvento e l’impiego del computer, poi, è stata ovviamente impressa una decisiva accelerazione allo sviluppo della teoria che, fra gli altri, ha portato il matematico e meteorologo Edward Lorenz a scoprire il famoso “effetto farfalla”, più correttamente definito “dipendenza sensibile alle condizioni

---

<sup>12</sup> Si vedano, ad esempio, i lavori dei russi Aleksandr Michajlovič Lyapunov (1857 – 1918), Aleksandr Aleksandrovič Bogdanov (1873 – 1928), Aleksandr Aleksandrovič Andronov (1901 – 1952) e Andrej Nikolaevič Kolmogorov (1903 – 1987), del francese Jacques Hadamard (1865 – 1963), dell’austriaco Erwin Rudolf Josef Alexander Schrödinger (1887 – 1961) e dello statunitense Warren Weaver (1894 – 1978).

iniziali”, che ponendo tutto ciò che esiste nell’universo in stretta relazione reciproca, sostiene che ogni singola azione, per quanto piccola e semplice, possa determinare conseguenze imprevedibili nel futuro. L’esempio classico che dà il nome all’effetto immagina, appunto, che un quasi impercettibile spostamento di molecole d’aria provocato dal battito d’ali di una farfalla sia in grado di causare tutta una catena di movimenti di altre molecole fino a scatenare un uragano in un opposto luogo del globo. Si parla, perciò, di teoria della complessità anche nell’ambito della teoria del caos, nello studio delle reti informatiche e sociali, nella fisica, ecc. Ciò che rimane, però, di centrale importanza in tutti questi differenti contesti è certamente il concetto di non-linearità, inteso nel senso di “teoria dei sistemi”. Si definisce lineare un problema che può essere scomposto in una somma di sotto-problemi indipendenti gli uni dagli altri. Se, al contrario, i diversi aspetti di un problema interagiscono fra loro così tanto da renderne impossibile la scissione per risolvere il problema a blocchi, un pezzo alla volta, si parla allora di non-linearità. In parole matematiche mutuata dalla sistemistica, è lineare un sistema che risponde in modo direttamente proporzionale alle sollecitazioni ricevute. Per tale sistema vale, di conseguenza, il cosiddetto principio di sovrapposizione degli effetti, il quale prevede che se alla sollecitazione S1 il sistema fornisce la risposta R1 e alla sollecitazione S2 genera la risposta R2, allora alla sollecitazione (S1+S2) esso risponderà con (R1+R2). Ciò che si presenta normalmente nell’ambiente quotidiano, tuttavia, è di natura essenzialmente non-lineare, ma ciò nonostante, per fini puramente applicativi o inizialmente allo scopo di semplificare e meglio esporre le indagini, si ricorre spesso in un primo momento ad ipotesi lineari. Questo approccio si è, consciamente o inconsciamente, rivelato particolarmente fecondo in moltissimi casi, nella storia, poiché in ipotesi di linearità, in più sistemi naturali i differenti comportamenti possono essere descritti per mezzo delle medesime equazioni anche quando i contesti siano molto diversi, come ad esempio la chimica, la biologia, la meccanica, l’elettronica, l’economia, ecc.

Ma per affrontare in maniera precisa uno studio, ad esempio, sulla popolazione animale in un determinato habitat al fine di definire con un’equazione l’andamento nel tempo di tale popolazione in relazione alla disponibilità di cibo, un modello di tipo lineare risulterebbe troppo semplicistico ed inadeguato se anche solo si dovesse considerare anche l’eventuale presenza di predatori di quel dato animale. I differenti fattori sono

interdipendenti fra loro poiché la popolazione degli animali predati diventa anche una funzione della popolazione dei predatori. Ma, a sua volta, la maggiore o minore diffusione della popolazione dei predatori dipende al tempo stesso anche dalla maggiore o minore presenza di prede. Il sistema prede–predatori–cibo, quindi, è forzatamente non lineare, poiché non uno dei suoi componenti può essere analizzato separatamente dagli altri.

Proprio a causa della non-linearità con la quale le diverse componenti interagiscono fra loro all'interno di un sistema, scaturisce perciò la sua attitudine a mostrare proprietà inspiegabili per mezzo delle leggi che governano le singole componenti stesse:

Il comportamento emergente di un sistema è dovuto alla non-linearità. Le proprietà di un sistema lineare sono infatti additive: l'effetto di un insieme di elementi è la somma degli effetti considerati separatamente, e nell'insieme non appaiono nuove proprietà che non siano già presenti nei singoli elementi. Ma se vi sono termini/elementi combinati, che dipendono gli uni dagli altri, allora il complesso è diverso dalla somma delle parti e compaiono effetti nuovi.<sup>13</sup>

Nonostante la non-linearità sia più agilmente riscontrabile in sistemi “complicati” con molteplici variabili e gradi di libertà, come quelli di organismi viventi, di individui sociali o in sistemi economici, essa si manifesta anche in contesti molto più elementari ed è proprio ciò ad attestarne la grande importanza (anche filosofica) sul piano epistemologico, in quanto grazie ad essa è possibile contestare in maniera risoluta quella visione riduzionista dell'universo secondo la quale ogni conoscenza scientifica deve necessariamente essere fatta risalire a quella delle leggi che governano le particelle elementari. Al contrario, a mano a mano che si sale nella scala geometrica (particelle, atomi, molecole, eccetera), emergono nuove leggi che, pur senza violarle, integrano e superano quelle dei “sottolivelli” precedenti. Questo è definito “comportamento emergente”. Nel sistema vivente umano, ad esempio, la coscienza, il linguaggio o la capacità auto-riflessiva sono ritenute, appunto, proprietà emergenti non-lineari poiché non sono spiegabili dalla mera interazione fra neuroni.

---

<sup>13</sup> P. Magrassi, *Difendersi dalla complessità: un kit di sopravvivenza per manager, studenti e perplessi*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 51.

A livello sociale, la non-linearità e il conseguente comportamento emergente dei sistemi delle folle, dei consumatori, dei mercati o degli organismi in un collettivo vivente sono, come è facile immaginare, i più intriganti da esaminare.

All'interno di questo filone di ricerca si è mossa anche una parte della psicologia e della psicoanalisi, che sta cercando di introdurre la teoria della complessità all'interno del paradigma teorico grazie all'introduzione dei concetti di non-linearità, comportamento emergente, auto-organizzazione ed eco-organizzazione (termine caro a Gregory Bateson e Edgar Morin).

Questo filone di ricerca potrebbe condurre, secondo alcuni, a dare addirittura conto dell'evoluzione del mondo da materia fisica inerte a organismi viventi, toccando forse così il punto di massima vicinanza teorica con il pensiero di Schelling, pur ammettendo la sua totale consapevole estraneità a questo estremo sviluppo della dottrina evoluzionistica.

Ad ogni modo, e proprio in virtù della più o meno diretta influenza che il loro pensiero ha esercitato nell'ambito della filosofia, ma anche nella società contemporanea, indipendentemente dal credito riscontrato nella comunità accademica, verranno ora presi in esame i punti di vista dei sopracitati studiosi Edgar Morin e Gregory Bateson, nonché di Fritjof Capra.

#### 4.1.1 Edgar Morin e l'epistemologia della complessità

Si è detto che non è possibile comprendere correttamente e pienamente un sistema complesso per mezzo esclusivo dell'esame, seppur accurato, delle sue parti e, allo stesso modo, le parti essenziali di un problema complesso non possono esserne così semplicemente le "cause ultime", poiché non si può risolvere il problema per mezzo della mera scomposizione, ma è necessario e fondamentale considerare l'interazione delle parti e averne una visione globale.

Questo è anche il punto di partenza dell'epistemologia della complessità studiata e sistematizzata in ambito filosofico dal filosofo e sociologo francese Edgar Morin (nato nel 1921 a Parigi) a partire dai primi anni '70 del secolo scorso, il quale critica il riduzionismo e svela l'importanza del comportamento emergente. Da quel momento in

poi, in filosofia, non può essere sviluppato un pensiero complesso senza tenere in considerazione il senso scientifico della complessità.

L'epistemologia della complessità, infatti, è una visione interdisciplinare degli studi che si occupano di teoria del caos, teoria dei sistemi, sistemi complessi adattivi, fin anche d'intelligenza artificiale, cibernetica, meteorologia ed ecologia. Essa affonda le proprie radici alla fine dell'Ottocento, conseguentemente alla constatazione che il pensiero settecentesco (ed ancor più il dualismo cartesiano da cui esso derivava), risultavano oramai insufficienti e non adatti a comprendere le complesse interazioni proposte dalle scienze moderne, particolarmente dalla fisica. Da ciò è scaturito, come si è detto, un nuovo riavvicinamento tra scienza e filosofia, e tale modo di vedere ha giocato un ruolo importantissimo nello sviluppo del pensiero contemporaneo. Le scienze cognitive, per fare solo un esempio, hanno dato la possibilità di unire le forze di filosofi della mente, linguisti, antropologi, psicologi, neuroscienziati ed anche informatici, e di invadere quei territori che per tradizione erano propri dell'indagine filosofica, al fine di creare nuovi e più coerenti modelli dell'attività psichica.

È, però, principalmente con Edgar Morin che le differenti ragioni e prospettive della teoria della complessità in generale sono riuscite ad integrarsi fra loro e sono infine stati svelati i punti di contatto fra quelle e la tradizione filosofica. Egli ha riallacciato, infatti, la comune nozione di complessità a quella matematica, mettendo sempre in guardia contro la chiarificazione, la semplificazione, la riduzione affrettata. A suo parere, un qualunque metodo utilizzato per comprendere qualsiasi cosa, nell'universo, non può essere valido se non include la complessità. Risulta fondamentale, secondo tale idea, pensare che semplice e complesso siano indissolubilmente legati fra loro, altrimenti la realtà verrebbe mutilata e dissolta. Il paradigma di semplicità, tipico delle tendenze post-cartesiane, intendeva mettere ordine nell'universo riducendo tutto ad una legge, ad un principio. Pur riconoscendo che quest'idea sia stata in passato feconda, poiché la ricerca della grande legge dell'universo ha portato alla scoperta di altre leggi fondamentali quali quelle di gravitazione, dell'elettromagnetismo, delle interazioni nucleari, la "patologia moderna della mente", secondo Morin, starebbe proprio nella iper-semplificazione che ci avrebbe resi ciechi alla complessità del reale. Così come la patologia dell'idea starebbe nell'idealismo e quella della teoria nel dottrinarismo e nel dogmatismo. Addirittura, egli teme che ancora oggi l'umanità sia sostanzialmente cieca

al problema della complessità, non rendendosi pienamente conscia del fatto che il solo pensiero complesso ci permetterebbe di civilizzare la nostra conoscenza.

L'epistemologia della complessità, perciò, nasce come tentativo di indicare certe conseguenze logiche e filosofiche del concetto dell'essere (le cose, la realtà, i rapporti umani, lo spazio-tempo, ecc.) che si sono presentate (e si stanno presentando) grazie alle nuove scoperte della scienza. Come dovrebbe evocare lo stesso nome di questa nuova epistemologia, essa non è affatto unitaria e non può definirsi nemmeno propriamente "vecchia" o "nuova", dal momento che non deve essere concepita come un punto di arrivo lungo una progressività di tipo lineare. Complessità, quindi, significa anche impossibilità di ridurre in termini lineari omogenei non solo la realtà pensata dalla scienza, ma anche i diversi e conflittuali modi in cui le scienze stesse possono pensare la realtà. L'idea costante di Morin, dunque, è quella di non escludere alcun punto di vista, bensì di integrarli tutti senza rifiutare aprioristicamente nessun genere di approccio alla realtà che si vuol esaminare. Nel caso dello studio dell'uomo, ad esempio, egli propone una antropocosmologia, al posto della "semplicistica" antropologia, che possa tenere conto di quest'ultima, ma anche di tutte le differenti scienze che da diverse angolazioni affrontano il medesimo oggetto di studio, citando quindi ad esempio la sociologia, l'economia e soprattutto la biologia e la scienza.

Morin sostiene, infatti, che l'inizio della fine del cosiddetto "paradigma di semplicità" nella scienza sia da collocare agli inizi del '900, quando la visione che avevamo del nostro universo fu stravolta dalla teoria della relatività e dalla fisica quantistica. Esse resero noto che la realtà come normalmente la pensiamo è solamente una sorta di "momento di transito" tra due complessità: quella microfisica e quella macro-cosmico-fisica.

La microfisica approdava non soltanto a una relazione complessa tra osservatore e osservato, ma anche a una nozione, più che complessa, disorientante, della particella elementare, che si presenta all'osservatore ora come onda, ora come corpuscolo. (...) La macrofisica, dal canto suo, faceva dipendere l'osservazione dalla posizione dell'osservatore e complessificava le relazioni tra tempo e spazio concepite fino ad allora come essenze trascendenti e indipendenti.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> E. Morin, *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano 1993, p. 31.



Sulla base di questa *physis* trasfigurata si è inserito il conseguente sviluppo anche della teoria dei sistemi, gettando successivamente le basi per quel cambiamento nello statuto ontologico dell'oggetto di oggi e la derivata necessità di riorganizzare a catena tutto ciò che chiamiamo scienza.

Agli inizi dei suoi studi, Morin sosteneva che la cultura non solo fosse oramai frammentata in parti separate, ma anche spezzata in due blocchi precisi: quello della cultura umanistica, che affronta i ragionamenti sui fondamentali problemi umani e stimola la riflessione sul sapere, e quello della cultura scientifica che disseziona i campi della conoscenza, suscita straordinarie scoperte e geniali teorie, ma non medita sul destino umano e sul divenire della scienza stessa. Egli auspicava, dunque, ed auspica tutt'ora la definitiva morte del "paradigma di semplicità", responsabile di questa situazione nella quale una "cultura della riflessione" non può alimentarsi alle fonti del sapere oggettivo della scienza e la cultura della specializzazione del sapere non può riflettere né pensare se stessa da sola.

In tale contesto, perciò, si è aperta una nuova integrazione tra scienze della natura e scienze dello spirito, tra cultura umanistica e cultura scientifica, che è divenuta possibile grazie al nuovo paradigma riflessivo complesso.

L'epistemologia ha bisogno di trovare un punto di vista che possa considerare la nostra stessa conoscenza come oggetto di conoscenza, vale a dire un meta-punto di vista (...) questo meta-punto di vista deve permettere l'autoconsiderazione critica della conoscenza, arricchendo allo stesso tempo la riflessione del soggetto conoscente.<sup>15</sup>

Alla base di questa meta-teoria dovrebbero essere (1) una "biologia della conoscenza" che studi le forme a priori cerebrali del conoscere umano in senso evolutivo, anche con riferimento alle modalità di apprendimento attraverso il dialogo con l'ambiente, e (2) uno studio della nostra collocazione nel sistema "eco-sociale" che interagisce con le nostre condizioni d'esperienza. Attorno e sopra questi due punti di appoggio, quindi, dovrebbe crescere "l'epistemologia della complessità" come metasistema in grado di spiegare la logica immanente alle scienze della cognizione (1) e della società (2), poiché le une e le altre non sono riflessivamente autosufficienti, e nel "paradigma di complessità" verrebbero a congiungersi tre principi di base. Anzitutto quello dialogico,

---

<sup>15</sup> ib., p. 43.

che ci consente di mantenere la dualità nell'unità, associando fra loro due termini complementari e insieme antagonisti e dimostrando come dati opposti si rivelino infine essere entrambi reciprocamente costruttivi. Esempio di tale concetto sono il DNA e gli aminoacidi, che rappresentano una memoria ereditaria stabile e l'azione di una proteina instabile che si degrada e ricostituisce. Morin descrive poi il principio di ricorsività, secondo il quale non si devono considerare i fenomeni come una pura concatenazione di causa ed effetto, ma come rapporto d'influenza reciproca nel quale l'effetto si rivela causa a sua volta ed è perciò al tempo stesso prodotto e produttore di ciò che lo produce. Questo principio rappresenta dunque una rottura con le idee lineari di prodotto/produttore, di struttura/sovrastuttura. Il terzo ed ultimo principio è detto ologrammatico, e postula la presenza del tutto nella parte contemporaneamente alla parte nel tutto, ovvero il coappartenersi reciproco di tutto e parti. Si tratta di un principio già formulato da Pascal («non posso concepire il tutto senza concepire le parti e non posso concepire le parti senza concepire il tutto» [lo dice ne *I pensieri*]) che sarebbe stato tipico dell'ermeneutica romantica, e anche indicato come principio cardine di una morfologia organicistica. Ritroviamo tale principio, ricorda Morin, tanto nella biologia cellulare, per la quale ogni cellula è contenuta nell'organismo e, al contempo, contiene la totalità dell'informazione genetica dell'intero organismo, tanto in ambito sociologico, nel quale il sistema sociale è caratterizzato dalla somma di elementi (attori-individui) ciascuno dei quali include e implica una visione dell'intero sistema. Il principio ologrammatico, quindi, costituisce il superamento non solo del riduzionismo, che non vede che le parti, ma al tempo stesso anche rispetto all'olismo, che al contrario non vede che il tutto. Questi tre principi, infine, si richiamano in maniera reciproca senza, però, che si risolvano integralmente l'uno nell'altro.

Alla luce di queste sue speculazioni, Morin arriva a pensare che gli errori, le cecità, le ignoranze dell'umanità avrebbero un carattere comune che deriverebbe dal mutilante modo di organizzazione della conoscenza basata sul "principio di semplicità", incapace di riconoscere e afferrare la complessità del reale. Le minacce più gravi cui l'umanità andrebbe oggi incontro sarebbero legate proprio al cieco ed incontrollato progresso della conoscenza (armi termonucleari, manipolazioni di ogni genere, squilibrio ecologico ecc.). La scienza classica si è fondata sotto il segno dell'oggettività, come si è visto dopo Cartesio; sotto il segno di un universo costituito da oggetti isolati (in uno

spazio neutro e a nostra completa disposizione), soggetti a leggi oggettivamente universali. Spiegare significava parcellizzare, scoprire gli elementi semplici e le regole semplici a partire dalle quali si effettuano le varie combinazioni e le costruzioni complesse. I successi della fisica classica spinsero le altre scienze a costituire allo stesso modo il loro oggetto nell'isolamento rispetto a ogni ambiente e ad ogni osservatore, andando verso una specializzazione sempre più precisa ed autoemarginante. Trionfò, quindi, la spiegazione riduzionista, perché permetteva di ricondurre tutti i processi viventi al gioco di alcuni elementi semplici.

Per tutto ciò, Morin invoca da anni una riforma radicale dell'insegnamento. Ne *I sette saperi necessari all'educazione del futuro* sostiene che

Di fronte alla complessità del mondo in cui viviamo e alle sue contraddizioni, la conoscenza non può essere esclusivamente specialistica e frammentaria. Purtroppo, nella tradizione occidentale ha sempre prevalso il *Discorso sul metodo* di Descartes, per il quale conoscere significa separare, in nome di un metodo analitico il cui risultato finale nasce dalla somma di tanti frammenti.<sup>16</sup>

A Cartesio egli preferisce Pascal:

Questi, ricordando che non si può separare la parte dal tutto, il particolare dal globale, propone un andirivieni continuo tra i due poli, integrando la conoscenza di tipo analitico in una sintesi più vasta.<sup>17</sup>

L'indebolimento della percezione globale dell'universo attorno a noi, infatti, conduce all'indebolimento del senso di responsabilità, dal momento che ciascuno tende a rendersi responsabile esclusivamente del proprio compito specializzato, ma anche all'indebolimento della solidarietà, poiché se ognuno percepisce solo il legame con la propria città e la conoscenza tecnica viene riservata agli esperti, mentre questi ultimi perdono la capacità di concepire il globale e il fondamentale, il cittadino perde il diritto alla conoscenza. Ciò ha portato all'attuale civiltà occidentale, la cui globalizzazione ha ormai, per Morin, più effetti negativi che positivi, tanto da richiedere anch'essa un'urgente riforma sulla base di una "politica della civiltà". L'umanizzazione delle città

---

<sup>16</sup> E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Cortina, Milano 2001.

<sup>17</sup> E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'Insegnamento e riforma del pensiero*, Cortina, Milano 1999.

e la lotta alla desertificazione delle campagne dovrebbero essere i pilastri portanti di una tale politica sostenibile, che avrebbe l'obbligo di ristabilire solidarietà e responsabilità e mirare ad una simbiosi tra le diverse civiltà planetarie, raccogliendo il meglio di ciò che ciascuna ha da offrire. Dovrebbe, inoltre, abbandonare il perseguimento del "di più" a favore del "meglio", abbandonando l'idea quantitativa di crescita, per adottarne una qualitativa.

L'idea di Morin, quindi, secondo la quale saremmo nella preistoria della mente umana è un'idea in realtà molto ottimistica, poiché ci apre al futuro. A condizione, però, che l'umanità abbia un futuro davanti a sé.

#### 4.1.2 L'“Ecologia della mente” di Gregory Bateson

Il futuro dell'umanità sembrava particolarmente caro anche all'antropologo, sociologo e psicologo britannico Gregory Bateson (1904 - 1980), figlio del famoso biologo William Bateson, padre della genetica. Allievo di Radcliffe-Brown, di cui rimane favorevolmente impressionato tanto da aderire totalmente alla sua teoria struttural-funzionalista, si trasferì negli Stati Uniti allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, e collaborò con ricercatori quali Norbert Wiener, Ross Ashby, John Von Neumann, Warren McCulloch, Arturo Rosenblueth, contribuendo alla nascita di una nuova disciplina: la cibernetica. Trasferitosi, poi, a Palo Alto (California) per lavorare presso la Stanford University, dalla fine degli anni '50 si occupò anche di psichiatria, concentrandosi in particolare sui problemi della psicosi ed elaborando la teoria del *double bind* (doppio legame) per spiegare la schizofrenia. Ed è qui che, assieme a Paul Watzlawick, pose le basi per il metodo terapeutico definito ad orientamento sistemico. Sia la teoria del *double bind* che l'idea di terapia sistemica che da essa ne deriva, partono da concetti quali la ricorsività e il richiamo ologrammatico. Diversamente da quanto avveniva nell'immagine classica della nevrosi, infatti, il *double bind* include anche l'ambiente, implicando una visione della psiche come un sistema aperto. Affinché venga a stabilirsi un doppio legame è necessario che una prescrizione sia giudicata non trasgredibile e che al contempo il suo contenuto sia ineffettuabile. L'esempio classico è quello del genitore che ordina al figlio di disobbedire. È un paradosso pragmatico

formalmente identico a quello stoico del mentitore (“l’enunciato è falso”) che, al suo pari, genera un processo infinito di tipo nevrotico (“devo” – “non posso”). Il ruolo dell’autoriferimento, da cui sorge la ricorsione o circolarità infinita, è qui evidente nella stessa formula della prescrizione che impone di non tener conto della propria imposizione. Per quel che riguarda la terapia sistemica, invece, appoggiandosi al concetto del principio ologrammatico, essa non si basa sull’analisi del singolo malato, bensì della sua intera famiglia, cioè l’ambiente relazionale all’interno del quale il singolo interagisce attraverso un sistema aperto.

A partire dalla sua opera più famosa, *Verso un’Ecologia della Mente*<sup>18</sup> (prima edizione originale: 1972), negli anni ’70 Bateson fece confluire nei suoi studi tutta la varietà di interessi che dimostrava di possedere, trattando di antropologia, psichiatria, cibernetica, evoluzione biologica, genetica, ecologia, e mostrando un carattere unitario ed olistico del suo approccio. Si può dire, perciò, che Bateson non si sia occupato di filosofia in senso stretto, ma piuttosto di quell’area d’incontro che vede da una parte il pensiero filosofico, molto astratto e formale, e dall’altra la storia naturale dell’uomo e di tutte le creature. Il suo metodo fortemente olistico, rivolto ad individuare i legami che esistono tra i più diversi fenomeni, come la struttura delle foglie, la simmetria bilaterale di molti animali, la grammatica di una frase o la corsa agli armamenti, ecc., si dimostra essere un’epistemologia basata sulla cibernetica che viene definita da Bateson *ecologia delle idee* ed è orientata allo studio dei sistemi *evolutivi*.

Poiché questo modello si occupa di evoluzione, esso considera anche l’apprendimento, che appartiene alla stessa classe di fenomeni. L’evoluzione viene considerata come un processo di conservazione che pone come fine ultimo l’assicurare la sopravvivenza del sistema. Di tali sistemi, Bateson ne valuta tre da considerare in ordine crescente: l’individuo, la società in cui l’individuo vive e l’ecosistema. Questi sistemi sono da lui considerati delle reti cibernetiche complesse, come anelli collegati da una catena di processi causali e, al tempo stesso, formati al loro interno da sottosistemi. Ad esempio l’uomo e gli altri animali sono sottosistemi dell’ecosistema e le cellule sono sottosistemi degli individui. Ogni sottosistema possiede processi che si presentano in potenza

---

<sup>18</sup> G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago 1972.

*rigenerativi* e che, se lasciati a se stessi, crescono in maniera esponenziale. Un esempio di questi processi, secondo Bateson, è fornito da quella che già dagli anni '30 lui chiama schismogenesi, ossia l'insieme delle interazioni fra individui o gruppi che origina divisioni tra essi stessi e che può portare al crollo del sistema. La corsa agli armamenti, per Bateson che sviluppa la sua teoria in piena Guerra Fredda, sarebbe un tipico processo schismogenetico. Proprio per questa ragione, ogni sistema contiene di necessità dei meccanismi di regolazione atti a garantire l'equilibrio riportando il sistema allo stato stazionario. Il fatto che tali meccanismi siano presenti al suo interno, ne fanno perciò un sistema autocorrettivo. Questi automatismi di regolazione sarebbero gli scambi di informazioni attraverso i processi comunicativi, e conseguentemente la comunicazione è uno strumento omeostatico che ha il fine di mantenere la stabilità del sistema. In altre parole, la comunicazione è il mezzo grazie al quale le connessioni nel sistema possono realizzarsi.

Inoltre, ogni sistema cibernetico va considerato come una mente, ossia quel sistema totale che elabora l'informazione e che completa il procedimento per tentativi ed errori, operando sulla base di *differenze*. In *Mente e Natura*<sup>19</sup>, Bateson determina i sei criteri che deve possedere un sistema affinché possa essere giudicato come mente. Prima di tutto, esso deve agire, come si è detto, su differenze. Secondariamente deve presentare canali che collegano le sue varie parti e attraverso i quali vengono trasmesse le differenze. In terzo luogo, deve disporre di un'energia collaterale. Il quarto criterio prevede che il processo mentale dipenda da catene di determinazione circolari e più complesse, le quali permettono al sistema di essere autocorrettivo nella direzione dell'equilibrio o dell'instabilità. La quinta caratteristica prevede che gli effetti della differenza debbano essere considerati come trasformazioni della differenza che li ha preceduti. L'ultimo criterio, infine, è che la descrizione e la classificazione di questi processi di trasformazione svelano una gerarchia di tipi logici immanenti ai fenomeni.

Secondo Bateson, quindi, non solo gli individui sarebbero una mente, ma anche la società e, soprattutto, l'ecosistema stesso. Quest'ultimo, in particolare, viene addirittura definito la "vasta Mente", cioè il maggiore e più importante sistema che esista, che

---

<sup>19</sup> G. Bateson, *Mind and Nature: A Necessary Unity (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences)*, Hampton Press, New York, 1979.

connette fra loro tutti gli esseri viventi e del quale l'individuo risulta esserne semplicemente un sottosistema.

Sulla base di queste concezioni e delle conseguenti ripercussioni etiche, Bateson giunge perciò a criticare la cultura occidentale, poiché ritiene che il suo carattere dicotomico di separazione di ragione ed emozioni, di individuo e società, di corpo ed anima, infine di uomo e natura, sia il grande errore del pensiero moderno occidentale. Portando, quindi, avanti un'idea che condanna e ritiene sbagliato il pensiero sviluppatosi da Cartesio in poi, a parere di Bateson la colpa sarebbe da imputare alla sopravvalutazione della coscienza, che considererebbe solo una minima parte delle informazioni della "vasta Mente": pur essendo una semplice parte del macrosistema "individuo-società-ecosistema", essa si convince però di possedere il carattere esclusivo di mente, ignorando le connessioni con la "vasta Mente". Seleziona, infatti, le informazioni della "vasta Mente" secondo una finalità semplificante che non punta alla saggezza, bensì all'individuazione della via più breve per raggiungere il proprio egoistico scopo. Credendo di possedere il controllo di un sistema di cui è solamente una parte, la coscienza dell'uomo è stolta ed ignorante, poiché non tiene conto della natura sistemica dell'universo. La cosa che preoccupa di più Bateson, però, è che questa epistemologia errata che è oramai presente da secoli, nell'epoca moderna diventa quanto più pericolosa tanto più aumenta la potenza e le potenzialità della tecnologia di cui si serve, arrivando ad arrecare sempre più gravi danni all'ambiente circostante ogni qual volta il sistema è stato ed è ignorato a favore della finalità cosciente. Questa, infatti, avrebbe ad esempio anche permesso che da Darwin in poi il singolo individuo, la famiglia o la singola specie venissero infine considerati le unità di sopravvivenza nel contesto della selezione naturale, e ciò avrebbe portato l'uomo, come si è detto, a considerarsi ed autoproclamarsi signore e padrone di una natura da sfruttare e manipolare secondo le proprie finalità coscienti. La "Tragedia dell'umanità", perciò, starebbe proprio nel pericolo che quest'opinione che l'uomo ha di sé, unita al possesso di una tecnica progredita, diminuisce drasticamente le probabilità di sopravvivenza della specie umana stessa, poiché distruggendo il proprio ambiente, l'uomo non si rende conto di distruggere anche se stesso.

Analogamente, nella mente individuale l'io cosciente si distacca dal mondo inconscio delle emozioni poiché le ritiene irrazionali, non rendendosi conto che in realtà le

premesse epistemologiche sulla cui base opera la coscienza sono esse stesse inconse e che le emozioni non sono affatto irrazionali: solamente operano secondo logiche e algoritmi propri che sono diversi da quelli del linguaggio, e perciò della coscienza. Ma la pura razionalità finalizzata, qualora non potesse contare sull'appoggio dell'inconscio, in tutte le sue differenti funzioni, finisce per essere solo e drammaticamente stolta e distruttrice di vita.

La coscienza priva di aiuto deve sempre tendere all'odio: non solo perché, sterminare il prossimo è norma di buon senso, ma per la ragione più profonda che, vedendo solo archi di circuito, l'individuo è continuamente sorpreso e necessariamente irritato quando le sue cocciute tattiche si rivoltano a mordere l'inventore.<sup>20</sup>

L'ecologia delle idee di Bateson è perciò una meditazione sulle relazioni tra l'uomo e il sistema in cui vive. Essa si pone come obiettivo il raggiungimento della saggezza, cioè la conoscenza del sistema cibernetico. Per ottenerla sarebbe necessario riunire coscienza e inconscio, la mente individuale con la più vasta mente dell'ecosistema, non cadendo tuttavia nell'errore opposto, ossia nell'abbandono della ragione.

Per ottenere questo ricongiungimento esistono numerosi mezzi, i quali riguardano quelle attività nelle quali vengono di norma utilizzati tutti i livelli della mente: ne sono un esempio il contatto con la natura, la religione, l'amore, la musica e, ovviamente, tutte le svariate forme dell'arte.

In questa concezione, l'unità di sopravvivenza, perciò, non è più l'individuo da solo, bensì l'individuo fuso indissolubilmente assieme all'ambiente, ed è in questa ricerca della saggezza e della grazia che si esplicita l'etica dell'ecologia batesoniana.

#### 4.1.3 Fritjof Capra e le filosofie orientali

Un altro contributo della seconda metà del Novecento ad una diversa visione e percezione dell'ambiente in cui viviamo, ci è fornito dal fisico austriaco, naturalizzato statunitense, Fritjof Capra. *Il Tao della fisica* (1975), il suo più noto scritto, inizia così:

Cinque anni fa ebbi una magnifica esperienza che mi avviò sulla strada che doveva

---

<sup>20</sup> G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977.



condurmi a scrivere questo libro. In un pomeriggio di fine estate, seduto in riva all'oceano, osservavo il moto delle onde e sentivo il ritmo del mio respiro, quando all'improvviso ebbi la consapevolezza che tutto intorno a me prendeva parte a una gigantesca danza cosmica. (...) Sedendo su quella spiaggia, le mie esperienze precedenti presero vita; «vidi» scendere dallo spazio esterno cascate di energia, nelle quali si creavano e si distruggevano particelle con ritmi pulsanti; «vidi» gli atomi degli elementi e quelli del mio corpo partecipare a quella danza cosmica di energia; percepì il suo ritmo e ne «sentii» la musica: e in quel momento seppi che questa era la danza di Śiva, il Dio dei Danzatori adorato dagli Indù.<sup>21</sup>

Pur non avendo sempre incontrato il favore della comunità scientifica, che spesso lo ha tacciato di eccessivo entusiasmo e misticismo considerandolo quasi alla stregua di un hippy visionario, i suoi tentativi di fondere le conoscenze della fisica moderna, come la teoria della relatività di Albert Einstein, la meccanica quantistica e la teoria dei sistemi, con elementi della spiritualità orientale hanno certamente contribuito ad influenzare in tal senso, più o meno consciamente ma pur sempre profondamente, la popolazione occidentale degli ultimi quasi quarant'anni, in differenti strati della società.

Secondo Capra, d'altra parte, di fronte ai nuovi problemi della società moderna, sorti proprio a partire dalla rivoluzione scientifica e da quelle industriali, l'odierna accelerazione tecnologica e l'aumento del potere dell'uomo sull'universo che lo circonda possono essere compresi ed affrontati in maniera adeguata solo per mezzo di una nuova visione del mondo.

La nostra scienza e la nostra tecnologia si fondano sulla convinzione seicentesca che una comprensione della natura implichi il dominio della natura da parte dell'uomo. (...) quest'atteggiamento ha prodotto una tecnologia che è insana e disumana.<sup>22</sup>

la maggior parte degli accademici accettano percezioni anguste della realtà che sono inadeguate a far fronte ai problemi principali del nostro tempo.<sup>23</sup>

D'altronde, proprio alla base dei cambiamenti che hanno permesso quelle rivoluzioni

---

<sup>21</sup> F. Capra, *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano 1993, pp. 11-12.

<sup>22</sup> F. Capra, *Il punto di svolta*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 40.

<sup>23</sup> F. Capra, *Il Tao della fisica*, op. cit., p. 25.

(come ogni rivoluzione) vi è sempre una nuova visione della realtà, come nota anche lo storico e filosofo britannico Herbert Butterfield che, nell'analizzare il periodo fra il XVI e XVII secolo, sostiene che

(...) sia nella fisica celeste come in quella terrestre – che occupano la posizione strategica nell'intero movimento – i mutamenti dipesero in primo luogo non da nuove osservazioni o da ulteriori prove, ma dal sorgere di concezioni diverse dalle precedenti nelle menti degli stessi scienziati.<sup>24</sup>

Capra, perciò, intende contrastare l'irrigidimento del pensiero scientifico attuale poiché riscontra:

(...) un profondo squilibrio culturale, che è alle radici stesse della crisi corrente: uno squilibrio nei nostri pensieri e sentimenti, nei nostri valori e atteggiamenti, e nelle nostre strutture sociali e politiche. (...) la conoscenza scientifica è spesso considerata l'unico tipo accettabile di conoscenza. (...) Questo atteggiamento, noto come scientismo, è molto diffuso, e pervade il nostro sistema scolastico e tutte le altre istituzioni sociali e politiche.<sup>25</sup>

Proprio questo irrigidimento, secondo il fisico, ci indurrebbe a ragionare sulla necessità di una nuova modalità di pensiero che sia consona al mondo che ci apprestiamo a vivere. Un mondo in cui, per dirla con le parole di Prigogine, un altro importante fisico teorico dei sistemi complessi:

L'uomo sta rivoluzionando, questa volta su scala senza precedenti, il suo ambiente naturale. Come Serge Moscovici ha detto, egli crea una "nuova natura". Ciò non può essere evitato. (...) Oggi più che mai il futuro dipende da noi: gli uomini, popolando il mondo con nuove generazioni di macchine e di tecniche hanno bisogno (...) di una scienza che non sia né docile strumento sottomesso a priorità ad essa estranee, né corpo estraneo che si svilupperebbe nel grembo di una società-substrato e che non avrebbe da render conto a nessuno. (...) Tuttavia crediamo ugualmente che sia significativo che le nostre teorie scientifiche siano oggi capaci di liberarsi dai limiti e dai presupposti che

---

<sup>24</sup> H. Butterfield, *Le origini della scienza moderna*, ed. Il Mulino, Bologna 2000, p. 7.

<sup>25</sup> F. Capra, *Il Tao della fisica*, op. cit., p. 36.

sembravano dover perpetuare le scelte di una cultura tramontata (...). La nostra scienza non può più permettersi di essere angustamente occidentale, e questo è tanto più vero in quanto le reazioni irrazionaliste che si fondano sul “rifiuto” della scienza sono oggi più che mai pericolose. (...) A lungo, il carattere assoluto degli enunciati scientifici è stato considerato simbolo di razionalità universale. Al contrario, noi pensiamo che la nostra scienza si aprirà all’universale (...) nel momento in cui essa sarà capace di un dialogo con la natura di cui finalmente si apprezzino le molteplici malie, e con gli uomini di tutte le culture, di cui finalmente si rispettino i problemi.<sup>26</sup>

È proprio questo sentimento di apertura ad una nuova visione della scienza che muove nei suoi studi Capra, che da tempo, ormai, si occupa non solo di fisica, ma anche delle implicazioni filosofiche della scienza moderna.

Laureatosi in fisica a Vienna nel 1966, è però nei due anni successivi, passati a fare ricerca presso l’Università di Parigi, che ha i primi contatti con la controcultura del ’68 e con il misticismo orientale. Fu, a quanto pare, proprio grazie alla lettura di un libro francese sul buddismo zen che egli scoprì l’importanza del paradosso all’interno delle tradizioni mistiche orientali. La risoluzione di paradossi, però, non solo era comune anche negli antichi filosofi greci, ma era centrale anche nella fisica moderna, dal momento che il solo ragionamento logico non era sufficiente a risolvere quei problemi che nascevano dallo studio del mondo submicroscopico. Egli stesso dice:

Ogni volta che l’intelletto analizza la natura essenziale di cose, essa sembra sempre assurda o paradossale. Questo fatto (...) è diventato un problema nella scienza solo da pochissimo tempo. (...) La nostra conoscenza attuale della situazione al livello subatomico non è più derivata dall’esperienza diretta, e perciò il nostro linguaggio non è più adeguato a descrivere i fenomeni osservati. (...) Come i mistici, i fisici stavano occupandosi ora di un’esperienza non sensoriale della realtà e, come i mistici, dovevano fronteggiare gli aspetti paradossali di quest’esperienza.<sup>27</sup>

Trasferitosi poi in California, le riflessioni di quegli anni, lo portarono alla stesura prima di *The Dance of Shiva: The Hindu View of Matter in the Light of Modern*

---

<sup>26</sup> I. Prigogine – I. Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino 1993, p. 22-23.

<sup>27</sup> F. Capra, *Verso una nuova saggezza*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 26.

*Physics*, un articolo pubblicato in una rivista di studi interdisciplinari ed integrativi intitolata *Main Currents in Modern Thought*, e poi de *Il tao della fisica*.

In questo suo noto testo, Capra tenta proprio di rendere chiari tutti i possibili parallelismi esistenti tra lo spirito dell'antica conoscenza orientale e le nuove scoperte della fisica contemporanea. L'iniziale successo di questo suo primo libro lo portò a compiere diversi viaggi per presentarlo e discuterne le teorie, permettendogli di incontrare, soprattutto negli Stati Uniti, importanti studiosi di fisica, di epistemologia, di biologia e di psicologia come Geoffrey Chew, Gregory Bateson, Ronald D. Laing e Stanislaw Grof, grazie ai quali egli si rese conto che la sua intuizione di un nuovo modo di vedere il mondo necessitava un ampliamento delle ricerche anche in altri campi al di fuori della sola fisica. Ciò portò infatti Capra a ritenere che la fisica moderna sarebbe stata la base del cambiamento di tutte le altre discipline scientifiche umane e naturali.

Furono quindi gli incontri e i confronti con diverse personalità contemporanee che spinsero Capra a formulare la sua nuova visione dell'universo esposta nel successivo libro del 1982, intitolato *Il punto di svolta*.

In questo testo, Capra sostiene che la nostra visione del mondo stia cambiando, e per formulare questa tesi ripercorre tutte le tappe principali dell'attuale sviluppo di discipline come la fisica, la psicologia, la biologia, la medicina e l'economia. Egli ritiene, infatti, che:

La nuova concezione dell'universo fisico non fu affatto facile da accettare per gli scienziati all'inizio del secolo. (...) Io sono giunto alla convinzione che oggi la nostra società, nel suo complesso, si trovi in una crisi simile. (...) un'unica crisi, che è essenzialmente una crisi di percezione (...) conseguenza del nostro tentativo di applicare i concetti di una visione del mondo superata (...) ad una realtà che non può più essere intesa in funzione di tali concetti.<sup>28</sup>

Il nuovo modo di vedere che, perciò, egli propone risulta collegato alla sua esperienza di un mondo interconnesso in ogni sua parte e in tutti i suoi diversi aspetti. Un mondo olistico nel quale il tutto è sicuramente più della semplice somma delle sue parti, la cui idea abbraccia la vera chiave di volta di tutta la sua riflessione, ossia il pensiero sistemico. Esso, infatti, gli permette di evidenziare bene l'intero universo delle relazioni

---

<sup>28</sup> F. Capra, *Il punto di svolta*, Feltrinelli, Milano 1990, pp. 15-16.

che esistono fra le molteplici innovazioni conoscitive odierne, giungendo a definire la sua visione del mondo, analogamente a quanto fatto da Bateson, con il termine di “visione ecologica”.

Per l’arco temporale che interessa alla presente ricerca, un ultimo libro di Capra riprende, nel 1996, le tematiche già presentate ne *Il punto di svolta*. Con *La Rete della Vita*, infatti, egli cerca di mostrare come nel delinearsi del nuovo pensiero da lui proposto, la natura e tutti gli esseri viventi, che non sono considerati entità isolate bensì “sistemi” viventi in forte rapporto di interdipendenza fra loro e con il tutto attorno ad essi, facciano parte di ciò che lui definisce appunto “la Rete della Vita”. Questa rete di relazioni che propone, non vuole essere altro che una visione unitaria di mente, materia e vita.

Alla luce di tutto ciò, risulta ancor più chiara la comprensione di concetti espressi già al tempo de *Il tao della fisica*, come l’idea che il fisico non debba osservare l’universo, ma parteciparvi:

L’idea di “partecipazione invece di osservazione” è stata formulata solo recentemente nella fisica moderna, ma è un’idea ben nota a qualsiasi studioso di misticismo. La conoscenza mistica non può mai essere raggiunta solo con l’osservazione, ma unicamente mediante la totale partecipazione con tutto il proprio essere.<sup>29</sup>

Così, ad esempio, nella meccanica quantistica il comportamento delle particelle non è solo assai complesso, ma addirittura imprevedibile, tanto da richiedere un’interpretazione probabilistica riguardo la loro posizione e il loro comportamento. Questa considerazione deriva principalmente da quello che viene definito principio di indeterminazione di Heisenberg, secondo il quale, in parole semplici, più si conosce il moto di una particella e meno se ne può conoscere la posizione, e viceversa. Ma soprattutto, questo principio che ha tutta l’aria di un paradosso, postula anche che ogni qual volta si effettua una misura di posizione di una particella si influisce sul comportamento di quest’ultima. Ciò significa che ogni evento quantistico viene influenzato dall’osservatore, perché anche in un ambiente apparentemente isolato, come quello di un laboratorio, l’osservatore o il rivelatore incide sul risultato: ecco un esempio di ciò che Capra definirebbe parte della Rete della Vita, insomma. Più in generale, quindi, si può dire che la fisica contemporanea tenda a considerare in misura

---

<sup>29</sup> F. Capra, *Il Tao della fisica*, op. cit., p. 161.

sempre maggiore le molteplici quantità di elementi che determinano un evento. Se, una volta, un fenomeno era considerato come qualcosa di a sé stante, oggi si è costretti a considerare sempre più correlazioni.

Le filosofie e le religioni orientali, però, muovono già da sempre la loro conoscenza verso il concetto di unità delle cose, in cui l'uomo non è semplicemente una parte del tutto, ma è direttamente partecipe dell'intero universo. Un universo dove tutto è legato ed unito da un'unica essenza coagulante, che, ad esempio, per l'Induismo sarebbe il *Brahman*, cioè la cosiddetta unità cosmica da cui tutto procede, nel Taoismo prende il nome di *Tao*, mentre nel Buddismo è il *Dharmakāya*. In quest'ultimo, infatti, ogni azione che l'uomo compie determinerebbe un effetto nel *Karman* e dunque sull'Universo. Per raggiungere la conoscenza del tutto e, contemporaneamente, la liberazione dal *Karman* (che imprigionerebbe l'anima nel ciclo delle reincarnazioni, una sorta di ciclo della vita al quadrato) sarebbe fondamentale liberarsi da quello che i buddisti definiscono velo del *māyā*. Ciò è quel che si definisce il raggiungimento del *Nirvana*, ossia l'assenza del dolore e libertà interiore. Il *māyā*, quindi, sarebbe l'ignoranza che impedisce di farci comprendere la realtà per come è veramente.

La nostra mente, infatti, è incline a classificare e distinguere le cose dagli eventi: ciò presenta un notevole senso pratico, poiché ci permette di vivere la nostra esistenza, ma in fondo ci allontanerebbe dalla verità. La realtà che ci appare delle cose, quindi, secondo le dottrine orientali non sarebbe altro che una creazione mentale che l'uomo costruisce per trovare sicurezza in se stesso. In effetti, il parallelismo qui è forte con quanto si è già detto: ad ogni nuova scoperta rivoluzionaria la "proiezione mentale" che l'uomo propone dell'universo viene modificata e tutto prende nuova vita. La realtà, quindi, nella sua evoluzione conoscitiva sembra essere illusoria e misteriosa, interpretabile di volta in volta dall'uomo in base alla cultura e alla tecnologia di cui dispone.

Inoltre, per gli orientali l'universo è in continuo movimento. I buddisti chiamano questa "circolazione" *saṃsāra* e lo legano al ciclo della vita e alle reincarnazioni. D'altra parte, anche per la fisica contemporanea, sia nel microcosmo che nel macrocosmo ciò che regna è il movimento. Dalle particelle subatomiche fino alle galassie e l'intero universo in espansione, tutto è un continuo moto senza posa.

Uno dei molti attributi conferiti al dio induista Śiva è quello di "danzatore", ossia di una divinità la cui danza cosmica simboleggia il ritmo di vita e morte, ma anche i cicli

cosmici di creazione e distruzione. Il mito racconta che quando egli danza, estenderebbe una vibrazione in tutto l'Universo intervenendo direttamente nella creazione e nella distruzione. L'Universo, in questo modo, si dissolverebbe nel *Bindu*, un punto dove andrebbe a concentrarsi tutta l'energia universale e da cui successivamente tornerebbe a rinascere per mezzo di una grande esplosione. Tutto ciò richiama molto da vicino le odierne teorie del Big Bang e del Big Crunch, attraverso le quali si afferma che l'universo sia nato da una singolarità, un punto da cui è avvenuta quella grande esplosione che ha creato il tempo e la materia. Alcuni studiosi, poi, sostengono anche che l'universo non sarebbe destinato ad un'espansione eterna, ma ad un futuro rallentamento e a un'inversione del suo moto che lo riporterà alla condizione iniziale di singolarità. Il parallelismo con la danza cosmica di Śiva, però, non si esaurisce qui, poiché si accosta anche ad altre teorie, quali quella delle particelle virtuali, che nascono e si annichilano in un tempo brevissimo, e per alcuni aspetti persino alla Teoria delle Stringhe, secondo la quale, nell'interpretazione quantistica, le particelle elementari sarebbero in realtà piccolissime membrane ("stringhe") in vibrazione: in base alla tensione e alla frequenza di vibrazione verrebbero quindi prodotte e sostenute le particelle elementari.

Ecco, allora, che alla luce di tutto ciò, il succitato discorso introduttivo di Capra a *Il tao della fisica* risulta qualcosa di più scientificamente sensato rispetto ad una semplicemente entusiastica visione spirituale dell'universo.

La "via spirituale" della fisica proposta da Capra, quindi, propone, come si è detto, che la ricerca scientifica non vada confinata solo in ambiti di mera conoscenza razionale, ma avvii un processo di valutazione della cosiddetta "coscienza" umana e universale. In un certo senso, insomma, che "liberi l'uomo dal velo del *māyā*" aprendolo ad una nuova visione della realtà più vicina alla complessa verità dell'universo.

## **SECONDA PARTE – L'analisi artistica**





## 5     **Analisi artisti**

In questa seconda parte della tesi si procederà prendendo in considerazione una serie di artisti che hanno lavorato tra gli anni '90 del Novecento e i giorni nostri e che presentano, totalmente o in parte, delle caratteristiche comuni che permettono loro di essere raggruppati secondo la logica fenomenologica che ha portato alla formulazione dell'idea di tendenza Phiopop. Una prima sezione del capitolo sarà dedicata a quegli autori che sembrano rientrare in questo gruppo per tutta la loro carriera artistica degli anni presi in considerazione. La seconda sezione, invece, tratterà di coloro che a cavallo fra '900 e 2000 hanno realizzato almeno alcune opere che presentano tutte le caratteristiche fondamentali del Phiopop, e che sono perciò emblematiche, pur rappresentando solamente dei casi più o meno isolati all'interno di carriere che sembrano seguire direzioni globalmente diverse da quelle degli artisti più pienamente Phiopop.

### 5.1     Artisti primariamente Phiopop

In questa sezione saranno perciò trattate in maniera sistematica le opere di tre artiste di diverse nazionalità che, come si è detto, sembrano rispondere pienamente ai criteri di riconoscimento della tendenza Phiopop. Esse sono l'americana Tara Donovan, l'italiana Sissi, e la giapponese Noriko Yamaguchi. Ognuna di loro, con modalità e a volte finalità apparentemente diverse, si trova inconsapevolmente accomunata da dinamiche affini, tipiche del Phiopop.

Si procederà qui, perciò, ad analizzare la quasi totalità delle loro opere, tralasciando solamente ed eventualmente quelle (pochissime) considerate minori e trascurabili in questa sede, seguendo dei fili conduttori dettati da un'ipotesi fenomenologica atta a cogliere e dimostrare le caratteristiche concettuali trasversali che starebbero alla base dei lavori di tutti gli autori trattati in questo capitolo.

### 5.1.1 Stupore e meraviglia: il Phiopop di Tara Donovan

Stupore e meraviglia. Ma anche un compiaciuto sorriso strappato nel momento in cui ci si rende conto del divertente inganno subito. Una reazione semplice e ingenua, che non deve però far pensare che l'opera *Bluffs* (figg. 1-2) di Tara Donovan esaurisca così le sue potenzialità. Perché quell'ammasso di concrezioni creato con dei semplici bottoni da merceria che a prima vista può sembrare un gruppo di stalagmiti o qualche altra concrezione mirreraria, magari del calcare o anche del sale, non è affatto uno scherzo.



Fig. 1 – T. Donovan, *Bluff*



Fig. 2 – T. Donovan, *Bluff* (part.)

Tara Donovan, nata a New York nel 1969 e attiva dal 1998, è una quotata artista americana nota per le sue installazioni e sculture in grande scala, create con oggetti comuni e quotidiani<sup>30</sup>. Formatasi tra il Corcoran College of Art and Design di Washington e la Virginia Commonwealth University di Richmond<sup>31</sup>, ha presentato la sua prima mostra personale presso l'allora sede della Ace Gallery di New York (adesso a Los Angeles) ed ha raggiunto poi la fama grazie anche alla sua capacità di scoprire le caratteristiche fisiche intrinseche di un oggetto e trasformarlo in arte<sup>32</sup>. Secondo alcuni, i suoi lavori muoverebbero i primi passi in linea con l'Arte Generativa, quel tipo di arte contemporanea, cioè, nella quale l'opera, visuale, architettonica, letteraria o musicale che sia, parte da un'idea di interazione fra uomo e macchina, per la quale l'uso di un

<sup>30</sup> Secondo la descrizione proposta dal sito ufficiale della Pace Gallery di New York.

<sup>31</sup> Corcoran College of Art and Design, Washington, D.C., B.F.A. (1991); Virginia Commonwealth University, Richmond, M.F.A. Sculpture (1999).

<sup>32</sup> Pace Gallery di New York.

software generativo o l'impiego di formule matematiche lascia maggiore spazio ad una sorta di casualità generativa (almeno all'apparenza, dal momento che nulla è casuale quando si segue un algoritmo matematico) rispetto all'intenzionalità della creatività umana.

È un tipo di arte, questa, che si lega inscindibilmente all'ambiente matematico-informatico e che respira le atmosfere della "Teoria della complessità" di cui si è parlato, poiché essa è l'arte di trasformare i numeri in processi visivi, ponendosi l'obiettivo di realizzare qualcosa di bello attraverso l'uso di algoritmi. Detto in termini più tecnici, l'Arte Generativa è l'integrazione e la sintesi, effettuata da software, di diversi processi matematici concepiti per generare eventi e valori. Avviare un programma generativo significa dare il via ad un processo autonomo che crea sullo schermo immagini grafiche assolutamente imprevedibili e irripetibili. Ciò dipende dal fatto che l'artista lascia parte del controllo al sistema autonomo che esegue l'opera. L'opera d'arte che ne nasce, dunque, risulta essere una collaborazione tra artista e sistema autonomo.

Unpredictability is something unwanted in traditional programming practices, which is why more experienced programmers reading these words may be finding some of these ideas unpalatable. But trust me: it's for your own good. Nonlinear approaches to the familiar can be healthy for the brain.<sup>33</sup>

L'artista generativo, insomma, è attratto dalla complessità ordinata tipica del prodotto dei software algoritmici perché gli ricorda, in quanto ne sono omologhi, l'ambiente imprevedibile in cui siamo tutti immersi. Egli si muove tra il mondo della natura, che usa come ispirazione, e il mondo della logica, che usa come strumento, e utilizza il meccanico facendosi ispirare dall'organico, con l'unico scopo di creare qualcosa di bello.

Forse solo quest'ultimo ragionamento, però, può legare la Donovan a questo movimento: nonostante sia innegabile un ragionamento ordinato e pure matematico alla

---

<sup>33</sup> M. Pearson, *Generative Art: a practical guide using processing*, Manning Publications, New York, 2011, p. 41. «L'imprevedibilità è qualcosa di indesiderato nelle tradizionali pratiche di programmazione, ciò è il motivo per cui i programmatori più esperti che leggono queste parole potrebbero trovare alcune di queste idee sgradevoli. Ma credimi: è per il tuo bene. Approcci non lineari a ciò che è familiare possono essere salutari per il cervello.» (traduzione mia)

base dell'operato della Donovan, personalmente trovo che questo incasellamento dell'artista sia quantomeno limitativo, se non addirittura errato.

Almeno per quanto riguarda le sue opere per l'intero decennio 2000-2010 che maggiormente concerne la mia ricerca, trovo che vi sia qualcosa di più della ricerca di un automatismo casuale a partire da un software-idea. Nelle sue opere le regole matematiche sono tutt'al più semplice strumento per la realizzazione di un concetto ben valutato e ideato, niente affatto casuale, che porta ad una stratificazione di interpretazioni possibili sempre più profonde a mano a mano che si scava nell'analisi critica.

Nell'esempio sopra citato dell'opera *Bluff*, esposta nel 2005 presso la Ace Gallery di Los Angeles, ad esempio, trovo non si possa parlare di un'informatica creazione casuale da parte di un computer, messa semplicemente in pratica dall'artista. Ma rimane imprescindibile un richiamo ad un altro tipo di automatismo: quello naturale dell'acqua che deposita il calcare sul terreno formando lentamente un gruppo di stalagmiti; o quello della cristallizzazione del cloruro di sodio che dà origine al comune sale da cucina. Qui, dei processi apparentemente naturali nascondono la realtà che si rivela solo con un'occhiata da vicino dell'opera: quella miriade di piccoli bottoni in plastica che la compongono dalla base alle punte. Quindi l'aspetto fenomenico di base, quello delle concrezioni, è tratto dal mondo della natura in tal maniera che a prima vista funzioni come un vero e proprio *trompe-l'oeil*. Ma l'installazione è in realtà interamente composta da oggetti comuni creati dall'uomo con della plastica, un materiale che per di più non è frutto della trasformazione diretta d'una materia prima, come potrebbe essere ad esempio un manufatto intagliato nel legno o scolpito nel marmo, bensì deriva da una lavorazione secondaria del petrolio: si tratta cioè di un materiale sintetico.

Tutto ciò dovrebbe andare a formare un netto e sensibile distacco fra ciò che "è" e ciò che "vorrebbe essere", in virtù del fatto che sintetico e naturale sono di per sé antitetici. Ciò nonostante, guardando individualmente con attenzione questi bottoni, si nota come la loro forma, il loro colore, i loro riflessi luminosi iridescenti richiamino l'immagine della madreperla delle conchiglie, reinviandoci perciò nuovamente verso l'idea di natura. Un'idea di natura un po' diversa da quella che ci nasceva all'inizio, poiché dalle stalagmiti si passa alle conchiglie, ma pur sempre natura e non artificio.

Questo genere di giochi concettuali è riscontrabile in tutto il suo operato di quegli anni, fin dall'inizio. Già nel 1999, infatti, presentò *Moire* (fig. 3-4), un ammasso di dischi bianchi e flosci come gli arcinoti orologi di Dalì, che sembravano sciogliersi lentamente gli uni sugli altri: delle bistecche così pallide da sembrare completamente dissanguate; o dei licheni giganti cresciuti sulla grigia pietra del pavimento della Ace Gallery. Creano ancor oggi una piacevole sensazione quasi tattile di morbidezza e mollezza già alla vista di una loro fotografia, tanto che la tentazione di toccarli, accarezzarli, constatarne la consistenza di persona, è molto forte.



Fig. 3 – T. Donovan, *Moire*

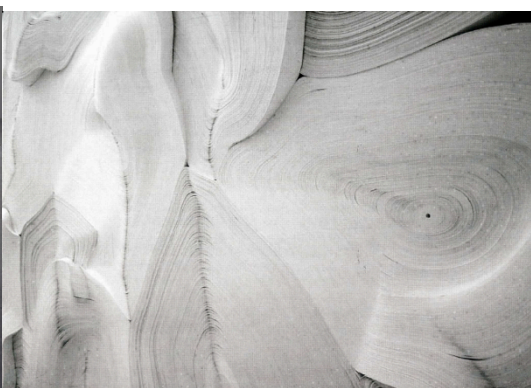


Fig. 4 – T. Donovan, *Moire* (part.)

Se, però, avessimo la possibilità di avvicinarci sufficientemente per poterci lasciare andare a questo desiderio scopriremmo finalmente la materia di cui sono composti questi oggetti: né carne, né polpa fungina, bensì carta. Per la precisione, strisce di carta per calcolatrici: sono, in pratica, enormi rotoli di carta da scontrino pazientemente avvolti dall'artista e poi posizionati sul pavimento della galleria. Il risultato estetico è decisamente piacevole e coinvolgente e l'effetto straniante già presente. D'altra parte è straniante di per sé già l'effetto ottico citato dal titolo stesso di quest'opera. L'effetto moiré, infatti, è in fisica il fenomeno dovuto all'interferenza di onde creata ad esempio da due griglie uguali sovrapposte con diversa angolatura, o anche da griglie parallele con maglie distanziate in modo leggermente diverso. È in sostanza una distorsione visiva che si palesa quando le due trame si sovrappongono dando origine ad una terza trama completamente differente.

Gli effetti moiré sono spesso un artefatto indesiderato di immagini, ma l'interazione non lineare (in questo caso sia in senso letterale che di sistema casuale) degli effetti ottici

delle linee crea falsi colori e disegni geometrici interessanti strutturati a mo' di bande chiare e scure grosso modo parallele, molto simili alle sequenze degli apparenti cerchi concentrici delle bobine di nastro da calcolatrice di quest'opera. Il fenomeno è ben noto a chi si occupa di fotografia, poiché si tratta di un effetto ottico che inganna non solo l'occhio umano ma anche il sensore delle fotocamere digitali. Un esempio pratico di effetto moiré è la visualizzazione a video della foto di un video: le trame dei due video si sovrappongono creando un disturbo familiare ai più. Il termine francese *moiré* indica un tipo di tessuto, tradizionalmente di seta ma ora anche in cotone o fibra sintetica, che presenta appunto un effetto cangiante molto simile, che ricorda le onde o l'acqua, ottenuto con una apposita calandratura in fase di finissaggio. In inglese, però, i termini *moire* (che identifica il tessuto) e *moiré* (l'aggettivo che si riferisce all'effetto) sono comunemente utilizzati come sinonimi e perciò intercambiabili fra loro. Perciò è molto probabile che, nonostante il titolo dato dalla Donovan sia privo di accento, lei non faccia riferimento diretto al tessuto, bensì principalmente al fenomeno ottico che, tra l'altro, non è studiato solo in fisica, ma anche in geometria e matematica. Tutte materie, in ogni caso, per le quali l'oggetto "calcolatrice" assume una forte valenza simbolica, dal momento che è strumento caratteristico di quelle discipline.

Inoltre, le linee apparentemente concentriche delle bobine di scontrino da calcolatrice richiamano alla mente anche un altro affascinante fenomeno, questa volta naturale: i cerchi nei tronchi degli alberi. Il fatto che nei fusti si formino degli anelli in maniera e con scadenza regolari (il primo ad accorgersene, tra l'altro, pare essere stato Leonardo da Vinci) ha portato allo sviluppo della dendrocronologia, un sistema matematico di datazione a scala fluttuante messo a punto nel 1906 dall'astronomo americano Andrew Ellicot Douglass. Nelle regioni in cui vi è una netta distinzione tra la stagione estiva e quella invernale, infatti, gli alberi producono ogni anno un nuovo anello di accrescimento, facilmente osservabile nella sezione trasversale del tronco. Dal confronto fra campioni legnosi, sia di alberi viventi che di legni antichi, è possibile ricavare una curva dendrocronologica di una particolare regione in grado di fornire informazioni utili per lo studio dei climi e per le datazioni archeologiche e storico-artistiche, poiché le piante funzionano come dei veri e propri archivi naturali, che memorizzano temperature, precipitazioni e cambiamenti ecologici al pari delle rocce sedimentarie studiate dai geologi per datare le ere della Terra e scoprirne l'evoluzione

morfologica. Insomma, è grazie allo studio degli strati di roccia, allo stesso modo di quelli di legno, che è ora possibile avere informazioni utili sul passato. Ciò, inoltre, offre anche altri spunti di riflessione interessantissimi, come il fatto che lo sviluppo degli strati, andando di pari passo con il susseguirsi delle ere/stagioni, determina un rapporto di proporzionalità diretta fra le due variabili “s” (spazio) e “t” (tempo) ottenendo un’equazione matematica finale del tipo:

$$s = t$$

ossia, lo “spazio è uguale al tempo”. Questo rapporto fra le quattro dimensioni relativistiche ritorna costantemente in molte opere Phiipop in generale e della Donovan in particolare. Come ad esempio quella dell’anno successivo, presentata questa volta presso la Pace Gallery, sempre a New York. Il titolo, *Strata* (fig. 5), è quel vocabolo latino da cui deriva la parola italiana “strada” e che indica appunto una via lastricata, un sentiero selciato. Era detta così perché una via romana non era una semplice gettata di asfalto come in epoca contemporanea, e nemmeno un semplice posizionamento di blocchi di mattoni ad indicare il percorso. Per renderla sufficientemente stabile venivano scavate delle vere e proprie fondamenta che, a seconda dei terreni incontrati durante i lavori, potevano essere profonde fino a sei metri. Fondamenta che venivano poi riempite con strati di diversi materiali disposti in sequenza: da qui, appunto, il nome “strata”.



Fig. 5 – T. Donovan, *Strata*

L’opera della Donovan, di conseguenza, si presenta, proprio come suggerisce il termine latino stesso, sotto le sembianze di una strada lastricata creata grazie alla stratificazione di qualcosa che a prima vista definiremmo ciottolato o ghiaia. L’effetto del risultato finale sarebbe molto simile ad un selciato, infatti, se non fosse che una via, per definizione, deve avere una direzione, mentre l’installazione dell’artista sembra diramarsi disordinatamente, ma inesorabilmente, in ogni luogo, come una colonia di



microorganismi, o una muffa, sul pavimento. È a tutti gli effetti proprio questo che ad un primo sguardo appariva al visitatore che vi si presentava davanti a cavallo fra il 2000 e il 2001, quando l'installazione si trovava alla Pace: un ammasso di spore micotiche che tenta di impadronirsi dell'intero pavimento della galleria. Ma se un addetto alle pulizie fosse stato ipoteticamente incaricato di grattare via ed eliminare quella mucida macchia di umidità, si sarebbe reso conto che gli strati che la formano non erano spore (né ciottoli o ghiaia, nonostante la somiglianza morfologica) ma vere e proprie gocce di uno strano liquido viscoso rappreso; bolle e bollicine condensate rese tangibili da un qualche processo di solidificazione (fig. 6). Ancora morbide e molli, come lo erano i rotoli cartacei di *Moire* e forse anche di più, ma non altrettanto composte dallo stesso materiale, poiché nel caso di *Strata* la materia prima è la comunissima Elmer's Glue, colla vinilica equivalente alla maggiormente nota in Italia Vinavil.



Fig. 6 – T. Donovan, *Strata* (part.)

Questa strana “muffa”, perciò, se osservata da vicino può anche ricordare una qualche sorta di cristallizzazione minerale, che porta con sé interessanti spunti di riflessione, poiché nonostante l'aspetto apparentemente naturale, essa è frutto, su più livelli, dell'intervento esclusivo dell'uomo. È l'artista che, seguendo una sua precisa logica, dispone le gocce di sostanza adesiva sull'impiantito affinché solidifichi in quel modo ed in quella posizione. E se, inoltre, si analizza *Strata* ancor più in profondità da questo punto di vista, si deve notare come il polivinil acetato, la macromolecola alla base della colla in questione, è un polimero di origine sintetica prodotto dall'industria chimica interamente in laboratorio, il quale si è però cristallizzato qui in maniera totalmente omologa all'omonimo processo di solidificazione dei minerali che avviene regolarmente in natura.

I minerali, infatti, sono il risultato di una serie di reazioni chimico-fisiche che si possono riassumere, appunto, nel processo di cristallizzazione, cioè nel passaggio da un insieme disordinato di atomi ad uno rigorosamente ordinato. Ciò avviene, in natura, in maniere diverse a seconda delle caratteristiche dell'ambiente naturale in cui si svolge questo passaggio: temperatura, pressione, e via dicendo. La cristallizzazione, quindi, può avvenire ad esempio per evaporazione di soluzioni acquose, come nel caso del sale marino; o anche per precipitazione, come avviene per le stalattiti e le stalagmiti. O, infine, per raffreddamento (come nel caso della colla in *Strata*) di un materiale fuso, ad esempio la lava eruttata da un vulcano. E proprio questo sembra essere la colata nera che sempre nel 2001 pareva fuoriuscire dal sottosuolo dell'IBM Exhibition Space di New York: un'impressionante agglomerato di magma rappreso nel pieno centro di Manhattan, apparso dal nulla come se una voragine lì apertasi avesse permesso un collegamento con le viscere della terra e la loro conseguente fuga in superficie. Si trattava dell'installazione intitolata *Transplanted* (fig. 7) che, nonostante il praticamente inconfondibile aspetto magmatico, nulla ha in realtà di naturale, poiché la Donovan ha montato questo suo lavoro sovrapponendo fra loro in diverse posizioni centinaia di fogli di cartone catramato; di quello, per intendersi, utilizzato in edilizia per rivestire i tetti e i terrazzi delle case in modo da isolarli dalla penetrazione dell'acqua. Ancor più che in *Strata*, anche qui l'effetto straniante è fenomenale e le implicazioni concettuali sulla stessa linea d'onda dei lavori precedenti.



Fig. 7 – T. Donovan, *Transplanted*

Continuando a rimanere nei dintorni dell'idea di cristallizzazione, un accenno è stato fatto riguardo a quella detta per evaporazione di soluzione acquosa, come nel caso del sale che, depositandosi sul terreno o sulle rocce disciolto nell'acqua o anche nelle fini

goccioline di umidità dell'aria, vi rimane incastonato nel momento in cui il calore del sole lo scinde dalle molecole del liquido col quale era chimicamente legato. Si ottiene così l'effetto di una bianca coltre di minerale che, come la neve in inverno o come un'enorme coperta, ammantata tutto quanto. Esattamente ciò che sembrerebbe essere accaduto nel 2003, nuovamente all'interno della Pace Gallery, con l'opera intitolata *Haze* (fig. 8). Una parete è rivestita di una concrezione biancastra e lucida che può sembrare indifferentemente uno strato di sale, di zucchero o di neve, appunto. Il dubbio sarebbe, probabilmente, solo fra una di queste tre sostanze e nessuno sospetterebbe mai che quel muro, coperto come lo può essere il cielo nelle bigie e fredde giornate invernali, anzi velato da un fitto ed umido banco di nebbia (d'altra parte proprio "foschia" è la traduzione del titolo *Haze* dato dall'artista a quest'opera), era in realtà reso in tal modo da una cifra indefinitamente alta di semplici cannuce di plastica.



Fig. 8 – T. Donovan, *Haze*

A proposito di nebbie e cieli coperti, la collaborazione fra la Donovan e la Pace Gallery si riconferma l'anno successivo (e tale rimarrà fino ai giorni nostri) vedendo esposta nelle sue sale un'opera che si pone in esplicito ed immediato collegamento con la precedente *Haze*, ma che può essere considerata a tutti gli effetti una chiara evoluzione di *Strata*. Se il titolo *Nebulous* (fig. 9) è, infatti, un aperto riferimento alla foschia dell'installazione del 2003 (la traduzione in italiano è appunto nebuloso, vago, indistinto) e la materia di cui sembra essere composta quest'opera rimanda senza dubbio alla neve o alle concrezioni cristallizzate di cui sopra, la forma e la posizione che assume questa volta, non più a parete bensì sul pavimento in maniera disordinata a

partire da un centro che va espandendosi verso l'esterno, sono decisamente ed indiscutibilmente influenzate dall'idea di *Strata*.



Fig. 9 – T. Donovan, *Nebulous*

Anche in questo caso è difficile focalizzare fin da subito la realtà, tanto il nostro cervello viene messo a dura prova nel decifrare ciò che l'occhio gli rimanda sotto forma di immagini. Si tratta di neve fresca? Di muffa, forse? Oppure ci troviamo al di sopra della stratosfera e quel che si presenta davanti a noi è la sommità di soffici e candide nuvole? O piuttosto è una gigantesca ed invitante crema di cappuccino...? Quel che è certo è che la sua spumosa essenza porta con sé un certo fascino che, come accadeva in *Moire*, si manifesta in una piacevole sensazione tattile: è come se i nostri occhi accarezzassero quella schiuma e noi ne potessimo avvertire a distanza la soffice consistenza direttamente sulla pelle. Ma quale stupore proveremmo nel momento della verità, quando ci accorgeremmo, una volta avvicinati, di essere stati nuovamente ingannati dai sensi (e dall'artista...)! Poiché quei candidi soffici fiocchi altro non sono che ricciolini di comune nastro adesivo (fig. 10).



Fig. 10 – T. Donovan, *Nebulous* (part.)

Saremmo pronti a scommettere di non farci imbrogliare più dai giochi della Donovan, ma dal momento che credo sia innegabile una specie di masochistica (o edonistica) volontà di lasciarci andare a questi “scherzi”, ecco che trovandoci di fronte ad un’altra delle sue installazioni dello stesso 2004, torneremmo a farci volentieri abbindolare nuovamente. Mi riferisco al caso di *Colony* (fig. 11), esposta sempre nella medesima galleria di *Nebulous* e a tutti gli effetti una sua diretta parente: potremmo dire sua sorella, nonché figlia di *Strata*. Come si può agevolmente notare, infatti, lo schema alla base è praticamente lo stesso: una chiazza disomogenea formata da una non ben definita materia apparentemente organica.



Fig. 11 – T. Donovan, *Colony*

Al pari degli altri casi potrebbe evocare una gigantesca ameba, una chiazza di umidità e muffa, o, come suggerisce il titolo stesso, una colonia di microrganismi o meglio ancora, dato il colore, di piccoli funghi chiodini. In effetti, una certa verticalità riscontrabile in ogni singolo elemento che forma l’intera “colonia”, potrebbe suggerire l’idea di gambi di diversa lunghezza. Al tempo stesso, però, proprio questa verticalità associata alle differenti lunghezze che da una zona più o meno centrale tendono a diminuire verso l’esterno dell’installazione, rimandano assieme, in maniera più decisa che nelle altre due opere, all’idea di un altro tipo di colonizzazione: quella umana. Difficile, in questo caso infatti, non vedere in quell’ammasso di prismi verticali il profilo di un agglomerato urbano con il suo *skyline*. Ecco dunque che quel che ci si trova davanti potrebbe essere una foto aerea, o meglio un modellino in scala, di una grande città contemporanea, con la sua *downtown* dagli alti grattacieli nella parte centro-orientale e i palazzi più bassi delle periferiche “zone residenziali” dei sobborghi. Sì, a questo punto potremmo essere ormai convinti di essere arrivati alla giusta conclusione. Ma la mano della Donovan ormai ci è nota e perciò, come un elicottero che si approccia a sorvolare a breve distanza i tetti di quegli edifici, avviciniamo anche noi

il nostro sguardo fino al punto di scoprire che l'illusione ha colpito ancora e, con l'amaro sorriso stampato in faccia di chi si vede ironicamente raggirato per l'ennesima volta, realizziamo che quelle case e quegli stabili sono solo dei pezzi di matite da disegno tagliati in diverse dimensioni e posti pazientemente l'uno in fianco all'altro a dare forma a quest'ulteriore miraggio (fig. 12).



Fig. 12 – T. Donovan, *Colony* (part.)

Qui, rispetto agli analoghi casi precedenti (*Strata* e *Nebulous*), però, vi è forse uno scarto concettuale in più proprio in virtù dell'utilizzo di queste matite. Questo ormai comunissimo oggetto, inventato per altro già nel 1560 da una coppia di italiani (Simonio e Lyndiana Bernacotti)<sup>34</sup> e ancora oggi indispensabile in molte occasioni nonostante l'avvento dell'era digitale, presenta in sé la particolare caratteristica di poter essere diviso teoricamente all'infinito, senza però perdere fondamentalmente la sua funzione. Se si spezza in due un lapis, infatti, è sufficiente temperare la punta ad entrambi i monconi per ottenere due nuove lapis a tutti gli effetti funzionanti. Se, poi, si tagliano ulteriormente in due entrambe le matite, ecco che se ne ottengono quattro in tutto; e così via. Ovviamente, calato nella realtà d'utilizzo, tutto ciò non ha valore pratico: per quanto le mie reminiscenze di bambino mi portino a ricordare come mi affezionavo alle mie matite arrivando anche a scrivere con mozziconi di un centimetro di lunghezza, vi è certamente un limite fisico a questa divisione materiale. Tuttavia, dal punto di vista teorico, l'idea di poter scindere un elemento in due nuovi in tutto e per tutto uguali a quello di partenza, non solo richiama alla mente, come si è visto, astrazioni filosofiche antiche, ma è anche alla base del fenomeno biologico della scissione degli organismi unicellulari, la più diffusa modalità di riproduzione asessuata

<sup>34</sup> <http://itomizer.com/2008/01/13/storia-e-collezionismo-di-sua-maesta-la-matita/>



per organismi semplici quali batteri, protisti e piante, ma anche per alcuni animali marini quali polipi, meduse, stelle marine, cetrioli e ricci di mare, spugne, ecc. Ecco quindi che la “città” di *Colony* torna a poter essere ancora considerata un insieme di organismi viventi alimentando nuovamente questo infinito volano di richiami concettuali al suo interno.

Per concludere l’esposizione di questa famiglia di installazioni, dirette discendenti di *Strata*, rimangono ancora due opere, menzionate qui assieme perché nonostante siano state esposte alla Ace Gallery in due anni differenti (2003 e 2004), sono accomunate dallo stesso materiale che le costituisce. Si tratta rispettivamente di *Untitled* e *Lure* (figg. 13-14).



Fig. 13 – T. Donovan, *Untitled*



Fig. 14 – T. Donovan, *Lure*

Il principio alla base è sempre lo stesso delle installazioni precedenti, sebbene qui le macchie di materia si facciano leggermente più spesse. Come se, al pari dei fluidi, si stessero aggregando goccia dopo goccia a formare una o più chiazze di liquido tenute assieme dal fenomeno della tensione superficiale, diventando meno estese delle loro opere sorelle ma invadendo in maniera lievemente maggiore lo spazio tridimensionale. Questo effetto può essere dato anche dall’aspetto a riccio di mare che assume ogni piccola parte delle due installazioni, che con i suoi aculei lanciati nello spazio in tutte le direzioni al di sopra del piano d’appoggio sembrano volersi protendere verso una tridimensionalità che non tarderà ad arrivare ma che per ora rimane ancora per lo più abbozzata. L’omologia qui riscontrata con gli echinodermi, però, non si esaurisce al solo confronto morfologico, ma si arricchisce con l’analisi del materiale scelto dall’artista per creare questi due lavori: la comune lenza da pesca (fig. 15) che, sistemata opportunamente attorno ai veri ricci di mare li trasforma in ottime esche

(questo è il significato letterale della parola inglese “lure”), a quanto pare perfette per le orate. Quindi ricci che vengono mangiati dai pesci che sono a loro volta pasto per gli esseri umani: insomma la naturale catena alimentare che permette lo sviluppo ed il progredire della vita sul nostro pianeta da ormai milioni di anni.

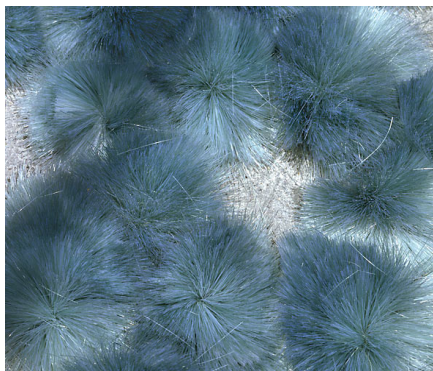


Fig. 15 – T. Donovan, *Untitled* (part.)

Interessante anche notare, poi, la coincidenza linguistica insita nel più comune termine con cui in italiano ci si riferisce all’oggetto lenza, che è appunto detta anche bava. Questa parola, infatti, racchiude in sé molti significati diversi che sono, tuttavia, in un modo o nell’altro tutti legati a queste due opere, poiché secondo il dizionario quel lemma indica contemporaneamente il filo di nylon con il quale si realizzano le lenze da pesca, la schiuma prodotta dal battere delle onde del mare sugli scogli, una leggera brezza come quella marina e altre accezioni ancora, però meno pertinenti.

Dal punto di vista dell’evoluzione del lavoro della Donovan, comunque, *Untitled* e *Lure* possono essere considerate proprio una fase di passaggio che la porta da una prevalente bidimensionalità alla completa conquista dello spazio a partire da forme elementari fino ad arrivare a complesse proiezioni tridimensionali delle sue prime opere. *Strata 2.0*, potremmo dire in termini informatici. Ma procediamo con ordine.

Se si vuole spiegare la tridimensionalità, quale figura viene generalmente scelta per rappresentare al meglio il concetto di lunghezza, altezza e profondità assieme? La risposta è il cubo, ed è la stessa che esprime la Donovan, sempre nel 2004 presso la Pace Gallery, con tre installazioni identiche nella forma e diverse solo nel materiale con cui sono assemblate: *Untitled (Pins)*, *Untitled (Toothpicks)* e *Untitled (Glass)* (fig. 16).





Fig. 16 – T. Donovan, *Untitled (Pins)*, *Untitled (Toothpicks)* e *Untitled (Glass)*

Questi tre blocchi fratelli, che nella loro forma richiamano la particella elementare della struttura cristallina dei minerali in natura, da lontano sembrano blocchi ricavati dal carotaggio di tre diverse tipologie di terreno: granitico, arenario e glaciale. Ma, come i loro titoli dichiarano senza peli sulla lingua, ciò di cui questi tre affascinanti dadi giganti dallo spigolo lungo circa trenta pollici (poco più di settanta centimetri) sono composti, si tratta, nell'ordine, di comuni spilli da sartoria, di stuzzicadenti e di vetro laminato per parabrezza, finestre e vetrine (figg. 17-19).



Fig. 17 – T. Donovan, *Untitled (Pins)* (part.)

Fig. 18 – T. Donovan, *Untitled (Toothpicks)* (part.)

Fig. 19 – T. Donovan, *Untitled (Glass)* (part.)

Oggetti comuni, manufatti industriali dell'uomo che nonostante la loro artificialità, se osservati da lontano creano l'illusione di naturalità (granito, sabbia, ghiaccio), ma anche insita al loro interno presentano un'anima pura e naturale, poiché ogni specifica parte di questi parallelepipedi, ogni singolo spillo, stuzzicadente, eccetera, è costituito a sua volta da un unico elemento naturale (o pseudonaturale): acciaio, legno e vetro. Risulta quindi affascinante e sempre spiazzante come l'artista riesca in ogni circostanza a fondere fra loro così bene questi due mondi antitetici.

#### 5.1.1.1 Donovan sfonda lo spazio tridimensionale

In ogni caso con queste tre opere, esposte assieme ma individuali e separate, la Donovan sfonda la tridimensionalità dello spazio e porta le sue opere ad un livello nuovo e superiore, poiché da quel momento, sebbene continuerà a proporre anche lavori piani e addirittura pittorici (benché praticamente mai eseguiti con strumenti tradizionali, quali pennelli o matite, bensì con chiodi, elastici e perfino sapone. Ma di questo si tratterà in maniera specifica più avanti), la maggior parte delle sue installazioni, quelle certamente più interessanti e significative, occuperà d'ora in poi lo spazio espositivo in tutte le tre dimensioni pienamente.

È infatti del 2005 la prima versione di *Bluffs*, presentata presso la Ace Gallery e mostrata all'inizio di questo capitolo. Riproposta in altre varianti anche l'anno successivo, esemplifica perfettamente il suo passaggio a delle installazioni a tutto tondo quasi scultoree, che, non fossimo a conoscenza del come sono state prodotte e del che cosa è stato utilizzato nel processo creativo, potremmo facilmente persuaderci che siano state modellate nella creta, estratte dal marmo, fuse nel bronzo, eccetera. Ma di quello stesso anno, contemporaneo al primo *Bluffs*, è anche un altro lavoro. Se *Strata* è l'origine di un'idea di espansione, di propagazione di quella che pareva una specie di colonia di microrganismi o magari di virus, come quelli di un computer (una *Strata* 1.0, come appunto si accennava informaticamente parlando), le successive *Nebulous* e *Colony* sarebbero perciò una sorta di *Strata* 1.1, mentre *Untitled* e *Lure* rappresenterebbero *Strata* 1.2. Ecco che perciò, quando nel 2005 l'artista presenta all'Ace Gallery un altro lavoro dall'anonimo titolo *Untitled* (quasi a voler proporre un diretto collegamento con quello che più di tutti aveva già in precedenza evocato il mondo sottomarino), è come se il “sistema operativo della Donovan” venisse aggiornato alla più funzionale versione *Strata* 2.0, implementata da una “grafica 3D” che nel software precedente, s'è visto, non era ancora disponibile.



Fig. 20 – T. Donovan, *Untitled*

Parallelismi digitali a parte, questo nuovo *Untitled* (fig. 20) sembra veramente un discendente dei lavori precedenti e si presenta come un ammasso di spugne marine (da qui il richiamo all'omonimo lavoro del 2003): questi animali semplicissimi appartenenti al *phylum* dei poriferi, pur avendo una struttura pluricellulare più complessa degli elementari batteri o virus, tendono anch'essi a svilupparsi in colonie di più organismi che si aggregano tra loro. Esattamente come nel caso dell'installazione in questione. Ma come sempre, anche in questo caso la nostra vista è ingannata: la Donovan non ha portato a casa con sé da una sua vacanza nel Mediterraneo alcune spugne come souvenir per il suo salotto. Ha, bensì, costruito quest'opera unendo fra loro centinaia di piatti di carta in modo da ottenere questo geniale e fantastico risultato (fig. 21).



Fig. 21 – T. Donovan, *Untitled* (part.)

Attraverso questa “lente”, allora, potremmo interpretare anche *Bluffs* come una colonia di organismi viventi e vedere in quelle fiammeggianti strutture verticali dei coralli marini brulicanti di polipi o anche dei formicai costruiti da laboriose formiche giganti. Una cosa è certa: la parvenza dell'organico e del vivente è costante e predominante. E

l'aspetto di colonia non è limitato a questi due lavori: le opere della Donovan di quegli anni, non solo si presentano con questa sorta di evoluzione tridimensionale, ma hanno sempre in comune proprio una componente legata agli agglomerati di organismi viventi, alla vita in comunità, si potrebbe dire. Questa prospettiva, infatti, tenderà d'ora innanzi a ripresentarsi sempre nei suoi lavori. Già dell'anno successivo, ad esempio, è *Untitled (Plastic cup)* (Fig. 22) e del 2008 *Untitled (Styrofoam cup)* (Fig. 23) entrambi esposti presso la Pace Gallery di New York.



Fig. 22 – T. Donovan, *Untitled (Plastic cup)*



Fig. 23 – T. Donovan, *Untitled (Styrofoam cup)*

Il primo si presenta come un vero e proprio tappeto di nuvole. Sembra quasi che l'artista, durante un viaggio in aereo, abbia ritagliato un quadrato di cielo di circa 15 metri di lato e l'abbia riproposto così sezionato ai visitatori della galleria. Nel secondo, invece, di due anni successivo, l'impressione è quella di un'intera nuvola, vera e propria, rubata al cielo. In entrambi i casi, comunque, si tratta di lavori ad alto tasso di *softness*, come direbbe Renato Barilli<sup>35</sup>. Qualità che non è estranea a tutto ciò che viene prodotto dalla Donovan, ma che trova massima affinità, forse, con un'opera in particolare: *Haze*. Nebbia, foschia e nuvole, in fin dei conti son tutte della stessa famiglia, ed è impossibile non notare una forte somiglianza fra tutti e tre i lavori. Vi è però almeno una fondamentale differenza fra l'opera del 2003 e queste ultime due, che coinvolge gli oggetti con cui sono state create ma va ben oltre il mero aspetto della diversità del materiale utilizzato. Infatti, nonostante si passi dalle cannuce di *Haze* a, come suggeriscono i sottotitoli stessi, i comuni bicchieri di plastica dell'*Untitled* del

<sup>35</sup> R. Barilli, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2008.

2006, fino a quelli termici in *styrofoam*<sup>36</sup> dell'*Untitled* del 2008 (quelli da caffè caldo da asporto alla Starbucks, per intenderci: poco noti da noi, forse, ma estremamente comuni ed utilizzati nel Paese della Donovan), le differenze più importanti sono da registrare nella tridimensionalità dei lavori più recenti (meno evidente in quello del 2006, ma indubbiamente esplosa in quello del 2008, in totale armonia con l'*upgrade* 2.0 dell'artista, come si è detto) e soprattutto nel fattore "agglomerato di organismi viventi", praticamente assente in *Haze*, ma non in questi ultimi *Untitled*.



Fig. 24 – T. Donovan,  
*Untitled (Plastic cup)*, (part.)



Fig. 25 – T. Donovan,  
*Untitled (Styrofoam cup)*, (part.)

Come sempre, avvicinandosi a queste, come a tutte le opere dell'artista newyorkese, si scoprono nuove prospettive e si cambiano le opinioni riguardo a ciò che ci si trova davanti. L'insieme di tutti quei bicchieri ammassati l'uno in fianco all'altro, in entrambi i lavori, ma in maniera più realistica in *Untitled (Styrofoam cup)*, acquista l'aspetto di un enorme alveare di vespe o api di considerevoli dimensioni. Delle arnie giganti, dei favi vuoti pronti ad accogliere un altro ed emblematico esempio di colonia di esseri viventi (Figg. 24-25). Addirittura una sorta di comunità sociale vera e propria, data la caratteristica ed impressionante struttura organizzativa tipica di un nido di imenotteri: quale altro migliore esempio di agglomerato biologico?

Forse un formicaio, come quello di *Bluffs*, oppure come quello di un ulteriore *Untitled*, altra opera presentata alla Pace Gallery sempre nel 2008 e che si presenta come una

---

<sup>36</sup> In realtà, il termine *styrofoam* si riferisce al marchio registrato dalla The Dow Chemical Company, un'azienda chimica multinazionale statunitense, e si riferisce alle celle chiuse di polistirene espanso estruso normalmente utilizzate per l'isolamento termico degli edifici. Comunemente, tuttavia, negli Stati Uniti con quella parola si intende il polistirolo espanso semplice, non estruso, utilizzato per refrigeratori, imbottiture per imballaggi e, soprattutto, tazze e bicchieri usa e getta per caffè. In definitiva, quindi, il termine *styrofoam*, seppur in un'accezione errata, è ormai un lemma di utilizzo comune tanto quanto gli oggetti con i quali è costruita l'opera *Untitled (Styrofoam cup)* della Donovan.



sorta di lunga finestra rettangolare traslucida che ricorda appunto un enorme terrario per formiche (Fig. 26).



Fig. 26 – T. Donovan, *Untitled*

Questi hanno infatti solitamente lo scopo di simulare una sezione di terreno sotterraneo, con i cunicoli e le celle che le formiche costruiscono per crearsi il nido nel quale deporre le uova della regina, custodire le larve e ripararsi da eventuali minacce esterne. Qui sembra proprio di vedere questi tunnel, questi alvei, addirittura il ramificarsi di sottili radici di piccoli arbusti e cespugli che crescono in superficie. Anzi, questo pattern sinuoso, ipnotico e fin quasi sensuale, arriva anche a ricordare un ulteriore esempio di colonia organica naturale, ossia un'intricata foresta di alghe sottomarine che filtrando la luce del sole fra un filamento vegetale e l'altro, sembrano danzare lentamente, sospinte dolcemente dal moto ondoso del mare. In quest'opera, apparentemente bidimensionale come un quadro poiché esposta a parete, la mancanza di tridimensionalità risulta puramente un'illusione ottica causata dalla visione in lontananza dell'installazione. Essa, infatti, osservata da vicino mostra in realtà la sua profondità (pari a quella dello spessore del muro nel quale è in effetti incastonata) e rivela pure il materiale utilizzato dalla Donovan in quest'occasione (Fig. 27).



Fig. 27 – T. Donovan, *Untitled*, (part.)

Ecco: qui forse ci si trova davanti all'unico caso in cui ciò che viene usato per la creazione di una sua opera non è un oggetto comune e quotidiano vero e proprio, poiché si tratta di pellicola di poliestere. Non è totalmente chiaro il motivo di questa sua scelta apparentemente controcorrente. Questo materiale, infatti, è piuttosto comune a livello industriale ed è particolarmente diffuso nella costruzione di oggetti ad ogni modo legati alla quotidianità: ciò è vero. È utilizzato, ad esempio, per rinforzare i vetri e renderli anti esplosione, per oscurarli o per permettere che filtrino e blocchino i raggi UV. Ma, soprattutto, è proprio su pellicole di poliestere che sono impresse le immagini di grandi capolavori del cinema. I noti "35mm" si riferiscono proprio al formato di pellicola più diffuso nell'ambiente che già dalla prima metà del Novecento aveva abbandonato la cellulosa (troppo pericolosa poiché altamente infiammabile) in favore di quest'altro materiale. Tutto ciò, però, appare debole al fine di giustificare la scelta della Donovan, soprattutto se si considera anche che l'abbandono della classica pellicola cinematografica a favore della tecnologia digitale è oramai la realtà più diffusa, in particolar modo negli Stati Uniti. Affrontando l'analisi del suo lavoro successivo, *Untitled (Mylar)* (Fig. 28), sembrerebbe trattarsi di una vera e propria svolta nell'operato della Donovan, anziché di una semplice divagazione sul tema.



Fig. 28 – T. Donovan, *Untitled (Mylar)*

La struttura e l'impressione iniziale rimangono in linea con quelle delle altre opere dell'artista e della sua evoluzione 2.0: colonie di funghi, spore, microorganismi o macroorganismi, quali spugne (ad eccezione del colore, a prima occhiata la somiglianza con le "spugne marine" dell'*Untitled* del 2005 è decisamente forte). Il colore grigio e i riflessi brillanti, però, tendono ad allontanare l'idea di qualcosa di organico, forse, e riavvicinano quest'opera a qualcosa appartenente alla sfera minerale, piuttosto che a quella animale o vegetale. Si tornerebbe, insomma, alle concrezioni e alle cristallizzazioni di un qualche metallo. Qui siamo di fronte a delle macromolecole (in tutti i sensi, vista l'ampiezza dell'installazione, talmente alta ed estesa che è quasi possibile camminarci in mezzo), all'ingrandimento di un agglomerato ramificato di molteplici atomi a formare la struttura particellare di un qualche sistema vivente o più probabilmente di un polimero sintetico e artificiale. Ad ogni modo, qualcosa che sembra tendere a crescere, ad espandersi nello spazio, ad occuparlo e colonizzarlo come tutte le opere della Donovan. Ma allora dov'è il problema? Per quale motivo questo lavoro dovrebbe deviare dalla direzione tracciata dall'artista negli anni precedenti? Ovviamente nel materiale, come nel caso dell'opera precedente. Il *mylar* del titolo, che piegato su se stesso ed arricciato più volte a comporre questa installazione è una delle denominazioni commerciali più comuni del polietilene tereftalato, una resina termoplastica che fa sempre parte della famiglia dei poliesteri. Detto così risulta quasi spaventoso e tutt'altro che comune e quotidiano, ma in realtà è un materiale che maneggiamo tutti più volte al giorno nelle sue più disparate forme, poiché è prevalentemente utilizzato per produrre contenitori e imballaggi per bevande e alimenti di ogni sorta. È il cosiddetto PET (questa è infatti la sua sigla) che ci circonda in massa ogni qual volta andiamo a fare la



spesa o apriamo il nostro frigorifero e maneggiamo bottiglie di plastica o vassoi per la carne, i formaggi, la pasta fresca, le verdure confezionate, ecc. Quindi, nuovamente, ci troviamo davanti ad un'installazione creata con un materiale estremamente diffuso ed utilizzato nella costruzione di oggetti comuni, ma non l'oggetto comune stesso, estrapolato così com'è dal suo contesto per riproporlo *readymade* con una nuova funzione piena di un'innovativa e rinnovata carica estetica.

A questo punto la tentazione di considerare concluso il periodo *phiopop* dell'artista newyorkese è forte. D'altra parte, un po' tutti gli artisti che verranno analizzati in questa trattazione sviluppano, chi più chi meno, questa tendenza negli anni a cavallo fra i '90 del Novecento e i '10 del nuovo millennio. Perciò non sarebbe un problema considerare questa deviazione concettuale della Donovan come una naturale evoluzione verso nuove tendenze. A giugno 2014, infine, l'artista ha presentato, sempre presso la Pace Gallery, le sue ultime due creazioni. Una parrebbe confermare ormai questa tesi. Questo nuovo *Untitled* (Fig. 29) presenta la struttura macromolecolare di quello precedente, ma ne perde l'aspetto metallico per ricordare maggiormente un tipo di cristallizzazione a bastoncini sottili. Riprendendo il colore dell'*Untitled* del 2005, inoltre, e grazie ad un'apparenza morbida e spumosa, si potrebbe cogliere ancora un'affinità con le spugne marine. O, infine, la sensazione tattile determinata da quella specie di peluria, quasi da pelliccia, potrebbe far pensare ad una di quelle soffici muffe bianche che si formano sui cibi dimenticati a marcire. Pure qui, insomma, un agglomerato di materia organica o minerale. Ma anche un materiale (delle barrette acriliche) utilizzato per produrre oggetti comuni quali insegne pubblicitarie, display o bigiotteria, che però non è comune e quotidiano di per se stesso.



Fig. 29 – T. Donovan, *Untitled*

Ma l'altro *Untitled*, esposto sempre a giugno in coppia con quest'ultimo (Fig. 30) si presenta perfettamente riallineato al concetto base di tutte le altre opere dell'artista, ed in particolar modo quelle 2.0, dal *Bluffs* del 2005 all'*Untitled (Styrofoam cup)* del 2008.



Fig. 30 – T. Donovan, *Untitled*

Enormi stalagmiti grige, alte anche più di tre metri, si stagliano davanti al visitatore della galleria. Già a distanza, però, questa volta sembrano mostrare una composizione diversa da quelle di *Bluffs*: le variazioni di colore a righe orizzontali lungo tutta l'altezza di queste concrezioni fanno pensare ad un tipo di sedimentazione diversa da quella del carbonato di calcio dovuto allo stillicidio di gocce d'acqua dall'alto. Queste sembrano di più dei blocchi di roccia sedimentaria erosa dal vento, delle montagne rocciose in miniatura di colore grigio-bluastro, dei residui di neve o ghiaccio non ancora sciolti del tutto, finanche dei termitai. Questi ultimi, in particolare, sembrano rispondere meglio alla forma riprodotta dalla Donovan. Edificati con legno digerito, oppure terra e sabbia mescolati con saliva ed escrementi, i nidi delle termiti costruiti sopra il suolo presentano proprio questa forma ed in alcuni casi, come quelli delle termiti del genere *Macrotermes*, possono raggiungere anche i 5-6 metri di altezza: quindi non dissimili da quelli presentati alla Pace Gallery. Dunque nulla di nuovo: un'opera che richiama situazioni naturali come un agglomerato di organismi viventi, per giunta organizzati in una rete sociale fra le più evolute nel mondo animale. Ma di cosa è fatta? A questo punto ci si aspetterebbe una qualche sostanza plastica al pari del *mylar* o delle barre acriliche. Errato! Con questo lavoro la Donovan ci stupisce tornando alle sue vecchie abitudini e con l'infinita pazienza che contraddistingue il suo operato, realizza questa

installazione sovrapponendo meticolosamente gli uni sopra gli altri centinaia e centinaia di moduli da schedario, bianchi, azzurrini e verdini, fino ad ottenere questo fantastico effetto naturale (Fig. 31).



Fig. 31 – T. Donovan, *Untitled* (part.)

Non c'è alcun dubbio, quest'opera è perfettamente in sintonia con l'intero percorso dell'artista analizzato qui finora, poiché vi sono chiaramente presenti tutte le sue caratteristiche: uso dell'oggetto quotidiano comune utilizzato come *readymade*, aspetto globale che richiama le forme del mondo naturale e per di più l'immagine indotta di un qualche tipo di agglomerato, addirittura sociale.

E allora come si spiegano le due “sbandate” precedenti? Ovviamente è ancora presto per azzardare una risposta sicura e definitiva (sempre che ciò possa essere mai possibile, data la natura estetica della questione). Al massimo possono essere avanzate ipotesi. Potrebbe essersi trattato di un paio di tentativi di sperimentare qualcosa di nuovo nel suo operato sempre alla ricerca di un livello successivo del suo pensiero artistico. Questa altalenante entrata e uscita dai suoi schemi potrebbe essere il segnale dell'esaurirsi della tendenza *phiopop* che sta terminando il suo tempo per lasciare spazio a qualcosa di nuovo. Oppure ancora potrebbe non essere niente in particolare, dal momento che in realtà anche in passato l'uso di determinati materiali nelle opere della Donovan è risultato più o meno al limite dell'oggetto comune: basta ricordare il cartone catramato di *Transplanted*, la bava da pesca colorata dell'*Untitled* del 2003 o il vetro dell'*Untitled (Glass)* dell'anno successivo. L'uso del PET e delle barre acriliche potrebbe essere interpretato semplicemente come un'oscillazione un po' più ampia del pendolo della poetica dell'artista.

Probabilmente la risposta migliore va ricercata nell'insieme di tutte queste ipotesi e certamente sarà necessario attendere alcuni anni, in modo da vedere il tutto con la giusta distaccata prospettiva che ora non è ovviamente ancora possibile avere, per poter formulare un giudizio appropriato.

Una cosa certa la si può però riscontrare ed analizzare già fin d'ora, e cioè l'insieme delle scelte dell'artista per i titoli (o non titoli) delle sue opere. Fino al 2005, infatti, la Donovan nominava le sue opere con titoli evocativi, come *Haze*, *Nebulous*, *Colony*, ecc. Unica eccezione l'*Untitled* del 2003, realizzato con la bava da pesca colorata, che non porta titolo specifico, ma che abbiamo già notato essere un po' sulle righe rispetto alle altre opere del periodo, dal momento che è composto da un materiale che non è un oggetto comune al cento per cento e soprattutto perché è l'opera che più tende alla tridimensionalità prima della cosiddetta evoluzione 2.0 dell'artista. Con il passaggio, tra il 2004 e il 2005, alla tridimensionalità e soprattutto ad un tipo di installazioni che richiamano l'idea di agglomerati di esseri viventi, i titoli sembrano sparire. Da quel momento in poi, infatti, ogni suo lavoro non porterà più titolo (unica ed isolata eccezione rimane solo *Bluffs*, che però è proprio del 2005 e può rappresentare appunto una fase transitoria). O meglio: porterà il titolo *Untitled*, a volte seguito dal nome del materiale che unicamente o principalmente compone l'opera stessa. Proprio come a sottolineare il cambiamento che vi è stato nelle sue opere, un'evoluzione dei suoi lavori che però è un'involuzione del titolo che sembra suggerirci che la strada per una sana evoluzione della vita sul nostro pianeta sta forse nella regressione, nel ritorno a forme di vita più semplici, legate alla Terra e ai naturali cicli biologici. D'altra parte le installazioni della Donovan, infatti, per essere realizzate richiedono sempre un'alta precisione ed accuratezza, ma soprattutto calma, grande pazienza e tempi molto lunghi: l'artista si prende tutto il tempo necessario, senza la stressante e maniacale fretta tipica delle produzioni di massa dell'era e delle grandi città in cui viviamo. Il suo è come un ritorno ai tempi dell'era preindustriale, dove tutto veniva prodotto artigianalmente con la dovuta lentezza. Anche i suoi quadri, più rari rispetto alle installazioni nonostante appaiano meno impegnativi nella realizzazione, sottostanno a queste leggi di *slow-production*.

Forse meno utili ai fini di questa ricerca, ad ogni modo alcuni di essi meritano lo stesso di essere almeno menzionati, poiché pur rimanendo delle opere di tipo pittorico anziché

installazioni, sfruttano tutte in modi imprevedibili e nuovi un qualche originale tipo di *readymade* con oggetti comuni quotidiani.

Ecco, quindi, ad esempio *Untitled (Bubble drawing)* (Fig. 32), che essendo del 2005 sottosta come le più grandi installazioni dell'artista alla "legge" del titolo/non titolo, e che è realizzato facendo in modo che delle bolle di sapone e inchiostro si posino sulla tela e ne lascino impresso lo stampo al momento dello scoppio sulla superficie del quadro. Quei disegni che ricordano vagamente delle meduse gelatinose, delle porzioni di encefali o, ancor meglio, nuovamente degli schemi di macromolecole, quindi, altro non sono in realtà che le impronte di un oggetto comune e popolare come il gioco delle bolle di sapone.

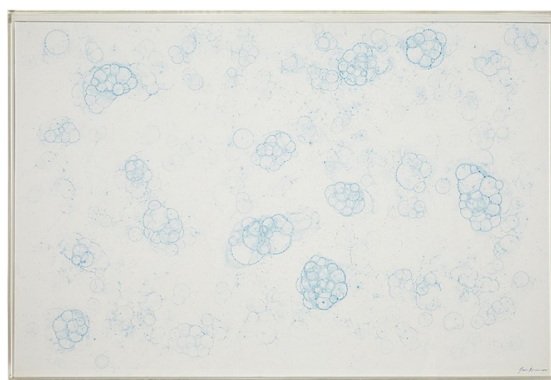


Fig. 32 – T. Donovan, *Untitled (Bubble drawing)*

Quelle bolle che incantano e affascinano sempre tutti, con la loro spensierata eleganza e bellezza, ma anche con la loro natura effimera e fragile, come quella della vita stessa. Non la Vita intesa in senso lato, con la "v" maiuscola, forte e inarrestabile, ma quella di ogni singolo essere vivente che, come annuncia il *memento mori*, ora c'è e in ogni momento può non esserci più. Quelle bolle dai colori cangianti e dalle forme bombate, tutte simili, ma in definitiva tutte diverse ed in continuo cambiamento nel corso di tutta la loro brevissima vita. Cambia, infatti, il loro colore per l'effetto arcobaleno (per certi aspetti analogo al *moiré*) dovuto alla rifrazione della luce quando le attraversa, ma cambia anche la loro forma e non solo da bolla a bolla. Ognuna di esse, infatti, è un'entità instabile, la cui forma non è sempre una sfera perfetta: la tensione superficiale del liquido che le costituisce esercita una forza che tende a farle mantenere la forma sferica, ma ogni minimo spostamento d'aria la deforma, generando una continua lotta

fra pulsione interna e forza esterna alla ricerca di un equilibrio stabile, fino a quando l'effetto della tensione superficiale non è più in grado di sostenere l'elasticità necessaria e la bolla esplode. È un po' come la personalità umana affrontata da un punto di vista psicoanalitico: noi saremmo alla costante ricerca di un equilibrio fra le pulsioni interne e gli stimoli provenienti dall'ambiente esterno che ci spingono a cambiare, a migliorarci, a crescere anche psicologicamente e che al tempo stesso, a meno che non vi sia una qualche patologia psichiatrica, ci tengono anche uniti, ci consentono di non frantumarci o di esplodere come delle bolle, appunto.

Dell'anno successivo è, invece, quest'altro *Untitled* (Fig. 33): all'apparenza l'ingrandimento di un vetrino da laboratorio con un campione di tessuto organico formato da centinaia di cellule accostate le une alle altre, ma in verità uno stampo in rilievo ottenuto a partire da una matrice di comuni elastici di gomma da cancelleria.

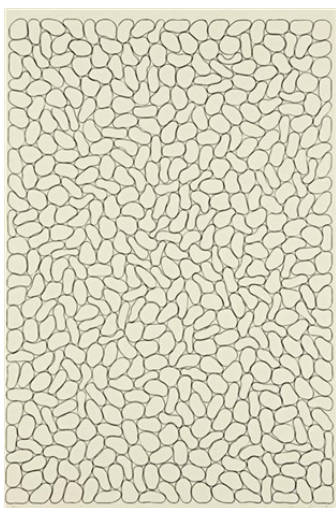


Fig. 33 – T. Donovan, *Untitled*

Infine c'è la serie di quadri intitolata *Drawing (Pins)* (Fig. 34) del 2011, nei quali la Donovan ottiene, con interessanti giochi di chiaroscuro, delle sfumature che in alcuni casi arrivano a ricordare un campo primaverile pieno zeppo di soffioni pronti a prendere il volo al primo colpo di vento o al soffio di un bambino che li raccolga per gioco. La precisione millimetrica con cui sono tracciati i cerchi di questi soffioni, però, li rende leggermente freddi ed irreali. Ciò non toglie che l'insieme dell'immagine richiami comunque e sempre alla mente qualcosa di naturale, siano esse delle meduse, delle cellule o, nuovamente, delle molecole di atomi (dello stesso anno, ricordiamolo, è anche l'*Untitled (Mylar)*, d'altronde). E rimaniamo anche sempre spiazzati nel momento in cui

ci avviciniamo all'opera e scopriamo come l'artista l'abbia messa in pratica. Questi "disegni", come li definisce la Donovan, proprio nel titolo ci suggeriscono anche con che cosa sono stati eseguiti, poiché le migliaia di puntini accostati a formare le sfumature e le gradazioni di grigio non sono segnati con l'inchiostro, come ci si potrebbe aspettare, ma sono realizzati per mezzo di comunissimi spilli in acciaio nichelato da cucito.

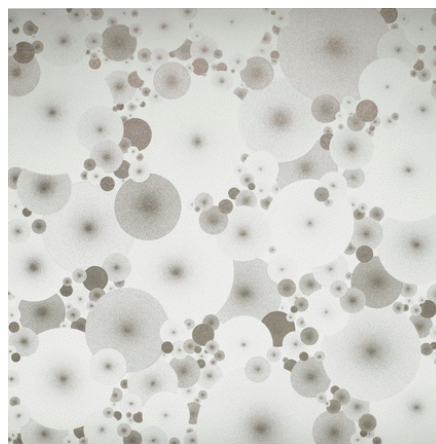


Fig. 34 – T. Donovan, *Drawing (Pins)*

#### 5.1.1.2 I risvolti Phiipop della Donovan

Avendo ora conosciuto praticamente tutte le opere di questa straordinaria artista statunitense, è possibile approfondirne ulteriormente l'analisi andando a scoprire delle congiunzioni concettuali interessanti e che sono alla base dell'idea di Phiipop. In ognuna di esse, infatti, è presente una congiunzione principale di fondo esprimibile in forma schematica in questo modo:

Natura / Oggetto comune / Costruzione artistica

Che si tratti, infatti, di cristallizzazioni mirerarie, acqua, foschia, tessuti organici, licheni, muffe, spore, microorganismi, animali marini, alveari, formicai o termitai, tutte queste opere mostrano al primo impatto una sorta di *trompe l'oeil*, convincendo lo spettatore di trovarsi innanzi ad un prodotto della Natura e non certo ad un oggetto artificiale. Solo osservando con maggiore attenzione, si è visto, è possibile rendersi

invece conto che non solo quel che si presenta davanti agli occhi non è quel che sembra, ma è costruito per mezzo di oggetti comuni della nostra quotidianità: carta da calcolatrice, colla vinilica, nastro adesivo, matite, elastici, spilli, bottoni, stuzzicadenti, cannucce, piatti di carta, bicchieri di plastica, moduli da schedario, bolle di sapone, ecc. Quindi, la sintesi fra Natura e oggetto comune determina l'atto estetico, la costruzione artistica.

E se ciò è praticamente comune a tutte le opere della Donovan allo stesso modo, sempre in tutte è anche possibile riscontrare una seconda congiunzione. Quest'ultima, però, pur conducendo ad una tematica condivisa da tutte le opere, risulta diversa e specifica per ognuna di loro. Si tratta di collegamenti concettuali fra l'elemento naturale e la forma o la funzione dell'oggetto comune, che attraverso dei giochi di rimandi arricchiscono e nobilitano l'opera d'arte. Ripercorrendo ad uno ad uno tutti i lavori della Donovan, si potrà notare come questa congiunzione non sia sempre sicura e salda da afferrare concettualmente, soprattutto nei primi lavori dell'artista. Ciò nonostante, con il passare del tempo e l'affinarsi del suo stile, la Donovan arriva a produrre opere contenenti forti congiunzioni secondarie.

In *Moire*, ad esempio, il rimando potrebbe limitarsi all'idea dei licheni, dei funghi simbiotici che traggono sostentamento dall'alga che li nutre fornendo, in cambio protezione, sali minerali e acqua. Ma più potente è sicuramente la congiunzione:

### Tempo + Spazio / Stratificazione / Crescita

Con il passare del tempo, infatti, lo spazio occupato dai tronchi degli alberi così come dalle rocce sedimentarie aumenta a causa della stratificazione del materiale organico (nei vegetali, ma anche negli animali in genere) o inorganico (nei minerali) determinando il fenomeno della crescita che, soprattutto nei primi due casi, assume un'importanza fondamentale dal momento che, come riprenderemo e vedremo meglio più avanti, essa è caratteristica necessaria per la definizione di essere vivente.

In *Strata*, poi, e ancor più in *Nebulous*, i giochi di rimandi si fanno più interessanti, secondo lo schema:



## Aggregato-colonia / Collante / Legame universale

Infatti, da una parte abbiamo l'elemento naturale: la neve, la muffa, ma soprattutto le colonie di microorganismi, che si aiutano e proteggono a vicenda (come i simbiotici, appunto), che formano un'entità unica la cui unità non è la semplice somma delle parti, ma la contemporanea e costante interazione di ciascun componente con tutti gli altri e che, perciò, esistono e sopravvivono solo grazie al fatto che rimangono uniti. Così come un cristallo di neve da solo si dissolverebbe in pochi secondi, ma quando è saldamente legato a miliardi di altri cristalli moltiplica esponenzialmente la sua resistenza al calore, analogamente un microorganismo preso singolarmente ha una probabilità di sopravvivenza infinitamente più piccola rispetto a quella che può vantare se membro di un qualcosa di più grande come una colonia. Dall'altra parte, poi, abbiamo l'oggetto comune: la colla vinilica, in un caso, il nastro adesivo, nell'altro. Due oggetti fondamentalmente diversi nella forma e nell'aspetto, ma accomunati da una funzione primaria comune: unire e mantenere legati due o più elementi fra loro. Esattamente ciò che determina la sopravvivenza e la conseguente proliferazione dei microorganismi, così come garantisce una maggior resistenza della neve a determinate temperature, e, in definitiva sostanza, che tiene infine unita tutta la materia dell'universo per mezzo dei chimici legami covalenti.

In *Transplanted*, invece, la congiunzione avviene secondo la dicotomica contrapposizione e gioco di forza fra

## Uomo / Elementi della Natura

Come si diceva, infatti, l'installazione è realizzata per mezzo di fogli di cartone catramato comunemente utilizzati per isolare le case dalla pioggia e dagli agenti atmosferici in generale, in quella lunga lotta dell'uomo per proteggersi dai fenomeni ambientali che lo vede impegnato nella storia fin da quando ha cominciato ad utilizzare i primi ripari naturali, quali grotte, a quando ha costruito le prime capanne, le prime case in legno o in pietra, fino al cemento armato e le strutture antisismiche d'oggi giorno. Ciò nonostante, ancora adesso, disastri naturali sono, purtroppo, estremamente comuni. E non è un problema confinato solamente in quei paesi che dispongono di

minori risorse economiche per poterlo fronteggiare adeguatamente, bensì una questione che riguarda globalmente chiunque ed ovunque: le cronache di cicloni, terremoti ed alluvioni negli Stati Uniti, in Giappone o in Europa riempiono, come si suol dire, le pagine dei giornali tanto quanto quelle degli altri Paesi del mondo. A ricordarci tutto ciò, quindi, e farci tenere sempre presente la nostra fragilità nei confronti di una Natura che ci permette di sostentarci, ma al tempo stesso può cancellarci con estrema facilità (dal momento che noi stessi siamo solo parte di un intero ecosistema olistico che non possiamo dominare ma, tutt'al più, sfruttare in maniera simbiotica), ecco che arriva il monito dell'opera della Donovan, il suo *memento*, che ci ricorda che anche nel cuore di cemento di una moderna, organizzata ed attrezzatissima metropoli occidentale quale è New York, una forza della natura come la colata di lava di un'eruzione vulcanica è in grado di scardinare con estrema facilità tutte le nostre convinzioni di sicurezza e dominio della Natura.

Un'opera come *Haze*, invece, richiama l'attenzione sull'importanza del ciclo naturale dell'acqua attraverso la congiunzione:

### Condensazione / Scorrere dell'acqua / Ciclo dell'acqua

La nebbia e la foschia, infatti, sono in definitiva vapore acqueo che, a causa della temperatura più bassa, condensa in minuscole goccioline d'acqua secondo il principio fisico-chimico di passaggio di stato da quello gassoso a quello liquido. Contemporaneamente abbiamo le cannuce, la cui funzione è proprio quella di permettere lo scorrere di un liquido al pari di una tubatura, di un canale artificiale o, infine, di un fiume stesso. Le due cose assieme, perciò, rimandano al processo denominato "Ciclo dell'acqua" che vede, appunto, l'acqua scorrere liquida lungo i fiumi verso i mari, venire riscaldata dalla temperatura del sole che ne fa evaporare una parte superficiale la quale, più calda e leggera, viene trasportata dai moti convettivi in alto nell'atmosfera, dove incontra temperature ben più basse che ne determinano nuovamente un cambio di stato da gassoso a liquido (e talvolta, addirittura la sublimazione da gassoso direttamente a solido) che la fa precipitare ancora al suolo dove va ad alimentare le falde acquifere e, in definitiva, i fiumi che la riportano daccapo in circolo. Secondo l'abiogenesi, la teoria della comparsa della vita nell'universo a

partire dal *Big Bang*, quando l'acqua si è generata sulla Terra ha permesso lo sviluppo dei primi organismi viventi, ed il suo ciclo naturale permette ancora oggi il mantenimento e la sopravvivenza di tutti gli esseri. Compresi, ovviamente, noi uomini che contro ogni buon senso e spirito di sopravvivenza, accecati dalle leggi del mercato e del progresso indiscriminato, abbiamo intaccato il ciclo dell'acqua in maniera controproducente e ne stiamo pian piano riducendo l'effetto vivificatore, sprecando questa nostra fondamentale risorsa ed inquinandola.

Altro importante ciclo, in natura, è la cosiddetta "Catena trofica" (meglio nota come "Catena alimentare") suggerita dalla congiunzione secondaria presente nell'*Untitled* del 2003 e in *Lure*:

Consumatore primario (preda) / Consumatore secondario  
(predatore-preda) / Catena alimentare

I ricci di mare sono creature prevalentemente erbivore (nonostante siano anche attestate specie detritivore e perfino carnivore). Risultano quindi alla base della catena alimentare ed essendo, perciò, dei consumatori primari sono di conseguenza prede, vittime cioè dei consumatori secondari (i predatori). La lenza con la quale sono costruiti i "ricci di mare" della Donovan ha la funzione di reggere l'amo e l'esca, generalmente un consumatore primario (come anche i ricci stessi) sacrificato al fine di catturare un consumatore secondario che, nel momento in cui abbocca, passa suo malgrado in pochi secondi da predatore a preda a sua volta. Chiara esemplificazione, perciò, della catena trofica che permette l'autoalimentarsi della vita sul nostro pianeta.

In *Colony* è, invece, possibile apprezzare la congiunzione secondaria fra:

Espansione sociale / Espansione individuale / Crescita e sviluppo

Una colonia di microorganismi, di animali o di uomini, infatti, ha la tendenza ad espandersi in continuazione, come parrebbe fare la "città in miniatura" di quest'installazione, con i suoi "grattacieli" centrali e i "caseggiati" più bassi periferici che sembrano allargarsi ed estendersi sempre più nelle aree "suburbane" circostanti. Le matite di cui è costituita l'opera, d'altra parte, non sono altro che bastoncini di legno del tutto

omologhi ai rametti più piccoli degli alberi, che si sviluppano verso il basso con le radici sotterranee e verso l'alto con i rami in maniera sempre più capillare allo stesso modo di una colonia, appunto. Le due cose assieme, perciò, pur rappresentando due differenti espansioni (quella "sociale" di un insieme di organismi collegati fra loro in rete e quella individuale dell'albero) riportano inevitabilmente a ragionare su uno degli aspetti considerati dalla biologia moderna fondamentali e comuni ad ogni organismo vivente. Essa, infatti, considera sette caratteristiche necessarie a classificare un vivente: l'evoluzione (la capacità vista in chiave filogenetica di modificarsi di generazione in generazione ed adattare al meglio la specie al proprio ambiente), l'ordine (che regola e struttura ogni organismo), la codifica (il possesso di un codice genetico interno contenente l'informazione e le istruzioni che controllano e definiscono la struttura e funzione), la regolazione (la capacità, cioè, di mantenere autonomamente l'omeostasi), l'energia (che il sistema termodinamico aperto permette di assimilarla, incamerarla, trasformarla o cederla all'ambiente), la sensibilità (ossia il fatto di risultare autonomamente in grado di rispondere agli stimoli esterni) ed, infine, la peculiarità evocata da quest'opera dell'artista, ossia la crescita e sviluppo (che è il fattore ontogenetico che permette ad ogni essere vivente di accrescersi autonomamente).

Il passaggio alla piena tridimensionalità delle installazioni della Donovan, si è detto, avviene nel 2004 con la serie dei tre *Untitled (Pins)*, *Untitled (Toothpicks)* e *Untitled (Glass)*, e anche qui è possibile osservare un gioco di rimandi, in questo caso reso ancor più intricato dalla triplice creazione artistica, che evoca la congiunzione:

### Minerale / Animale / Vegetale / Unione dei tre regni della Natura

Anzitutto, l'aspetto iniziale di una sorta di carottaggio di granito, arenaria e ghiaccio sposta la nostra attenzione sul mondo minerale. Ciò è rafforzato ed amplificato dalla forma cubica dei tre blocchi che rimanda potentemente a quella della cella primitiva (o unitaria) del cosiddetto "reticolo di Bravais", più comunemente noto con il nome di "reticolo cristallino", che in mineralogia e cristallografia rappresenta la disposizione geometricamente regolare, che si ripete indefinitamente nelle tre dimensioni spaziali, degli atomi, delle molecole o degli ioni che formano un cristallo. Ogni sistema cristallino, infatti, accomuna le strutture cristalline che presentano una cella primitiva

della stessa forma (ad esempio cubica, tetragonale o esagonale), ed il sistema cubico rappresenta uno dei più comuni e semplici schemi riscontrati nei cristalli e nei minerali. È anche il sistema a più alto grado di simmetria, poiché i cristalli dei minerali che appartengono a questo sistema sono, così, caratterizzati dalla presenza di un centro di simmetria e, inoltre, considerando il cristallo secondo i tre classici assi “x”, “y” e “z”, la sua cella elementare presenta tre lati e tre angoli di misura uguale:  $x = y = z$ , ma anche  $\alpha = \beta = \gamma$ . Tutte caratteristiche geometriche interessanti che, associate al ripetersi del numero 3 in questa triplice installazione (tre cubi, tre materiali differenti e dalle tre dimensioni uguali di circa trenta pollici ciascuna, ecc.) potrebbero anche aprire diversi discorsi che spaziano dalla matematica all’esoterismo, ma che allo stato attuale non ritengo siano pertinenti a questa ricerca. Focalizzando, poi, l’attenzione sui materiali utilizzati nell’assemblaggio dei tre blocchi, è anzitutto subito possibile notare che due di essi sono di origine minerale (l’acciaio degli spilli e il vetro), ma uno è di origine vegetale (gli stuzzicadenti, ovviamente). Per trovare implicazioni concettuali più forti, però, bisogna andare a scavare più in profondità ed analizzare una (se non l’unica) caratteristica in comune che presentano, ossia la capacità di ferire con le loro punte aguzze e i loro spigoli affilati. Certo, non ci aprono necessariamente la mente ad immagini *splatter* ed estreme, ma l’idea della goccia di sangue che fuoriesce dalla pelle dopo essersi punta con qualcosa del genere apre ad un mondo di riferimenti, primo fra tutti quello alla vita, poiché il sangue è considerato la linfa vitale degli esseri animali, noi umani compresi, ovviamente. Senza considerare, poi, che il termine stesso e più ampio di “linfa” vitale accomuna il sangue a tutti i liquidi senza i quali ogni essere vivente, compresi gli invertebrati, gli organismi unicellulari ed addirittura tutti i vegetali, non potrebbero mantenersi in vita. La linfa vitale può essere perciò considerata la quintessenza di tutti gli esseri viventi. Per gli orientali, questa quintessenza denominata dai cinesi con il termine “qi” e dai giapponesi con “ki”, estenderebbe addirittura la sua funzione ad ogni oggetto animato ed inanimato presente in natura, conferendogli quell’energia necessaria alla sua stessa esistenza. Concentrandoci, infine, sull’essere umano in particolare e considerando, perciò, l’aspetto antropologico culturale del sangue, esso è anche potente garanzia utile a siglare patti saldi ed inscindibili come ad esempio la fratellanza di sangue. Quindi, considerata la forma dei blocchi con le relative implicazioni matematico-geometriche e mineralogiche, i

materiali di cui sono costituite e le loro caratteristiche comuni, è possibile riscontrare in quest'affascinante installazione della Donovan una sorta di concentrazione, summa ed unione di tutti e tre i regni della Natura: quello minerale, quello vegetale e quello animale, appunto.

L'anno successivo è l'anno di *Bluffs*, una delle opere più emblematiche dell'artista di New York. Com'è ormai ovvio aspettarsi, anche qui, oltre alla congiunzione principale che vede la materia prima di quest'opera (ossia le concrezioni, le "stalagmiti") derivare dalla Natura in maniera talmente evidente che, a prima vista, inganna il nostro occhio pur essendo costituita da centinaia e centinaia di comuni bottoni per vestiti, proprio analizzando questi ultimi è possibile apprezzare anche la seguente congiunzione secondaria:

### Costruzione / Usura

Essi, infatti, nonostante la loro composizione plastica, se visti singolarmente da vicino ricordano moltissimo le conchiglie in madreperla. Questo a causa del loro colore, dei riflessi luminosi iridescenti che alcuni di essi emanano e della loro forma rotonda e smussata che presentano. Se li trovassimo sparsi sulla sabbia di una spiaggia al mare, li scambieremmo certamente per delle conchigliette, o meglio, per i resti corrosi di vecchie conchiglie ormai erose dall'acqua e dalla sabbia spazzata dal vento. Quindi, il lento lavoro naturale dell'acqua e del carbonato di calcio che accomuna sia la creazione delle stalagmiti che quella delle conchiglie, è al tempo stesso anche la causa della loro distruzione per usura.

Dello stesso anno è l'*Untitled* la cui forma a prima occhiata sembra quella di un enorme ammasso di spugne marine e che presenta la congiunzione secondaria:

### Aggregazione naturale / Aggregaz. sociale / Sopravvivenza e qualità di vita

Un agglomerato di poriferi come quello ricordato da quest'installazione è generalmente formato da decine di organismi che si aggregano fra loro al fine di proteggersi e di avere più possibilità di trovare nutrimento; in altre parole, aumentare le loro probabilità di sopravvivenza e migliorare la propria qualità di vita. I piatti con i quali è costruita

l'opera, da parte loro, sono degli oggetti atti a contenere il cibo, quindi anch'essi legati alla nutrizione. Il fatto che siano di carta, inoltre, fa pensare che non siano stoviglie da tutti i giorni, ma per occasioni speciali, come feste e banchetti, nelle quali si riuniscono tante persone insieme in un tipo di aggregazione sociale di antichissima origine e storia, che, viaggiando a ritroso nel tempo, ci riporta a quei tempi ancestrali della preistoria in cui non esisteva ancora la società fondata sul nucleo base di famiglia, ma si affidava la propria sopravvivenza e il proprio successo al gruppo allargato di elementi che contribuivano tutti al benessere di tutti, e che si riunivano la sera a banchettare assieme attorno al focolare aumentando anch'essi le loro probabilità di sopravvivenza, appunto, e la loro qualità di vita proprio grazie a questo tipo di aggregazione sociale.

Con *Untitled (Plastic cup)* e, ancor più, con *Untitled (Styrofoam cup)* si assiste ad un altro caso emblematico di questo fenomeno delle congiunzioni secondarie, poiché è possibile incontrare la seguente:

### Oggetto comune / Simbolizzazione dell'oggetto /

#### Estensione al simbolo organico

L'oggetto comune alla base di queste installazioni, infatti, è il bicchiere di plastica o di polistirolo. Qualunque bicchiere, indipendentemente dalle varianti di stile e tipologia o dalla materia di cui è costituito, è prima di tutto un contenitore la cui forma base ha la funzione primaria di accogliere, custodire e proteggere ciò che contiene. Caratteristiche omologhe a quelle dei germogli, dei baccelli, dei gusci, ma, soprattutto, dell'utero dei mammiferi. Quindi il bicchiere, oggetto comune quotidiano, presenta funzioni primarie la cui simbolizzazione, rinviano ai concetti del recipiente che accoglie e protegge, viene estesa al simbolo organico accomunandolo e legandolo, appunto, ai germogli, ai baccelli, all'utero, ma anche, come sembra suggerire la prima apparenza e chiudendo così il cerchio, ad un alveare di api o vespe, che è al tempo stesso nido (e perciò utero accogliente) che fortezza (e perciò guscio protettore).

Come si diceva, le tre installazioni successive a queste sono, ai fini della presente ricerca, le opere più controverse del corpus dell'artista. L'utilizzo di una materia che, per quanto base costituente di molti oggetti comuni, non è essa stessa un oggetto quotidiano, tende forse ad indebolire questo gioco di rimandi concettuali: vacillando la

congiunzione primaria, è più facile aspettarsi un affievolimento a cascata di eventuali congiunzioni secondarie. Ciò nonostante è possibile individuare qualcosa di interessante anche nell'*Untitled* del 2008, in *Untitled (Mylar)* del 2011 e nell'*Untitled* del 2014, secondo la catena concettuale di:

### Forte impatto ambientale / Materiale sintetico / Salvaguardia dell'ambiente

D'altronde sia il poliestere dell'*Untitled* del 2008 che il PET (anch'esso della famiglia dei poliesteri) dell'*Untitled (Mylar)* e la resina acrilica di quello del 2014, sono una classe di polimeri, ossia delle "super" macro molecole che, sebbene siano presenti anche nei sistemi viventi (lo sono, ad esempio, le proteine, gli acidi nucleici e i polisaccaridi), nel campo della chimica industriale si riferiscono a quelle di origine esclusivamente sintetica, come ad esempio le materie plastiche, le gomme sintetiche, le fibre tessili quali il nylon, ecc. Tutte derivazioni del petrolio, dunque, ad alto impatto ambientale, sociale ed economico. Gli effetti disastrosi per noi e il nostro pianeta legati allo sfruttamento indiscriminato ed eccessivo delle risorse petrolifere sono oramai note a tutti e perciò quelle usate dalla Donovan sono materie la cui creazione ha contribuito ad alimentare queste logiche di sfruttamento e distruzione dell'ambiente. Ma sono al tempo stesso delle plastiche particolari, con le quali è possibile costruire oggetti utili quantomeno a controbilanciarne l'effetto negativo. Il poliestere, tanto per fare un esempio dei più interessanti, serve anche per creare filtri contro la radiazione dei raggi ultravioletti che non sono sufficientemente fermati dallo strato di ozono ancora presente nella stratosfera. Ma ancora più pertinente, forse, è il polietilene tereftalato (PET) che, vantando assieme al polietilene (PE) e il cloruro di polivinile (PVC) la caratteristica di permettere i migliori risultati in termini di recupero, risulta essere dunque uno dei materiali plastici più riciclabili, abbassando di molto l'impatto ambientale finale. È come se queste due opere della Donovan volessero richiamare la nostra attenzione sul forte impatto ambientale provocato dalle "logiche" economiche di sfruttamento illogico delle risorse e sulle possibili alternative che la stessa scienza che ha creato quei materiali per i quali esse vengono sfruttate, possa infine convertire le proprie capacità al fine di produrre qualcosa di più sostenibile per l'ambiente.



Più allineato risulta, sicuramente, l'altro *Untitled* presentato sempre quest'anno dalla Donovan, poiché sottostà perfettamente alla logica della congiunzione primaria "Natura / Oggetto comune / Opera d'arte". In esso è, infatti, possibile riscontrare la congiunzione secondaria:

### Società rigidamente organizzate / Ordine cosmico

La prima impressione di quest'ultimo lavoro dell'artista newyorkese, si è visto, è infatti quella di un gruppo di termitai che rimanda, perciò, all'idea di una società rigidamente organizzata secondo regole ferree, che ogni membro della comunità segue per poter garantire il perfetto funzionamento della colonia e, di conseguenza, aumentare le proprie possibilità di sopravvivenza e migliorare le proprie condizioni di vita. Allo stesso modo, anche la società umana si affida alla rigida burocrazia per tenere in ordine e sotto controllo la vita di tutti i cittadini: i suoi certificati, moduli e documenti sono presenti nella quotidianità di chiunque da quando nasciamo a quando moriamo, quando stiamo bene e quando stiamo male, quando ci iscriviamo a scuola e quando andiamo a lavorare, fino a quando chiediamo un libro in prestito in biblioteca. Tralasciando facili battute populiste sul malfunzionamento di un sistema burocratico esagerato e farraginoso, in una società ideale e funzionante la mancanza di burocrazia porterebbe inesorabilmente e disastrosamente al caos totale e al crollo della società stessa. Quindi, entrambi questi esempi di organizzazione sociale naturale ed artificiale rimandano a quel codice di leggi tacite che, pur non essendo stato ancora pienamente svelato né dalla scienza né dalle filosofie o dalle religioni, è ipotizzabile essere alla base del funzionamento dell'intero universo.

Con questo capitolo, perciò, si è inteso dimostrare come l'intero corpus di questa fenomenale artista risulti intriso di congiunzioni primarie e secondarie affascinanti e pregne di evocazioni che non solo la pongono in perfetta sintonia con il Phiopop, ma che potrebbero addirittura assurgerla a manifesto dell'intera tendenza.

Procediamo, però, ora ad analizzare le altre anime di questo orientamento artistico.

### 5.1.2 L'inquietante e virulento Phiopop di Sissi.

Studi di uno «Stomaco pluridistributivo» che fornisca la «possibilità di allargare le vie alimentari per evitare l'assolutismo della porzione gastrica del cardias» alla base del «Teorema grappologico dello stomaco». Sono solo un paio di esempi della fantabiologia frutto della magnifica immaginazione di Daniela Olivieri, in arte Sissi. Due anni prima di diplomarsi presso l'Accademia di Belle Arti<sup>37</sup> della città natale, questa giovane autrice bolognese (classe 1977) stava già compilando una sorta di grande taccuino all'interno del quale riversava queste sue fantasmagoriche idee. *Libro d'artista "Anatomia parallela"* (1999-2000) è il titolo dell'opera. È qui che inventa una funzionalità alternativa del corpo umano e perciò immagina, ad esempio, che l'amore sia una specie di fluido presente nel cuore che, attraverso una sorta di vaso arterioso direttamente collegato alla mano, permette l'innamoramento solo nel momento in cui questo fluido riesce a raggiungere il dito indice delle mani. Ed arricchisce il suo trattato con numerosi disegni e didascalie, arrivando a proporre addirittura una pratica a metà fra l'esercizio fisioterapico e il rito magico per agevolare la canalizzazione del fluido verso le estremità degli arti superiori ed indurre, di conseguenza, l'innamoramento.

Invenzione di un'anatomia umana alternativa o rito d'ammaliamento? Fatto è che nel 1999, ancora agli inizi della sua carriera, Sissi presenta al mondo una versione forse più cupa di Phiopop, rispetto a quella della Donovan. Un alterego negativo che sembra in qualche modo opporsi a quello dell'artista americana, e che seppur meno vario ne mantiene la maggior parte delle caratteristiche di base. Tenta, infatti, di salire su un'Eurostar fermo in stazione dopo aver indossato una inquietante e monumentale gonna da lei realizzata. Quello che ne risulta è una specie di sirena la cui parte umana rimane ancora bella e intatta, ma la coda sembra affetta da elefantiasi. È come se una filaria parassita si fosse insinuata nei vasi linfatici dell'artista provocandone l'ipertrofia dei tessuti sottocutanei. Ma anche il nefasto nematoda colpevole della mutazione è a sua volta l'evoluzione di qualcosa di nuovo, poiché il suo aspetto organico risulta essere in realtà totalmente artificiale: questo parassita non è di carne, ma di gomma sintetica, poiché è formato da alcune camere d'aria di copertone cucite fra loro e parzialmente

---

<sup>37</sup> Diploma conseguito nel 2001 con una tesi sul tema delle ibridazioni fra organismi viventi ed edifici architettonici.

gonfiate. Questa cosa avvolge l'artista come un pesante *blob* nero (*Daniela ha perso il treno*, 1999) (fig. 35).



Fig. 35 – Sissi, *Daniela ha perso il treno*



Fig. 36 – Sissi, *Déviere*

*Blob*, il nome del famoso “fluido mortale” del film di Irvin S. Yeaworth Jr.<sup>38</sup>, è il termine che forse meglio di tutti può descrivere questa sorta di essere simbiotico che affascina ed ipnotizza la giovane artista e tutti coloro che ne entrano in contatto. È un ammasso informe, dall’aspetto ameboide, che ricorda una qualche forma di protozoa ingrandito al microscopio. Questi organismi prevalentemente unicellulari e a cavallo fra il regno animale e quello vegetale, sono un raggruppamento di protisti che rappresentano il primo e fondamentale stadio evolutivo degli organismi eucarioti, il cui materiale genetico è cioè contenuto e custodito in un nucleo ben differenziato anziché navigare libero nel citoplasma della cellula. I protisti, infatti, sono alla base di ogni evoluzione biologica, stadio da cui si sono sviluppati tutti gli altri organismi viventi; e i protozoi, in particolare, hanno abitudini di vita ben precise: colonizzano habitat legati all’umidità, come i mari, le acque salmastre o dolci e i terreni umidi. Molti di loro, però, vivono all’interno di altri organismi. Attecchiscono e si diffondono, infatti, rapidamente ovunque, specialmente su materiali in decomposizione, e sono sovente parassiti infettivi di altri organismi vegetali e animali, conducendo spesso vita in simbiosi. Il fatto che i protisti siano difficilmente classificabili (sono animali o vegetali?) e che alcune teorie scientifiche li vedrebbero all’origine della vita sulla Terra catapultati qui dallo spazio per mezzo di qualche meteorite quasi quattro miliardi di anni fa, quando ancora il nostro

<sup>38</sup> I. S. Yeaworth Jr., *The Blob (Blob - Fluido mortale)*, 1958.

pianeta era “giovane”<sup>39</sup>, conferisce loro un’aura di mistero e ci permette di giocare sulla suggestione del Blob alieno come metafora dell’animo ambiguo del Phipop di Sissi. Esso, infatti, trasforma la ragazza in una sorta di sirena incantatrice e marinaia incantata al tempo stesso. Sembra espandersi e vivere di vita propria pur essendo di materiale sintetico comune, e torna a presentarsi in continuazione nei suoi lavori.

Così nel 2000 lo scopriamo scivolar fuori da un tombino al margine della strada (*Déviere*) (fig. 36). Ma questa volta perde, almeno inizialmente, un po’ del suo aspetto inquietante assumendo un tenero colore rosa: non fosse per il contesto, potremmo quasi scambiarlo per una copertina, magari caduta dal passeggino di una bimba in fasce. Un oggetto, insomma, quasi *kawaii*, aggettivo della lingua giapponese che letteralmente significa “carino” e che negli ultimi anni è giunto fino in Occidente nella sua accezione fortemente legata ai *manga*, agli *anime* o ai videogiochi. Un oggetto *kawaii*, però, non è semplicemente carino, ma deve anche suscitare tenerezza, poiché è piccolo, morbido, dolce; perché è indifeso, innocente, legato allo status di cucciolo, all’infanzia, ed esercita perciò una forza attrattiva molto potente, come quella che fa sì che nessuno riesca a sottrarsi alla quasi necessità di accarezzare un cucciolo di qualsivoglia animale. Esso dev’essere possibilmente colorato con tonalità tenui tendenti al pastello, meglio se bianchi o rosa. E questo oggetto abbandonato lì, sul ciglio della strada, non solo ritrova pienamente queste caratteristiche, ma ricorda appunto anche una coperta poiché gli spessi fili con cui è intrecciato sembrano essere di lana e la tecnica con cui è realizzato è proprio quella che utilizzava una volta la nonna per confezionare con amore quei bei maglioni all’uncinetto. Ma allora cosa c’è che non va? Perché, se non possiamo resistere al suo ipnotico richiamo, alla sua apparente richiesta d’aiuto e a mano a mano che ci avviciniamo a lui comincia ad insinuarsi in noi una sempre maggior inquietudine? Perché, mettendolo a fuoco da una breve distanza, ci rendiamo innanzitutto conto che quei fili all’apparenza morbidi come il *cachemire* sono in realtà cavi di plastica, di

---

<sup>39</sup> È chiamata panspermia la teoria che suggerisce che i “semi della vita”, così definiti in senso figurato, siano sparsi per l’universo e che la vita sulla Terra abbia appunto avuto inizio con l’arrivo di detti semi e il loro sviluppo. Tale teoria trova le sue origini già nelle idee del filosofo greco Anassagora, ma è stata ripresa in considerazione in epoca moderna a partire dall’Ottocento con gli studi del noto fisico Lord Kelvin e del suo collega Hermann von Helmholtz e, nel Novecento, dal chimico e premio Nobel svedese Svante Arrhenius e, più recentemente, dagli astronomi Fred Hoyle e Chandra Wickramasinghe.

quelli utilizzati per costruire degli altrettanto innocenti e kawaii *scoubidou*<sup>40</sup>, ma che qui ci provocano uno straniamento già di per sé sufficiente ad instillare in noi il dubbio e a farci arrestare dal proseguire e allungare la mano per raccoglierlo. E quei brevi istanti di distacco ci permettono giusto in tempo di notare un'altra cosa, fondamentale per la nostra sopravvivenza: quell'oggetto non è caduto inavvertitamente dalla carrozzina di un neonato, ma sta proprio uscendo dal tombino e, sebbene apparentemente fermo, l'impressione è che stia pazientemente attendendo che qualche malcapitata preda sia così ingenua da cadere nella sua trappola di predatore, che al momento più opportuno in uno scatto fulmineo l'afferra e la porta con sé nel suo rifugio sotterraneo. Che fine faremmo se fossimo catturati non potremo mai saperlo senza lasciarci andare al richiamo di quest'altra specie di sirena: di sicuro finiremmo nel ventre della terra, ma forse non verremmo divorati, bensì accuditi. Almeno così sembra mostrarci l'artista in un'altra opera di quell'anno: *Il riposo dei miei piaceri* (2000) (fig. 37).



Fig. 37 – Sissi, *Il riposo dei miei piaceri*

La ritroviamo, infatti, in fondo ad un pozzo, avvolta ed accoccolata nel blob che assume qui una forma vulvare. Che sia questa la tana della “Cosa”? Dopo la courbetiana *Origine du monde*, non saremo forse qui di fronte all'origine di un mondo nuovo, un

---

<sup>40</sup> «Lo scoubidou è l'arte e il passatempo di intrecciare fili colorati, per ottenerne dei piccoli oggetti, solitamente usati come portachiavi, braccialetti, collane o altri ornamenti» (<http://it.wikipedia.org/wiki/Scoubidou>).

mondo altro? L'artista non sembra vittima: è perfettamente a suo agio e trova finalmente un nuovo utero ad accoglierla e proteggerla; è salvata da ogni preoccupazione e può perciò meritatamente riposarsi e dedicarsi edonisticamente ai soli piaceri, regredendo ad uno stadio infantile il cui massimo impegno è quello di occuparsi delle tante bambole che il blob ha rubato per lei. Così, impiegando tutto il tempo unicamente a vestire e pettinare quei feticci di plastica, finisce col dimenticare che fuori dal pozzo esistono persone in carne ed ossa che diventeranno prossime vittime. Ed ecco che tornano l'inquietudine e lo straniamento: prigioniera in questo ambiente placentare e claustrofobico, avvolta da un amore materno soffocante e costrittivo, non si rende conto che il mondo esterno sta cambiando, perché forse il piano diabolico è proprio quello di attirarci uno ad uno nelle viscere della terra e poco alla volta impadronirsi del pianeta. Ci induce in una sorta di *trance* durante la quale la Cosa inocula in noi il parassita, quell'agente patogeno che modifica il nostro DNA. S'impadronisce dei nostri corpi, dopodiché ci lascia liberi di tornare in superficie, mescolandoci alle altre persone. Apparentemente siamo sempre umani, ma il gene mutageno torna comunque a manifestarsi. Sissi non può ormai più contrastarlo mentre Lui, con movimenti da ameba, sembra voler coprire e appropriarsi di ogni cosa che incontra espandendosi. Ma forse stiamo esagerando con gli allarmismi. In un'intervista Sissi dichiarò:

accumulo oggetti, immagini, materiali, frammenti di archeologie di vari mondi negli spazi che occupo, fino al momento del loro ipotetico utilizzo; averli attorno mi fa sentire una collezionista di meraviglie e di stupori.<sup>41</sup>

A sentire le sue parole, parrebbe che il blob sia interessato ad appropriarsi delle cose più in senso figurato. Vorrebbe conoscerle, possederle al solo scopo di provare meraviglia e stupirsi, perché ha bisogno di queste sensazioni tanto quanto chi va in cerca di forti emozioni perché non può fare a meno della scarica di adrenalina che gli suscitano.

---

<sup>41</sup> R. Barilli, L. Durante (a cura di), *Sissi: premio artista dell'anno 2005*, Mazzotta, Milano 2005, p. 35.



Fig. 38 – Sissi, *Ex voto*

In effetti, se in quegli anni fossimo andati a visitare lo studio di Sissi al Collegio Venturoli di Bologna, l'avremmo potuto inizialmente scambiare per una *Wunderkammer*, con tutti quegli oggetti là raccolti e in alcuni casi addirittura appesi alla parete (*Ex voto*, 1996) (fig. 38).

Eppure non riusciamo ancora a convincerci pienamente che il virus di questo Phiopop sia innocuo, perché quella camera delle meraviglie che è la tana dell'artista non è ordinata come ci si aspetterebbe da una sala museale (fig. 39).



Fig. 39 – Lo studio di Sissi presso il Collegio Venturoli

In un gabinetto delle stranezze scientifiche, tutto segue regole ben precise e anche le cose più spaventose risultano sotto controllo, conservate in formaldeide e rese inoffensive dal rigido rigore scientifico. Qui, invece, il blob è libero di colare dal soffitto, di strisciare sulle pareti e per terra, di vagare ovunque nella stanza disseminando il caos più totale. In questa schwitteriana, ma mostruosa, *Merzbau* non è possibile sentirsi tranquilli: chi ci assicura che le chiazze sparse in giro siano inchiostro anziché sangue? Perciò non stupiamoci se questa massa/matassa informe di fili da *scoubidou* fugge dallo studio dell'artista e ricompare pendente dal soffitto di una casa di Firenze (*Ultima goccia*, 2000) (fig. 40), dove la troviamo assumere concrezioni particolari che richiamano le forme di un lampadario liberty o, più probabilmente, di una medusa, anzi di una piovra gigante.



Fig. 40 – Sissi, *Ultima goccia*

Due dei suoi tentacoli, infatti, si protendono a sorreggere Sissi che vi sta appollaiata sopra come su un'altalena, mentre quella che potrebbe essere la cavità orale del cefalopode si dilata nell'atto di fagocitare la testa della donna che sembra come narcotizzata, nell'incoscienza di ciò che le sta accadendo. La tonalità più intensa che il rosa dell'alieno assume ora, amplifica il senso di passionale drammaticità laddove l'elegante vestito indossato dall'artista che all'origine poteva magari essere bianco come quello di una sposa, nell'unirsi in questo matrimonio genetico risulta già intaccato dal blob e ne assume lo stesso colore. Se poi anche le labbra della vittima risultano dello stesso rosa acceso, è segno che il parassita è stato già inoculato e l'anima dell'essere



umano, la sua linfa vitale, il suo sangue è stato ormai succhiato tutto, fino all'“ultima goccia”.

#### 5.1.2.1 L'invasione del blob incantatore si evolve

A partire da questi anni, però, sembra di assistere ad una prima evoluzione nell'opera di Sissi. E, conseguentemente, anche nella Cosa. Dal punto di vista estetico, l'artista amplia le modalità e i materiali con cui esprimersi. Sebbene nel 2002 raggiunga l'apoteosi nell'utilizzo d'intrecci con fibre plastiche (*Funeduva, La di piano, Secondo mezzo piano*), già dall'anno precedente viene coinvolto anche l'elemento acqua (*Vetroninfea e Aerea*) e, poco più tardi, nel 2004, l'elemento aria (a partire da *Nidi*). Tra i due, oltre a sopravvivere e mostrare gli esempi migliori l'elemento terrestre, pare che pure quello performativo raggiunga la massima espressione (*The Walk* e *T*, entrambe del 2003). È molto importante, infatti, registrare il fatto che fin dall'inizio, nei lavori di Sissi, la presenza e l'azione scenica del suo corpo risulta essere una parte fondamentale della sua poetica. Le sue si presentano prima di tutto come delle *performance* e solo secondariamente diventano installazioni, quando l'atto termina e rimangono a terra le vestigia di ciò che è stato. Sebbene, più o meno dal 2003, si noti una sempre maggiore assenza fisica dell'artista nel momento in cui le sue opere vengono pubblicamente presentate, l'atto performativo mantiene in ogni caso una sua eco importante derivante dal lavoro svolto in studio per allestire le sue creazioni.

Ma procediamo un passo alla volta.

#### 5.1.2.2 Il blob a terra

Dopo aver succhiato l'anima alla nostra artista, la Cosa si stacca dalla sua testa e inizia lentamente ad avvolgerla nelle sue spire come fosse un serpente o, meglio, una pianta carnivora rampicante (*Funeduva*, 2002) (fig. 41). Questo strano vegetale alieno che sembra formato da miriadi di viticci e acini d'uva, colando come a grappoli dal soffitto ingloba lentamente, con incedere resinoso, la sua vittima.



Fig. 41 – Sissi, *Funeduva*



Fig. 42 – Sissi, *La di piano*

In un'altra occasione, dopo essersi impossessato di un pianoforte a coda (*La di piano*, 2002) (fig. 42), intacca nuovamente un essere che umano più non è, dal momento che presenta già delle importanti mutazioni genetiche a livello delle estremità basse ed alte del corpo, dando vita ad un altro tipo di sirena. Zoccoli caprini, infatti, si sostituiscono ai piedi della donna e due concrezioni cornee a forma di corallo compaiono in testa, presentandosi come un'interessante via di mezzo fra il palco di un giovane cervo e uno scheletro corallino: non a caso, infatti, sono definite da Sissi *cornoralli* (fig. 43). Queste protesi con cui l'artista s'incorona, sono molto significative. I palchi dei cervi, infatti, con la loro splendida ramificazione, le venature e il loro colore, possono essere facilmente equiparati al legno degli alberi, perciò al mondo vegetale.

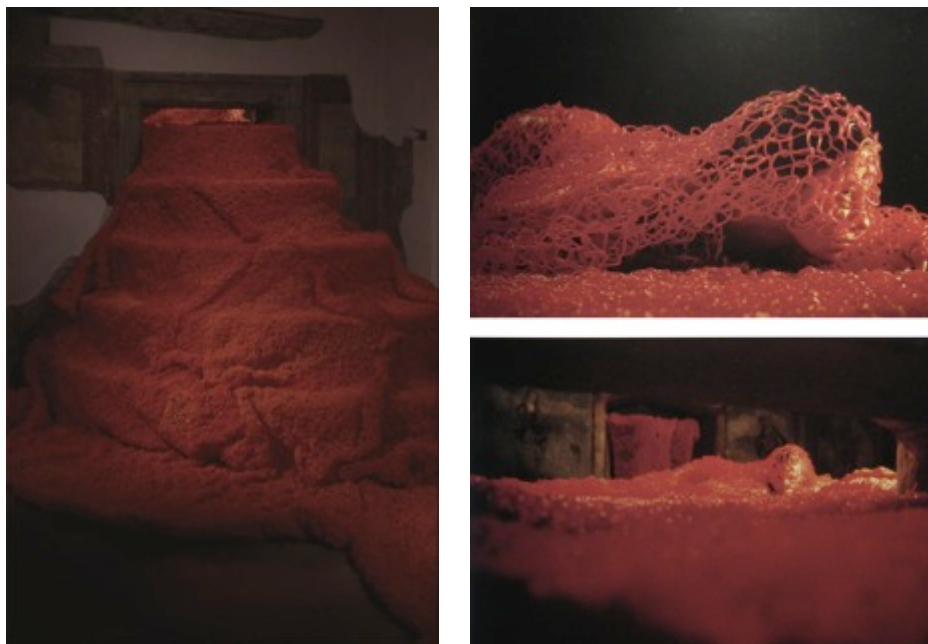


Fig. 43 – Sissi, *La di piano* (particolare degli zoccoli caprini e dei *cornoralli*)

Eppure sono fatti di un particolare tessuto osseo composto da cristalli di idrossiapatite (un minerale di calcio): sono quindi prodotti animali che semmai dovrebbero essere associati ai minerali, piuttosto che ai vegetali. Gli scheletri calcarei dei coralli, dal canto loro, andando a costituire negli oceani delle grandi bio-costruzioni in carbonato di calcio, barriere e piattaforme carbonatiche lunghe anche centinaia di chilometri, sono comunemente associati alla roccia, nonostante visti da vicino o singolarmente appaiano anch'essi come rami spogli di qualche misterioso arbusto acquatico o, addirittura, come tentacoli di un mostro marino imparentato con i polipi che li hanno pazientemente costruiti. Quindi sostanze organico-minerali prodotte da animali e assimilabili alla sfera vegetale. Insomma, due oggetti che contengono in loro stessi contemporaneamente le caratteristiche dei tre regni della natura: quello minerale, quello vegetale e quello animale. E la fusione praticata dall'artista di questi due potenti nodi d'interscambio fra regni diversi non fa altro che rafforzare esponenzialmente le loro potenzialità. Ma a quale scopo? I *cornoralli*, posizionati sul capo come antenne, ci fanno intendere che con ogni probabilità Sissi vuole mettersi in contatto con qualcuno (o “qualCosa”?). Rimane, allora, da capire qual è l'oggetto del suo interesse, ma è ancora presto per comprendere i reali fini della Cosa, e per adesso è d'obbligo considerarne l'innocenza fino a prova contraria, sebbene la sua continua espansione rimanga fonte di preoccupazione. Sempre nel 2002, infatti, incontriamo ancora il blob; questa volta è al MART di Rovereto<sup>42</sup> e lo si vede scorrere giù per una scalinata come una cascata di liquame rosso vivo (*Secondo mezzo piano*, 2002) (fig. 44).

---

<sup>42</sup> MART Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento, Palazzo delle Albere, Rovereto (TN).



A partire da sinistra in senso orario: Fig. 44 – Sissi, *Secondo mezzo piano*; Fig. 45 – Sissi, *Secondo mezzo piano* (particolare); Fig. 46 – Sissi, *Secondo mezzo piano* (particolare)

È però solido, immobile e sembra invitarci a salire su di lui e raggiungere, incuriositi, la fessura alla sommità della scala da dove, avvicinandosi, è possibile scoprire il corpo dell'artista oramai inglobato in Lui (fig. 45). Completamente avvolta (fig. 46), Sissi ci osserva da dentro quel ventre traforato, lì a fare da esca, ad attirare in trappola come sempre gli sfortunati marinai che navigano da quelle parti. Queste le parole dell'artista:

Nel secondo piano del Palazzo delle Albere, un passaggio, un interstizio, un piano di mezzo si apre. La mia presenza cresce in una stanza ricreata dentro a una torre. Da una fessura esce una scalinata di maglia rossa che invita le persone a salirvi per guardare all'interno.<sup>43</sup>

Ma è veramente lei che parla, o la Cosa che evidentemente la possiede? Quel «La mia presenza cresce», chi è a pronunciarlo? Probabilmente il blob che, tra il 2003 e il 2004, viene nutrito a dovere dalla giovane artista che sembra preparare per lui tutta una serie di banchetti: *Cena d'acqua* (figg. 47-48), *Cena lievitata* (fig. 49) e *Cena colata* (fig.

<sup>43</sup> Tratto da <http://blog.libero.it/ossimora/commenti.php?msgid=3125109&id=2043>.

50). Alcune installazioni, cioè, delle quali rimane solamente la traccia fotografica raccolta in un *Libro d'artista* di quegli anni.



Fig. 47 – Sissi, *Cena d'acqua*

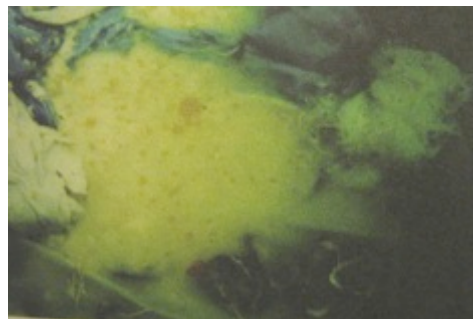


Fig. 48 – Sissi, *Cena d'acqua* (particolare)



Fig. 49 – Sissi, *Cena lievitata*



Fig. 50 – Sissi, *Cena colata*

La prima si presenta come un insieme disordinato e madido di stoffe bianche e colorate immerse nell'acqua di una comune piscinetta di gomma gonfiabile e mesciate con liquami di apparente origine organica, probabilmente scarti di cibo lasciati macerare in quel liquido che ricorda il brodo primordiale che ha originato la vita sul nostro pianeta. La seconda si presenta come una prima evoluzione della precedente, laddove l'acqua è stata oramai assorbita dall'ammasso molliccio di quella pastosa materia che nel frattempo è cresciuta appunto come un lievito o una muffa. L'ultima, infine, mostra come alla massa gelatinosa siano cresciuti dei piccoli tentacoli, non ancora in grado di catturare e stritolare una preda, ma evidentemente utili a sviluppare un movimento nello stesso modo in cui ciò accade attraverso il lavoro di flagelli o ciglia in alcuni organismi unicellulari.

Insomma, banchetti che paiono prendere vita e diventare essi stessi un blob. Blob da nutrire, quindi, ma anche nutrimento che diventa blob. Perché da queste installazioni, ancora una volta qualcosa esce e si palesa quello stesso anno, in maniera spettacolare, presso la Rocca di Imola. Si tratta di *Aiuola delle delizie* (2003) (fig. 51 a/b), un magnifico buffet, offerto dall'artista ai visitatori, che è un vero piacere contemporaneamente del palato e degli occhi.





A partire dall'alto in senso orario: Fig. 51a – Sissi, *Aiuola delle delizie*; Fig. 51b – Le persone che si servono in quel banchetto; Fig. 51c – Sissi, *Aiuola delle delizie* (particolare)

Idea geniale e trappola ingegnosissima, poiché quell'insieme di comuni oggetti quotidiani da negozio di alimentari (verdure, frutta, pane, uova e altre delizie, appunto) è quello stesso blob ricreato dal brodo primordiale di *Cena d'acqua*, cresciuto in *Cena lievitata* e che dopo aver sviluppato degli organi motori in *Cena colata* si è potuto spostare da dove è nato per andare a piazzarsi come un esca in un luogo dove gli esseri umani hanno proprio abboccato come pesci (fig. 51 c). Mangiando quei pezzi di blob, infatti, non hanno fatto altro che autoinocularsi quei baccelli che anche in questo caso si svilupperanno all'interno dei loro corpi come dei parassiti finché non si saranno definitivamente impossessati di loro.

Con la pancia piena, per circa due anni la Cosa di terra non si è fatta più vedere.



Fig. 52 – Sissi, *Maglia*, durante la performance



Fig. 53 – Sissi, *Maglia* – Intreccio di corde e scoubidou multicolor

Ma non è rimasta inattiva e ricompare in pubblico ancora su una scalinata, questa volta a Villa delle Rose per l'allora GAM di Bologna (*Maglia*, 2005) (figg. 52-53) e sempre quello stesso anno, inoltre, occupa anche la sede dell'Italian Academy of Columbia University di New York e, con la complicità dell'artista che la sorregge simbolicamente dall'interno del salone principale del palazzo, si lascia cadere in sospensione dalla finestra (*Suspended*, 2005) (fig. 54).



Fig. 54 – Sissi, *Suspended*, visione interna ed esterna del palazzo

Le due colate che ne risultano sono come dei bozzoli d'insetto, o anche delle deformi sacche scrotali appese nel vuoto e che per forma e colore richiamano molto da vicino alcuni dei disegni della *Anatomia parallela* che Sissi aveva creato nei suoi primi anni di attività e che adesso non appare più come pura fantasia, ma probabilmente è la reale anatomia di un organismo, diverso e alieno sì, ma tutt'altro che immaginario! E pende, come la ciceroniana spada di Damocle, sulla testa dei malcapitati passanti che rischiano di diventare le nuove vittime del blob. Un blob, però, che d'ora in poi mostrerà un'ulteriore scarto evolutivo, poiché passa dalla sua pelle, inizialmente bianca, rosa o rossa, ma sempre monocroma, ad una nuova che già in *Maglia* presentava dei germogli pigmentati che si schiuderanno definitivamente nel 2005. Così, come accade ai prati in primavera, le migliaia di pori che costellano la superficie del blob esplodono in una spettacolare e variopinta infiorescenza (*Macchie*, 2005) (fig. 55).



Fig. 55 – Sissi, *Macchie*



Fig. 56 – Sissi, *Macchie* (particolare)

Con questa installazione l'artista abbandona (almeno per il momento) il suo materiale prediletto per sperimentare l'uso di uno nuovo e quotidiano: gli improbabili fiori che ci presenta qui, infatti, sono di comune e domestica carta assorbente da cucina. Schiacciati così gli uni contro gli altri a causa del loro gran numero e del limitato spazio a disposizione, creano una specie di alveare dall'aspetto ipnotico. I colori sgargianti, abbinati ad una struttura che si presenta quasi a nido di vespa (fig. 56) e che in tal senso anticipa di un anno la *Plastic cup installation* della Donovan, determinano un effetto



psichedelico notevole. Chiunque vi passi vicino non può fare a meno di rimanerne ipnotizzato. E oramai non ce ne stupiamo più, come non ci stupiremmo se da queste corolle multicolore si sprigionasse un intenso profumo velenoso e narcotizzante. Eppure, nonostante la diffidenza che non è più possibile celare nei confronti della Cosa, si rimane piacevolmente imbambolati a godere dell'effetto visivo di questa installazione: nel lisergico uso dei colori, Essa ha trovato un'ulteriore micidiale strumento per le sue trappole. Tant'è che da questi fiori nasceranno, l'anno successivo, degli splendidi frutti. Dal soffitto delle stanze del Chelsea Art Museum di New York, infatti, le colate di blob si fanno screziate e migliaia di grosse bacche policrome s'impadroniscono dello spazio museale (*Nature*, 2006) (fig. 57).



Fig. 57 – Sissi, *Nature*

Costruita con semplici spugnette da doccia cucite tra loro in lunghi fili, questa nuova forma di blob crea l'effetto di una foresta di liane di “nylon organico” pronte a catturare la gente come ragnatele e la sirena Sissi è sempre lì a fare da esca, ad attirare le vittime nella rete, i cui colori così variegati associati ad un alto tasso di *softness* e la conseguente giocosità che ne deriva, completano gli strumenti per una trappola sempre più perfezionata. Non fosse per il colore, infatti, più che un'esca la povera Sissi

sembrerebbe essere la vittima di una miriade di insetti che la divora e che ripulisce l'intera foresta/galleria come un animale spazzino.

L'uso di spugne artificiali, in ogni caso, permette anche qui interessanti interazioni fra i concetti di naturale e sintetico. Quella cosa che al Chelsea Art Museum poteva a prima vista sembrare una naturale, seppur anomala, foresta di liane, si mostra essere in realtà un ammasso di sintetiche e comuni spugnette per lavarsi, che però hanno un ovvio e grande potere di richiamo alle vere e naturalissime spugne di mare, com'è già successo con l'*Untitled* del 2005 della Donovan.

Rimanendo specificatamente alla carriera di Sissi, comunque, da allora in poi le variegate tinte presenti in *Nature* diventeranno caratteristica imprescindibile della Cosa. Parte infatti nel 2008 la serie di lavori intitolata *Al di là dello sguardo la corda lega* (fig. 58), che compaiono quell'anno per la prima volta nella Mizuma Gallery di Tokyo e che gireranno il mondo per un paio d'anni.



Fig. 58 – Sissi, *Al di là dello sguardo la corda lega*



Fig. 59 – Sissi, *Sciolto dalla mano*

In queste installazioni la Cosa sembra poter scorrazzare libera per le stanze delle gallerie sottoforma di budella intrecciate di corde miste, in fibre naturali o sintetiche, ma rigorosamente comuni e multicolorate, scivolando come un serpente da un trespolo di legno all'altro, colando a terra formando delle pozze di materia informe (*Sciolto dalla*

mano, 2008) (fig. 59) o avvolgendo alcuni specchi che paiono orridi ritratti (*Autoritratto con specchio*, 2010) (fig. 60). In quest'ultimo, in particolare, il blob sembra ricordare anche un ammasso di putride alghe marcescenti.



Fig. 60 – Sissi, *Autoritratto con specchio*

Queste cornici mute sono una minaccia per noi? Come specchi vuoti che indicano che siamo già morti? In effetti tutto suona come un avvertimento, fin dal titolo stesso: *Al di là dello sguardo la corda lega* sembrerebbe proprio voler avvisare di stare attenti a non oltrepassare, novelli Alice, la linea di confine fissata dallo specchio, poiché se ci si avventurasse oltre, anche solo con gli occhi, saremmo fatti preda della Cosa, la quale ci legherebbe con i suoi tentacoli al fine di divorarci attraverso la bocca rappresentata da quel varco dimensionale che è lo specchio stesso che stiamo rimirando. Decisamente nulla di lieto e piacevole, quindi, nonostante quell'aspetto allegro e giocoso, quasi infantile e *kawaii*, che il blob ha ulteriormente incrementato grazie ai festosi colori.

Ma, come si diceva, nei suoi lavori Sissi sembra volersi sperimentare anche con altri elementi, andando oltre a quello semplicemente di terra.

### 5.1.2.3 Il blob in acqua

La linea evolutiva della Cosa, infatti, dopo i primi lavori del nuovo millennio ha comportato una biforcazione. *Ultima goccia*, infatti, può essere considerato l'ultimo stadio della versione originale del lavoro dell'artista dal quale si diparte una nuova

forma che dall'ambiente terreno si sposta in quello acquatico per cominciare ad abitarlo e dominarlo. Nel 2001, quindi, sulle acque del lago di Watou, in Belgio, fa la sua prima apparizione questa nuova Cosa: una macchia bianco-trasparente e schiumosa (una ninfea? Una nuvola caduta dal cielo? O un paradisiaco scoglio di sirena?), composta principalmente di filo di nylon trasparente, galleggia placidamente sulla superficie dell'acqua accogliendo su se stessa una Sissi assopita (*Vetroninfea*, 2001) (fig. 61).



Fig. 61 – Sissi, *Vetroninfea*

L'atmosfera è praticamente fiabesca, stile *La Sirenetta* di Copenaghen, e la mite giornata assoluta, la superficie calma dello specchio d'acqua, il bianco della Cosa e del vestito dell'artista, contribuiscono assieme a far apparire il tutto innocuo e tranquillo. Ma con ogni probabilità questa non è una favola disneyana, con immancabile lieto fine: le esperienze precedenti mettono in guardia. Ed ecco, infatti, che lo stesso anno, ma fuori dal MOCA (Museum of Contemporary Art) di Miami, la ninfea fiorisce in una specie di orchidea che, con i suoi stami tentacolari, solleva in aria il corpo dell'artista (*Aerea*, 2001) (fig. 62). Il dolce giaciglio di prima è ora diventato il suo trono e Sissi non appare più come la buona sirenetta che si sacrifica per amore, semmai come la regina cattiva di Biancaneve, una strega. Il suo abito regale, ormai apparentemente fuso in un tutt'uno con la Cosa, è probabilmente simbioticamente unito anche al corpo stesso dell'artista che, manovrata dall'entità come una sorta di burattino, da circa tre metri d'altezza a sua volta domina noi osservatori che rimaniamo ipnotizzati ad osservarla dalla sponda della fontana in cui si trova.



Fig. 62 – Sissi, *Aerea*

Sebbene maestosa e suggestiva, questa sua linea evolutiva pare avere una vita breve e cadere ben presto in estinzione, dal momento che da quell'anno verrà abbandonata da Sissi. Probabilmente si è trattato, però, di una fase di passaggio fra l'incanto di terra e quello d'aria. La ninfea-sirena e l'orchidea-trono sembrerebbero, perciò, la crisalide di qualcosa che, una volta cresciuta, si libererà dell'involucro che l'ha protetta fino a quel giorno e spiccherà il volo per iniziare così la sua nuova vita.

#### 5.1.2.4 Il blob in aria

Dal bozzolo, spinta verso l'alto, Sissi sembrerebbe proprio aver preso il volo e, come lei, molte altre Cose, a giudicare dai numerosi nidi che rimangono a terra (*Nidi*, 2004) (fig. 63).



Fig. 63 – Sissi, *Nidi*



Fig. 64 – Sissi, *Nidi* (part.)



Nidi non più di fibre plastiche per *scoubidou*, bensì filamenti di rattan<sup>44</sup> intrecciati fra loro per poter accogliere e crescere la “larva” finché non sarà sufficientemente sviluppata per potersi librare nell’aria. Viene quindi a mancare la componente Pop? Assolutamente no: cambia semplicemente forma, perché oltre al fatto che il rattan è regolarmente utilizzato per produrre comuni manufatti quotidiani come cesti o addirittura mobili, all’interno dei nidi proposti da Sissi sono inoltre sparse centinaia di pezzetti colorati di carta assorbente da cucina (fig. 64): se non è Pop questo...? Manca solo il marchio “Scottex” ed ecco che ripiombiamo nell’ambito dei vari “Brillo” o “Campbell’s” warholiani. E il fatto che questi frammenti di carta siano colorati permette ai nidi di mantenere anche il fattore *kawaii*: se infatti non bastasse la tenerezza che l’immagine di dolci e morbidissimi pulcini risveglia in noi la visione di un nido, questo è peraltro cosparso di coriandoli colorati che rievocano gli spensierati momenti delle sfilate di carnevale o feste in maschera.

Quindi la matrice Phiopop non viene a mancare e, anzi, è rilanciata a nuovi livelli espressivi. Il 2006, infatti, è l’anno anche della serie *Approdo*. Si tratta di lavori che per la disposizione all’interno della galleria, per le tecniche usate e per la mancanza fisica dell’artista, anticipano di un paio d’anni *Al di là dello sguardo la corda lega*. Si tratta di una serie di lavori diversi fra installazioni scultoree con trespoli di legno e dipinti a tecnica mista. Opere che già dal titolo implicano la presenza di luoghi di attracco, quindi di navi, che però non viaggiano evidentemente sull’acqua, bensì nell’aria e forse anche nello spazio. A farcelo sapere è Sissi stessa, che nella versione in lingua inglese dei suoi lavori, presso il Chelsea Art Museum di New York, utilizza le parole *Landing place*: “luogo di atterraggio”. Le opere stesse danno maggiormente l’idea che su di loro non si appoggerà un’imbarcazione, bensì qualcosa che viene dal cielo. Probabilmente qualche sorta di volatile, visto che i disegni risultano essere delle riproduzioni pittoriche, seppur leggermente modificate, dei nidi di due anni prima (fig. 65): queste piste d’atterraggio, infatti, non sono rappresentate a terra come erano quelle del 2004, ma sono rialzate, poste sopra blocchi di pietra che, in mancanza di riferimenti nel brullo paesaggio, potrebbero raffigurare dei picchi solitari nel deserto del Gran Canyon, sebbene molto più cupi e grigi. In tal senso, richiamano alla mente anche i termitai dell’ultimo lavoro della Donovan: anche in quel caso, infatti, non fosse per il colore

---

<sup>44</sup> Alcune specie di palma asiatica.

grigio che stona con quelli reali del deserto americano, in mancanza di riferimenti dimensionali si potrebbe far confusione e scambiarli per un panorama da film western. Ma la presenza, nel lavoro di Sissi, di quel nido colorato e vedendo le installazioni scultoree presenti lì affianco in galleria, l'osservatore viene subito rassicurato, poiché quei trespoli di legno che escono dalle pareti e ne costituiscono la base, sono troppo piccoli per poter reggere ed ospitare qualcosa di più grosso di un avvoltoio (fig. 66). Però, come ormai Sissi ci ha abituati, la tranquillità dura poco, poiché su quei trespoli non si è posato un animale (seppur poco rassicurante come l'avvoltoio, ma pur sempre di questo mondo), bensì è atterrato il solito blob venuto dallo spazio.

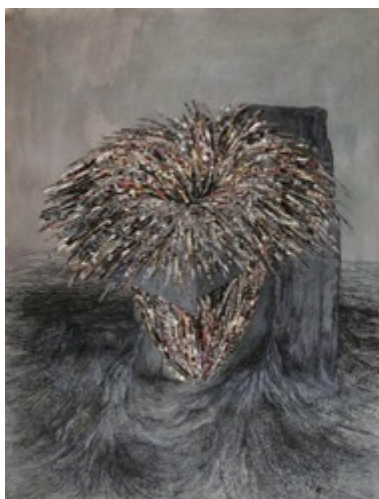


Fig. 65 – Sissi, *Approdo* (part.)



Fig. 66 – Sissi, *Approdo* (part.)

Si presenta come sempre come una materia informe e filamentosa poiché è fatto di comune lana nera da maglia, ingarbugliata. Compare qui, però, un nuovo elemento: ad intrecciarsi fra loro ci sono anche dei fili di ferro che avvolgono interamente il blob. Ad una prima occhiata non si distinguono quasi nemmeno dai fili di lana, ma subito dopo ci si accorge che in realtà la circondano e l'alieno è praticamente rinchiuso in una gabbietta come un canarino o una coppia di inseparabili (ed ecco che scatta nuovamente l'effetto pop e *kawaii*). Ma perché mai il blob dovrebbe mettersi in gabbia da solo? Con ogni probabilità, quella altro non è che una sorta di guscio, il suo modulo abitativo, la sua casa, il suo rifugio. Non è il mondo a rinchiuderlo in quella maglia di metallo, ma è lui, come si suol dire, a voler chiudere fuori il mondo. Perché là dentro, lui, ci sta bene, si sente pienamente a suo agio.



Fig. 67 – Sissi, *The wings have no home*

Anzi, ad un certo punto, avvolta dal blob stesso, anche Sissi lo raggiungerà e si unirà a lui in quella gabbia sul trespolo (*The wings have no home*, 2006-2007) (fig. 67), che per la presenza dell'artista diventa una vera e propria gabbia dorata; in fin dei conti l'abbiamo detto: là dentro stanno proprio bene e non paiono avere la benché minima preoccupazione.

Quindi Sissi aggiunge, qui, l'elemento gabbia che ricorrerà altre volte nelle successive opere legate al blob d'aria. Con *Voliare* (fig. 68) del 2007, infatti, sarà per primo il trespolo ad abbandonare la scena.



Fig. 68 – Sissi, *Voliare*

L'ambiente si fa più cupo, le catene utilizzate come “inferiate” della gabbia si ingrigiscono così come il vestito/blob della donna: segno che qualcosa sta cambiando.



Ed in effetti due anni più tardi, alla Biennale di Venezia del 2009, rimanendo fedele ai cambiamenti avvenuti alle altre forme della Cosa (mancanza fisica dell'artista e uso del multicolore) dalla gabbia sparisce anche Sissi, lasciando al suo posto solamente delle variopinte ceramiche smaltate.



Fig. 69 – Sissi, *La deriva è il nodo della mia gola*

*La deriva è il nodo della mia gola* è il titolo di quest'opera (fig. 69). Se si considera quanto sia importante per lei l'elemento "corda" nei titoli dei suoi lavori (*Funeduva*, *Maglia*, *Al di là dello sguardo la corda lega*, per citarne alcuni) come, e soprattutto, nei materiali stessi da lei utilizzati (cavi plastici, bave di nylon, fili di lana o di rattan, ecc.), si deve supporre che per lei non vi sia assolutamente nulla di negativo in essa: la corda è sua intima amica, si potrebbe dire. Bisogna, inoltre, rilevare che lei vive di sperimentazioni per far evolvere il suo blob: perciò, lasciarsi andare alla deriva in cerca di nuove forme espressive non è semplicemente un desiderio di progredire, per questa marinaia, ma una vera e propria esigenza personale. Se, infine, si torna a ricordare che Sissi è posseduta dalla Cosa incantatrice, e sembra amare e provare persino piacere dal venire avvinghiata dalle spire dei suoi numerosi tentacoli, ecco che il cerchio si chiude: *La deriva è il nodo della mia gola* non deve dare adito alla letterale interpretazione, secondo la quale l'artista teme di vagare senza una meta alla quale, prima o poi, attraccare (motivo per il quale ricercerebbe dei trespoli, sicuri approdi a cui

aggrapparsi, e si costruirebbe attorno delle gabbie per sentirsi al sicuro). Tutto il contrario, semmai! Lei ama viaggiare alla deriva nella costante ricerca di nuovi lidi. E così facendo, però, si allontana pian piano in quegli anni dalle linee caratteristiche del Phiipop, mantenendo solidi contatti con l'aspetto legato alla natura, ma perdendo sempre più (almeno in apparenza) le radici pop dei materiali utilizzati nelle sue installazioni successive.

#### 5.1.2.5 Il blob nella mente

L'ultima "linea evolutiva" del blob che rimane da descrivere è quella che si sviluppa e conclude unicamente nel 2003 e che rappresenta il culmine dell'arte performativa di Sissi. L'artista, infatti, che come si è già detto, nei lavori precedenti accompagnava sempre le proprie installazioni con delle *performance*, quell'anno propone più direttamente se stessa e le sue azioni. Il primo esempio di questa nuova forma di mesmerizzazione è offerto da *The walk* (fig. 70): presso il W139 di Amsterdam una Sissi incantata percorre per ore lo stesso cammino ricavato nel saliscendi di una candida struttura in legno da lei costruita ad immagine di una misteriosa catena montuosa. Nonostante l'ambiente richiami a primo impatto opere quali *Haze* e soprattutto gli *Untitled (Plastic cup)* e *Untitled (Styrofoam cup)* della Donovan, anche qui sembrerebbe venire meno l'aspetto pop dei suoi lavori. Ma dal momento che in questo caso, a differenza di tutti gli altri, il lavoro di Sissi non consiste nell'installazione bensì precipuamente nella performance, ecco che l'elemento pop che sempre costituisce i mattoncini di base delle installazioni Phiipop, qui diventa la materia fondante dell'atto performativo: una circolare e potenzialmente infinita sfilata di moda.



Fig. 70 – Sissi, *The walk*

Ma il girare in circolo su e giù per quei rilievi montuosi artificiali che fungono da passerella mondana, quale valenza potrebbe avere? Che si tratti nuovamente di un qualche rito? Le parole pronunciate per mezzo di Sissi forniscono ulteriori indicazioni:

La mia presenza camminava lungo il profilo circolare delle mie montagne bianche, per diverse ore, come attratta e spinta dall'energia del mistero di *Picnic a Hanging Rock*.<sup>45</sup>

Vi sarebbe quindi un'energia incontrastabile, misteriosa, come quello stesso complesso roccioso australiano che pare incantato, reso famoso dal romanzo di Joan Lindsay (*Picnic at Hanging Rock*, 1967) e dall'omonima pellicola di Peter Weir del 1975, e che la spinge a proseguire ininterrottamente in quella sua peripatetica azione. Forse la Cosa dentro di lei sta crescendo sempre più e comincia a spingere per uscire; o è, al contrario, Sissi che prova a liberarsi dall'incantamento? A giudicare da *T* (fig. 71), l'altra *performance* che ci offre in quello stesso anno, parrebbe proprio quest'ultima. Il 6 giugno 2003, infatti, nella galleria vetrata del MACRO di Roma, l'artista si trova all'interno di un corpo cavo in gommapiuma rosa: una specie di morbido ring che si colloca tra le due ali del Museo, interrompendo come un nodo alla gola il passaggio del pubblico che per visitare le contemporanee mostre di Tony Cragg, Simon Starling e Cecily Brown è costretto a cambiare percorso. Vista dall'esterno, quella strana cosa rosa sembra un'enorme "Big Babol" alla fragola o una "Fruit Joy" cui, come recitava lo spot televisivo degli anni '80 diventato poi un tormentone, «resistere non puoi... devi masticar!». E così è successo. Lungo tutta la superficie esterna, quel soffice parallelepipedo di 2 x 6 x 2 metri, è strappato a piccoli pezzi proprio come se fosse stato morsicato.

---

<sup>45</sup> Tratto da Italian Area – Italian contemporary art archive (<http://www.italianarea.it/index.php?act=schedaopera&idopera=1275662814>).



Fig. 71 – Sissi, *T*

Qui ancora l'elemento pop non è tanto nel materiale che lei utilizza – una gommapiuma pur sempre sintetica, ma non un oggetto smaccatamente comune e quotidiano –, bensì nell'effetto della sua performance: il parallelepipedo, infatti, pulsava in continuo a causa del ritmico movimento interno dell'artista che creava flussi lungo le pareti come se una forza invisibile stesse masticando la Cosa al pari di un vero e proprio chewingum o di una caramella gommosa. Gomma piuma sintetica e gomma da masticare naturale si incontrano quindi in quest'opera fondendo e confondendo gli elementi Phio e quelli Pop in maniera del tutto libera e aperta a diversi spunti concettuali.

Nei due lavori appena analizzati vi è, quindi, una componente molto importante che li distingue da tutti gli altri in cui l'artista è comunque presente: questi sono gli unici esempi nei quali il corpo di Sissi non rimane inerte e passivo, ma agisce attivamente all'interno dell'ambiente. Ed è proprio grazie a questa interazione che vengono ancora mantenute le caratteristiche Phipop nelle sue opere.

Spingevo a destra e poi a sinistra verso le due estremità del tunnel [...] per liberare una situazione, il mio respiro.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> da <http://www.portfolioonline.it/cgi-bin/portfolio/portfolio.pl?action=view&id=1340038093>.

Ma nelle sue parole intravediamo forse una conferma: Sissi tenta finalmente di liberarsi dalla magia. Il fatto che proprio dopo *T* si verifichi più nettamente il già descritto fenomeno di scomparsa del corpo dell'artista dai suoi lavori (*The walk* e *T* rappresentano, finora, i più attivi e completi atti performativi dell'artista che, come s'è detto, poi sparirà ricomparendo solo marginalmente e brevemente in poche altre opere), lascia supporre che in qualche modo la Cosa nella sua mente non sia più riuscita a trattenerla, almeno fisicamente, e che il fenomeno Phipop si stia ormai spegnendo per lei.

#### 5.1.2.6 Che fine ha fatto Sissi?

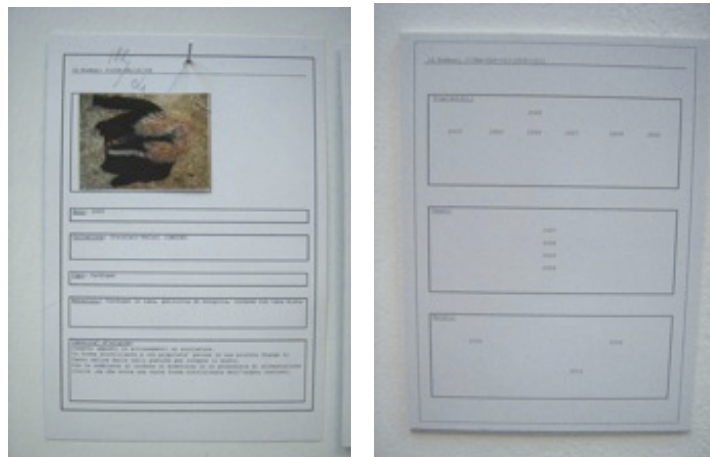
La Sissi incantata si affranca quindi dal recinto gommoso, quella dell'aria fugge dalle gabbie, la sirenetta-regina cattiva si stacca dalla superficie dell'acqua, mentre quella che accompagna la Cosa di terra sparisce attraverso uno specchio. Dove saranno perciò finite tutte queste Sissi? La risposta arriva nel 2010 presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano dove, all'interno di una sua *project room*, l'artista ha potuto presentare *Sissi addosso* (fig. 72). In quell'occasione ha messo in mostra 300 pezzi di abbigliamento e gioielli da lei prodotti dal 1998 ad oggi, raccolti in famiglie in base alla forma, al materiale, alle sensazioni che suscitano o ai sensi che stimolano, esposti in ordine cronologico corredati di mappa esplicativa (fig. 73) e rigorosamente catalogati uno per uno come in biblioteca con tanto di scheda d'archivio (fig. 74) (proprio come quelle della Donovan!) per ogni singolo capo ed oggetto. Insomma, un'«archeologia» dei suoi vestiti, utilizzando le sue parole<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Termine riferito direttamente dall'artista allo scrivente nell'intervista svoltasi durante l'inaugurazione della mostra.



Fig. 72 – Sissi, *Sissi addosso* (visione d'insieme)



Da sinistra a destra: Fig. 73 – Sissi, *Sissi addosso* (scheda di catalogazione); Fig. 74 – Sissi, *Sissi addosso* (mappa della sistemazione degli abiti nella *project room*)

Ma quel che è più interessante è la concezione che la curatrice della mostra ha di tutto ciò:

Quest'estate, da una gita sulle pendici dello Stromboli, Sissi ha portato a casa la pelle completa che un serpente aveva lasciato per strada. La sua apparenza, perduta

per poter crescere. Il suo stesso lavoro di artista ci parla delle apparenze, che sovente sono una buccia appropriata della sostanza.<sup>48</sup>

Questo parallelismo fra la pelle di un serpente e i suoi abiti è confermato da lei stessa quando risponde alle domande dello scrivente affermando che i vestiti, i suoi vestiti, sono una sorta di «protesi interfacciata ed interconnessa osmoticamente al proprio corpo», come una seconda pelle appunto. Cioè sono parte dell'artista, o, meglio, sono mute del "serpente Sissi"; vecchio tessuto epiteliale che si è staccato da lei per permetterle di crescere e proseguire la propria vita. E come il serpente di quell'isola delle Eolie ha lasciato sul sentiero la sua muta affinché Sissi potesse trovarla e raccoglierla, così l'artista espone le proprie "pelli" in dono al visitatore che passeggiando per la mostra le incontra sul proprio cammino.

Ecco quindi svelato il mistero della scomparsa di Sissi: mentre la Cosa portava avanti la sua evoluzione, anche lei progrediva con la propria, allontanandosi ormai dal Phiopop che aveva inizialmente influenzato il suo operato. Perché, per quanto nella sua installazione del 2010 vi sia una forte componente Pop nei richiami ai comuni capi d'abbigliamento appesi in ambienti da boutique d'alta moda<sup>49</sup>, e che questi si mescolino all'idea del naturale processo di muta della pelle dei serpenti, deciso riferimento Phio, le opere di Sissi ormai da tempo (e qui più che in altre occasioni) si stavano allontanando da una concezione pura di Phiopop, alla Donovan per intendersi, dove l'idea della natura è evocata nell'immediato nonostante l'effetto sia dato da una serie di oggetti comuni ben inquadrabili e identificabili come di reale uso quotidiano.

#### 5.1.2.7 La chiave di lettura Phiopop in Sissi

I lavori dell'artista bolognese, quindi, presentano un Phiopop più altalenante, apparentemente meno puro di quello della Donovan, forse più debole o, più

---

<sup>48</sup> Estratto dal commento di presentazione di A. Vettese alla mostra *Sissi addosso*. Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano.

<sup>49</sup> D'altronde il legame fra Sissi e il mondo della moda va ben oltre l'aver confezionato vestiti d'autore e aver camminato sulla "passerella" di *The walk*. Nel 2002, la terza edizione del Premio Furla per l'arte, dell'omonima fondazione creata dall'azienda di moda italiana, è stata vinta proprio da Sissi. A seguito di questo riconoscimento, l'artista ha posato per le foto della campagna pubblicitaria del successivo catalogo di borse dell'azienda.

semplicemente, diverso. D'altra parte, ognuno degli artisti qui analizzati presenta, come è giusto che sia, storie, idee e stili propri ed originali. È nel lavoro dello studioso valutare ed analizzare le eventuali omologie comuni. In questo caso, ritengo vi siano elementi sufficienti per determinare una tendenza Phiipop, anche se, pur volendo fare i dovuti confronti ogni qual volta si renda opportuno, sarà utile prendere un certo distacco dai lavori della Donovan al fine di non venirne totalmente influenzati. Anzitutto, però, credo sia necessario circoscrivere temporalmente l'operato di Sissi: l'analisi del suo Phiipop, a mio parere, dovrebbe forse essere effettuata prendendo in considerazione l'arco temporale che va dal 1999 di *Daniela ha perso il treno* al 2009 di *La deriva è il nodo della mia gola*, sebbene si possano riscontrare congiunzioni utili anche nei lavori successivi. L'apparenza organica delle sue creazioni, quindi, abbinata all'utilizzo di oggetti e materiali comuni ed artificiali come camere d'aria di pneumatici, fili di plastica colorati per scoubidou, lana da maglia, prodotti del fruttivendolo, carta assorbente da cucina, spugnette per lavarsi, bave di nylon o abiti, garantisce la presenza della congiunzione primaria:

#### Natura / Oggetto comune / Costruzione artistica

Scorrendo poi nuovamente i suoi lavori a partire, quindi, dal 1999 in avanti, incontriamo anche le congiunzioni secondarie che, nel caso di Sissi, sono forse meno direttamente legate all'oggetto o al materiale utilizzati (che peraltro è frequentemente lo stesso nelle diverse opere) e derivano più spesso dal concetto veicolato in prima battuta dall'iniziale impressione visiva e tutt'al più dal titolo, che per lei è decisamente più importante e ricco di significati che per la Donovan. Nel caso di *Daniela ha perso il treno*, ad esempio, è possibile riscontrare la congiunzione:

#### Istinto di cambiamento / Mutazione non adattiva / Estinzione

L'istinto di cambiamento, dovuto generalmente alla crescita personale e alla necessità di trovare nuovi spazi più adeguati alle diverse esigenze che si incontrano nelle differenti fasi della vita o nei differenti periodi che si alternano nel tempo (dai cicli stagionali a quelli storici e sociali come carestie, guerre, rivoluzioni, ecc.), spinge anche Sissi (al



pari di ogni persona o animale) a mutare e spostarsi di luogo. Se, però, il cambiamento, la mutazione non risultano essere funzionali, non sono, cioè, quelli adatti per quel preciso contesto, non portano all'evoluzione personale né, conseguentemente, della specie e il ramo di quella famiglia genetica si spezza portandola all'estinzione. La storia dell'evoluzione della vita sulla Terra non è data dalla contrapposizione di organismi che hanno attuato mutazioni utili alla sopravvivenza ed organismi che sono rimasti inerti, immutati. Ad ogni singola nascita, dalla meiosi di una microscopica cellula eucariota al parto dei mammiferi, il nuovo organismo è, anche in minima parte, praticamente sempre diverso da quello che lo ha originato, e solo i cambiamenti più adatti vengono premiati con maggiori probabilità di sopravvivenza, mentre quelli inadeguati vengono puniti con l'estinzione.

E tutto ciò ha avuto origine sul nostro pianeta quando ha fatto la sua comparsa il primo protozoo, come ci ricorda *Déviere* che porta con sé la sua congiunzione secondaria:

### Trappola / Istinto di sopravvivenza / Forza vitale

Da allora, infatti, si è attivata una corsa a sopravvivere con ogni mezzo disponibile. E così, come il blob di Sissi tende una trappola per istinto di sopravvivenza, anche noi prede siamo spinte dallo stesso motivo ad allontanarci da lui, a scappare, in quella eterna corsa dei proverbiali leone e gazzella cominciata milioni di anni fa e che verosimilmente potrebbe continuare in eterno. Perché quell'istinto altro non è che una forza invisibile, quell'energia che gli orientali vedono come essenza di tutto e che è inarrestabile: è la forza vitale, il cui potere va ben oltre quello di un singolo essere vivente o di una specie. Gli organismi prima o poi si spengono, ed anche le specie si estinguono, ma com'è noto la vita continua ad esistere e ad evolvere, perché ovviamente a volte vincerà il leone ed a volte la gazzella, ma in definitiva è solo la vita a vincere sempre.

Comunque, come abbiamo già avuto modo di riscontrare in *Untitled (Plastic cup)* e *Untitled (Styrofoam cup)* della Donovan, un altro forte simbolo di vita è rappresentato dall'utero che, ne *Il riposo dei miei piaceri* del 2000, è ricreato da Sissi con i suoi fili di scoubidou e che, come si è visto, rappresenta l'accudimento. Ciò significa appunto aver cura, assistere qualcuno e implica, di conseguenza, anche l'accoglierlo, nutrirlo,

crescerlo e proteggerlo. Lei, infatti, tiene fra le sue braccia delle bambole, simulacri di bébé, prendendosene cura e proteggendole al pari di quel che fa con lei il blob vulvare di questa installazione, con la stessa funzione, infine, che hanno gli uteri di ogni mammifero. E stando al titolo dell'opera, accudire è per l'artista un riposante piacere: in fin dei conti, d'altronde, prendersi cura dei propri figli è prendersi cura anche di sé, perché essi sono parte di noi, non solo perché crescono per nove mesi in simbiosi con la madre, ma soprattutto perché possiedono parte del nostro corredo genetico e perciò, secondo la linea evolutiva, sono una sorta di nostra estensione filogenetica che ci permette di continuare ad esistere anche quando moriamo.

Inoltre, così come i protozoi sono all'origine della vita sulla Terra, l'utero è all'origine di ogni essere umano in particolare e di tutti i mammiferi in generale. Tutto ciò conduce, infine, alla congiunzione secondaria:

### Utero / Accudimento / Sviluppo della vita

Nel 2000, quattro anni prima della serie donovaniana dei tre blocchi cubici *Untitled (Pins)*, *Untitled (Toothpicks)* e *Untitled (Glass)*, il richiamo al sangue e la sua simbologia sono ancor più potenti nell'*Ultima goccia* di Sissi, che presenta la congiunzione:

### Sangue / Vita

Qui il concetto di parassitismo sconfinava nel vero e proprio vampirismo, poiché il blob sembra voler succhiare proprio quella forza vitale di cui si discuteva più sopra. Lì per lì pare volersi cibare del cervello dell'artista, come a seguire ancestrali usanze di tribù primitive che commettevano atti di cannibalismo al fine di appropriarsi delle virtù della vittima: cibarsi del cervello di un essere umano al fine di acquisirne le conoscenze, ad esempio. Ma, nonostante la massa di cavetti da scoubidou le avvolga proprio la testa, sono il titolo stesso e i colori dell'opera a suggerire che il blob non si stia nutrendo del suo encefalo, bensì le stia aspirando la linfa vitale, il sangue. Quindi è qui messo in scena il vampirismo come forma più estrema del parassitismo, un fenomeno estremamente comune e diffuso in natura e che rappresenta una sorta di ramificazione

deviata del concetto di predazione. Biologicamente parlando, infatti, parassita e predatore sono due categorie separate: il primo presenta una struttura anatomica e morfologica semplificata rispetto all'ospite e pur traendo un vantaggio da esso (generalmente nutrimento, ma anche protezione) creandogli un danno biologico, il suo ciclo vitale è più breve di quello dell'ospite e si conclude prima della morte dell'ospite; il secondo, invece, è dotato di vita autonoma, ha spesso una struttura morfoanatomica più complessa e causa in genere la morte della vittima. Vi sarebbe però anche un terzo caso, in natura, che si trova in un certo senso a metà strada fra parassita e predatore: è il parassitoide che presenta caratteristiche simili a quelle del parassita, ma a differenza di quest'ultimo, esso termina il suo ciclo vitale, o la sua fase parassitica del ciclo vitale, causando la morte dell'ospite. Questo comportamento si riscontra, ad esempio, in molti insetti ausiliari, le cui fasi giovanili si svolgono a spese di un ospite che viene ucciso al termine del ciclo di sviluppo. Insomma, rimanendo nella suggestione da fantascienza aliena da *Blob*, è esattamente quel che accade nel film capolavoro di Ridley Scott del 1979, *Alien*, e in tutta la serie di pellicole, fumetti e videogames ad esso ispirati.

Ad ogni modo, predatore, parassita o parassitoide che sia il nostro blob, esso rappresenta pur sempre un anello in alto della catena trofica e una forma deviata di simbiosi atta ad acquisire linfa e vitalità al fine di far progredire nella scala evolutiva la forma di vita che, come sempre, meglio si adatta a permettere la continua esistenza della vita stessa.

Un altro modo per portare avanti la vita, come si è detto, è la riproduzione, caratteristica che permette agli organismi di diffondere il proprio corredo genetico. E l'opera *Funeduva* del 2002 ce lo ricorda attraverso la congiunzione secondaria:

### Frutto / Unione di gameti / Riproduzione della vita

Quei “grappoli d'uva” che pendono dal soffitto, infatti, indicano prosperità. La cornucopia, infatti, è quel simbolo mitologico rappresentato da un corno traboccante di fiori e frutta proprio perché nella cultura occidentale essi sono da sempre sinonimo di abbondanza e benessere. E qui, questi grappoli, sembrano piovere dall'alto come caduti da un corno dell'abbondanza che ricopre la nostra artista. Dal momento, poi, che da questa cornucopia si riversa sulla terra un solo frutto, si potrebbe anche accostare tutta

una simbologia ancor più precisa legata all'uva in particolare e al vino che con essa si produce. La storia del legame fra questa pianta e l'uomo è veramente di antichissima origine, dal momento che pare che risalga addirittura al neolitico, e assume grande importanza rituale quasi da subito: presso gli egizi il vino era riservato ai sacerdoti, per i greci era di fondamentale importanza nei riti dionisiaci e, infine, nella simbologia cristiana rappresenta addirittura il sangue (ossia l'anima, l'energia vitale) di Cristo stesso. Ma in ogni modo, prima di tutto l'uva è un frutto, che in termini botanici è sostanzialmente il prodotto della modificazione dell'ovario a seguito della fecondazione. Il significato biologico del frutto, perciò, è fornire protezione e nutrimento, essendo così omologo in tutto e per tutto all'utero. Ma è anche mezzo di diffusione al seme che contiene in sé. Quindi l'uva, qui, è il frutto e rappresenta la parte maschile nella riproduzione a livello di regno vegetale. Al contempo, invece, Sissi è una giovane donna matura, nel senso biologico del termine. È nuda come una dea della fertilità (sebbene secondo i canoni estetici più a noi contemporanei che portano i maschi della nostra specie a prediligere per la riproduzione donne ben diverse da quelle raffigurate nelle antiche statuette). Lei, nella sua naturale nudità, rappresenta la femminilità, che ad un livello puramente biologico si traduce nella sua mera funzione di utero e fornitrice di ovulo e, perciò, parte femminile nella riproduzione a livello di regno animale. Quindi, nel momento in cui l'artista decide di avvinghiare e farsi avvinghiare da questo blob, di fare l'amore con esso permettendo l'unione dei reciproci gameti al fine di diffondere i propri corredi genetici, Sissi riunisce simbolicamente i due regni del vivente, quello vegetale e quello animale, come a celebrare con questo matrimonio la riproduzione della vita in ogni sua forma.

Questa volontà di incrociare ed unire fra loro i diversi regni della natura è presente anche nell'altra opera dello stesso anno. In *La di piano*, infatti, i regni da lei intrecciati come le maglie del suo blob sono addirittura tutti e tre, nella congiunzione secondaria:

Regno minerale / R. vegetale / R. animale / Totalità olistica della Natura

I *cornoralli* creati da Sissi, infatti, abbiamo visto essere omologi al tempo stesso sia ai palchi degli animali, dalla struttura e composizione chimica paragonabili a quelle dei minerali e dall'aspetto simile al legno (vegetale), che agli scheletri calcarei dei coralli

che appartengono al regno minerale pur essendo costruiti da piccoli polipi viventi ed avendo anch'essi l'aspetto di piante (vegetali). Dal loro incontro, quindi, così fittamente intrecciato, ne escono qui fusi, e confusi, fra loro tutti e tre i regni per meglio rappresentare la totalità olistica della Natura.

Come si è visto, il 2002 è stato un anno particolarmente prolifico per l'artista, che presso il MART di Rovereto presenta anche *Secondo mezzo piano*, un'installazione che presenta ben due congiunzioni secondarie riprese da altrettante opere già incontrate:

## Sangue / Vita

### Trappola / Istinto di sopravvivenza / Forza vitale

La prima è decisamente la più evidente, dal momento che l'opera si presenta proprio come una spaventosa colata di sangue alla *Shining* di Stanley Kubrick: da quella piccola apertura nel muro, infatti, fuoriesce (come dalla famosa scena dell'ascensore, nel film) e discende dalla scala un fiume in piena di blob vermiglio intenso. A differenza da ciò che accade in *Ultima goccia*, però, qui il richiamo a così tanto sangue porta il pensiero a qualcosa che va ben oltre al solo fenomeno del vampirismo di alcuni parassiti. Innanzitutto, come si è visto, un parassita come potrebbe essere una sanguisuga succhia sì il sangue, ma non certo in quantità così enormi ed, in ogni caso, senza portare l'ospite alla morte. In questa installazione, invece, tutto quel fiume rosso rimanda a qualcosa di molto peggiore e letale: non siamo in presenza di una semplice simbiosi a senso unico, bensì ad un temibile predatore che, come in *Déviere* e in *Vetroninfea* del 2001 (nel quale vi è la medesima congiunzione secondaria dal momento che Sissi si presenta come un'esca vivente legata ad una matassa di bava da pesca, che per altro richiama anche *Lure* e l'*Untitled* del 2003 della Donovan) si avvale anche qui di uno specchietto per le allodole al fine di attirare in trappola le proprie vittime. Ecco dunque entrare in gioco la seconda congiunzione, dal momento che si torna a creare quella situazione nella quale vi è un'esca, questa volta umana, un predatore, il blob, e delle possibili prede, i visitatori. Quindi nuovamente un richiamo alla catena trofica e al ruolo che ogni essere vivente ricopre all'interno di essa in natura. Se, infine, si analizzano entrambe le congiunzioni assieme, è forse possibile trovare una terza congiunzione derivante dalla fusione delle altre due:

## Sacrificio / Propiziazione / Sopravvivenza

Diverse culture in tutto il mondo hanno da sempre contemplato riti che comprendevano il sacrificio di oggetti, cibo, ma anche animali e, in alcuni casi, perfino altri esseri umani. In questi ultimi due casi il sangue, che scorre copioso, gioca un ruolo fondamentale ed è chiaro segno di morte. Ma non una morte fine a se stessa, poiché funzionale a placare gli dei e propiziarsene i favori. Più precisamente, nelle società antiche nelle quali si svolgevano questi riti, il sacrificio propiziatorio veniva effettuato per tranquillizzare eventuali divinità che, irate con gli uomini, ne minacciavano lo sterminio per mezzo di epidemie, carestie, vulcani od altro; oppure per fare richieste specifiche, generalmente legate alla sfera dell'alimentazione, per cui prima di una battuta di caccia o della semina del raccolto si compiva un sacrificio affinché la tale divinità ricambiasse il favore con un buon esito del procacciamento di cibo. In tutti i casi, comunque, il fine ultimo era la ricerca di condizioni utili per la sopravvivenza. Quindi il sangue versato tornava ad acquistare la valenza di simbolo di vita; insomma: nuovamente l'idea che non importa che sia il leone o la gazzella a perire, poiché in entrambi i casi a vincere è la vita, secondo il noto concetto latino medievale di *mors tua vita mea*.

Tra il 2003 e il 2004, si è visto, Sissi si dedica alla realizzazione di una serie di "banchetti" che per certi versi ricordano proprio i riti sacrificatori di cui sopra. Il riferimento è alla serie delle quattro installazioni temporanee *Cena d'acqua*, *Cena lievitata*, *Cena colata* e *Aiuola delle delizie*. Tutte rimandano al concetto di cibo e nutrimento, ma in modalità e maniere diverse. Le prime tre, infatti, presentano la congiunzione secondaria:

## Brodo primordiale / Nascita della Vita sulla Terra

Prese in sequenza, infatti, paiono mostrare proprio l'intero processo della formazione della vita a partire da un liquido colmo di molecole carboniose (*Cena d'acqua*) che, pronte a ricevere quella scintilla necessaria ad interagire con i componenti dell'atmosfera terrestre primitiva, funge da primo nutrimento in assoluto, in grado di

originare le prime molecole organiche (*Cena lievitata*) che diventeranno infine i protisti all'origine di ogni altra forma di vita che colonizzerà il pianeta (*Cena colata*).

*Aiuola delle delizie*, invece, seppur in maniera decisamente meno cruenta, riprende la congiunzione finale di *Secondo mezzo piano*, poiché rappresenta un vero e proprio altare propiziatorio ricolmo di cibo sacrificale. Il fatto, poi, che tutto ciò che si trova su quell'ara sia frutto della terra o dell'allevamento, presentato senza orpelli e stoviglie di apparente fattura contemporanea, in una forma che ricorda perciò chiaramente una cultura contadina d'altri tempi, richiama fortemente un'ulteriore congiunzione secondaria:

### Frutti della terra / Ciclo naturale delle stagioni

Quel ciclo stesso che l'uomo del nostro tempo sembra aver perduto, non solo per il cambiamento delle abitudini, ma anche per lo stravolgimento del clima globale, ma che in questi ultimissimi anni sembra tornare a ricercare nella speranza di trovare la salvezza dai mali contemporanei in uno stile di vita più genuino e naturale.

Nel 2005, a cinque anni di distanza da *Il riposo dei miei piaceri* ed anticipando ancora gli *Untitled (Plastic cup)* e *Untitled (Styrofoam cup)* della Donovan del 2006 e 2008, Sissi torna con *Suspended* sul tema della protezione e dell'accudimento, ponendo un accento questa volta più maschile (o quanto meno non prettamente materno e femminile). La congiunzione secondaria

### Involuco protettivo / Accudimento / Vita

è ottenuta grazie al fatto che quest'opera mostra due grosse sacche pendenti dalle finestre di un palazzo. Queste possono ricordare i bozzoli di quegli insetti che, nella loro vulnerabile condizione di metamorfosi dallo stadio di pupa a quello di adulto, si costruiscono una corazza protettiva in grado di custodire, preservare ed accudire la nuova vita. Identiche funzioni assolve anche dalle sacche scrotali, in qualche modo anch'esse evocate dalla forma di quest'installazione. Esse, al pari dell'utero, loro corrispettivo femminile, custodiscono, proteggono ed accudiscono, infatti, gli organi atti alla produzione dei gameti maschili ed i preziosi semi stessi, anch'essi fondamentali per la creazione di una nuova vita.

A ben vedere, la medesima congiunzione era, per altro, già riscontrabile anche nell'opera *Nidi*, dell'anno precedente. Il nido, infatti, ha per gli ovipari la stessa funzione dell'utero per i mammiferi, poiché accoglie, protegge ed accudisce le uova al pari del ventre materno. Il calore necessario per mantenere la temperatura adeguata al normale sviluppo dell'embrione, inoltre, è fornito dall'atto della cova durante la quale i genitori riscaldano il nido, e tutto ciò in esso contenuto, con le loro calde e soffici piume, che in questa installazione sono rappresentate dalla morbida e quotidiana carta assorbente, colorata forse proprio ad imitare i variopinti piumaggi di tutti i volatili del mondo. Solo il nutrimento, in questo caso, è demandato all'uovo stesso, il quale però è omologo in tutto e per tutto ai bozzoli, ai bacelli e agli uteri. Ecco, quindi, che pure il nido, questa sorta di incubatrice naturale, svolge a pieno la sua funzione di promotrice di nuova vita.

I concetti di involucro protettivo, di accudimento e di protezione della vita, d'altronde, alla base della congiunzione secondaria di queste opere, ritornano più o meno allo stesso modo in tutte le opere successive di Sissi appartenenti al filone sopra definito del "Blob in aria". In *Approdo* (2006), *The wings have no home* (2006-2007), *Voliare* (2007) e *La deriva è il nodo della mia gola* (2009), infatti, le idee di nido, di trespolo, di guscio o di gabbia, ossia di una tana in cui rifugiarsi al sicuro, se non rinviano in tutti i casi al concetto di creazione di una nuova vita, sicuramente ne implicano la protezione, la salvaguardia e, di conseguenza, la sopravvivenza. Ma stiamo, con queste opere, avvicinandoci sempre di più agli anni '10 del nuovo millennio, che come si è detto sembrano portare con sé un affievolimento dei caratteri Phiopop e, dunque, anche della forza delle congiunzioni primarie e secondarie.

In *Macchie*, invece, dello stesso anno di *Suspended*, il Phiopop è ancora nel pieno del proprio vigore e porta con sé una congiunzione secondaria legata ancora al nutrimento e alla protezione, ma anche ai cicli delle stagioni:

### Fioritura / Nutrimento / Sopravvivenza del gruppo

Nel naturale ciclo delle stagioni, infatti, la fioritura evocata dallo sbocciare di tutte quelle macchie di colore è caratteristica peculiare della primavera, la prima stagione dell'anno che da sempre è associata al concetto di nascita (o meglio di rinascita). Ciò



non solo perché è questo il periodo in cui le piante sembrano tornare a vivere dopo il silente e spoglio periodo invernale, ma anche perché questa loro rinascita implica anche il ricominciare dell'intera catena alimentare poiché, in chiave estremamente semplificata, la vegetazione permette la sopravvivenza degli animali erbivori che a loro volta garantiscono la vita di quelli carnivori. La fioritura, però, non implica nutrimento indirizzato soltanto agli erbivori: tutto il mondo degli insetti è altrettanto legato a questo importantissimo momento del ciclo stagionale. In particolare per le api (e qui, si è visto, torna ancora una volta il richiamo a quelle opere della Donovan), fioritura significa appunto nutrimento, che però, a differenza di quel che è per gli erbivori, in questo caso non consiste in cibo da consumare individualmente direttamente sul posto, ma di prezioso nettare da trasportare all'interno dell'alveare (evocato nell'opera dalla caratteristica struttura, appunto, a nido d'ape) per dividerlo con l'intera comunità al fine di garantire il sostentamento e la sopravvivenza di sé e di tutto il gruppo.

Del 2006 è l'opera *Nature* che, come si è detto, presenta ancora una volta i richiami all'atto predatorio, alle esche/trappole ed alla cosiddetta "legge della giungla". È, però, qui presente un'ulteriore congiunzione (ancor meglio interpretata nel 1999 dall'artista cinese Chen Zhen in un'opera che verrà analizzata più avanti) data da:

### Spugne / Animali spazzini / Natura

Gli oggetti di cui è costituita quest'opera, infatti, sono delle comuni spugne sintetiche il cui scopo è ovviamente quello di pulire. In riferimento proprio a questa loro funzione, vi è tutta una serie di differenti organismi viventi che, ripulendo l'ambiente nel quale si muovono e vivono, prendono l'appellativo di animali spazzini. È, ad esempio, proprio il caso delle spugne naturali che, filtrando l'acqua alla ricerca di piccole particelle di cibo, la mondano da esse restituendola più pulita di prima. Ma sono ancor più propriamente definiti spazzini gli animali necrofagi, il cui comportamento alimentare prevede il consumo di carne di cadaveri o carogne di altri organismi morti di morte naturale, uccisi a scopo non alimentare da altri predatori o ancora sottratti con la forza ai predatori originari. Sono organismi animali, questi, che qui rappresentati da quella miriade di spugnette che avvolgono il corpo dell'artista come fossero uno sciame di insetti, intervengono negli ultimi anelli della catena trofica e concorrono, a vari livelli, a

ritrasformare la materia organica in sostanze minerali che possono essere riutilizzate nel ciclo biologico dell'ecosistema Natura.

Per quanto riguarda, invece, la serie inaugurata nel 2008 con *Al di là dello sguardo la corda lega*, ed in particolare l'opera *Autoritratto con specchio*, di due anni più tardi, è forse possibile cogliere la congiunzione secondaria:

### Sovraproduzione / Eutrofizzazione / Rottura equilibrio dell'ecosistema

Bisogna però tenere conto anche in questo caso che, a questo punto, ci troviamo già in anni vicini al probabile declino del Phiipop e che perciò le congiunzioni primarie e secondarie, come già detto per la serie degli ultimi lavori appartenenti al filone del cosiddetto "Blob in aria", si affievoliscono molto, presentandosi più fumose e precarie. Ad ogni modo, la congiunzione secondaria qui presente, a mio parere, è prevalentemente legata all'aspetto di sovrabbondanza evocato da quest'opera. Tutto quell'ammasso di laccetti, cordicine e fibre varie è decisamente esagerato, su quello specchio, tanto da impedirne la vista. È una sovrapproduzione di materiale sintetico che rimanda all'abitudine tutta consumistica di produrre molto più del necessario, che in agricoltura si traduce nell'utilizzo di fertilizzanti chimici i quali, usati per anni senza adeguati criteri, si sono infiltrati nelle falde acquifere e da qui nei fiumi fino ad arrivare nei mari determinando il devastante fenomeno dell'eutrofizzazione. Questo termine, infatti, indica una condizione di ricchezza di sostanze nutritive in un determinato ambiente, specialmente acquatico. Se a primo impatto ciò potrebbe sembrare tutt'altro che negativo, in termini pratici purtroppo così non è. L'eccessivo accrescimento degli organismi vegetali qui richiamato da quell'ammasso di filamenti che ricoprono lo specchio e che si ha per effetto della presenza nell'ecosistema acquatico di dosi troppo elevate di sostanze nutritive, infatti, determina paradossalmente il degrado dell'ambiente, che diventa così asfittico. L'accumulo di elementi come azoto e fosforo causa la proliferazione di microscopiche alghe che, a loro volta, non venendo smaltite dai consumatori primari in quanto presenti in sovrabbondanza, determinano una maggiore attività batterica; ciò porta così ad un aumento del consumo globale di ossigeno e la mancanza di quest'ultimo provoca, alla lunga, la morte dei pesci. Inoltre, quando le alghe muoiono, vi è un'ulteriore conseguente forte diminuzione di ossigeno a

causa della loro decomposizione, aggravata dai processi di putrefazione e fermentazione ad essa associati che liberano grandi quantità di ammoniaca, metano e acido solfidrico, rendendo l'ambiente inospitale anche per altre forme di vita. Insomma, una catena negativa di conseguenze che con poco è in grado di provocare stravolgimenti enormi nell'ecosistema e che dimostra una volta di più quanto esso non sia semplicemente la somma di tutte le parti che lo compongono, ma che il tutto è in effetti olisticamente collegato. Quindi, la congiunzione secondaria in *Autoritratto con specchio* che unisce la sovrapproduzione di materiali sintetici, in definitiva non fondamentali né realmente utili, alla sovrabbondanza di alghe nell'ambiente acquatico qui rappresentata sempre dalle stesse cordicelle sintetiche, porta all'inevitabile pensiero di una rottura degli equilibri presenti nell'ecosistema e con essa la distruzione delle attuali forme di vita. Arrivati ormai al 2010, con *Sissi addosso* si può forse riscontrare una congiunzione secondaria nei concetti di:

### Cambio di pelle / Cambio d'abiti / Crescita

Quella che in biologia viene definita ecdisi, ossia la muta della pelle dei serpenti, infatti, è in tutto e per tutto omologa al cambio dei vestiti dell'uomo durante l'intero arco della propria vita. Essa, infatti, avviene ad intervalli regolari proprio perché, per poter crescere, i serpenti cambiano tutta la loro pelle, generalmente in un solo colpo. Contorcendosi e strofinandosi contro rocce o altri oggetti duri, essi escono dalla loro vecchia pelle proprio come da un vestito, mettendo a nudo il nuovo strato cheratinizzato formatosi al di sotto ed abbandonando il vecchio strato di pelle, spesso intero come quello ritrovato da Sissi sullo Stromboli. Senza ovviamente aver necessità di contorcerci e strofinarci contro delle rocce, però, anche noi a mano a mano che cresciamo siamo costretti a cambiare i vestiti, che l'artista definisce appunto la nostra seconda pelle osmoticamente interconnessa alla prima, per indossarne di più adatti al cambiamento che subiamo. Un cambiamento che è soprattutto fisico, ma che anche alla fine dell'età dello sviluppo continua di pari passo con l'evoluzione della nostra personalità e che ci porta a mutare stili di abbigliamento anche quando non sono più le taglie a cambiare. In tutti i casi, ad ogni modo, il passaggio da una pelle, naturale o artificiale che sia, all'altra è determinato (e al tempo stesso determina) dal fattore crescita, già incontrato

ed analizzato in alcune opere della Donovan e sviluppato qui con un valore ancor più prettamente ontogenetico, inerente cioè all'evoluzione biologica del singolo essere vivente, anziché filogenetico, ossia riguardante un'intera comunità di organismi, solitamente una specie. Il fatto che in alcuni casi l'ontogenesi riproduca la filogenesi, soprattutto nel periodo pre-natale, perinatale e nelle prime fasi della crescita di un'essere vivente, è solo un'ulteriore interessantissimo spunto di riflessione su una visione olistica di tutta la Natura. Come accade per alcuni versi anche nello sviluppo dell'essere umano, infatti, lo sviluppo ontogenetico del feto e del bambino risulta in qualche modo parallelo a quello dell'evoluzione antropologica di noi esseri umani e ciò è infatti riscontrabile da alcune caratteristiche dello sviluppo quali, ad esempio, il fatto che quando si sviluppa il cervello umano nel feto, esso inizia dalla parte più ancestrale legata agli istinti primari per poi stratificare verso l'esterno tutte le parti più progredite, frutto di millenni di evoluzione filogenetica. La congiunzione secondaria fra l'eccidi e la parallela necessità di cambiamento degli abiti di noi esseri umani porta quindi qui ad una riflessione sul concetto di crescita forse anche più profondo che quelli incontrati in tutte le altre opere analizzate finora.

Inoltre quest'opera suggerisce anche ulteriori spunti che portano ad un'altra congiunzione, ossia:

### Muta / Cambio d'abito / Adattamento

poiché in molte specie la muta della pelle così come del pelo non dipende necessariamente dalla crescita, bensì dalla necessità di adattarsi ad un ambiente diverso. È questo, ad esempio, il caso di tutti quei mammiferi ed uccelli che cambiano il colore di pelo e piumaggio in inverno per meglio mimetizzarsi con il mutato ambiente esterno a causa della neve e degli alberi spogli delle loro foglie. Oppure dei cuccioli e dei pulcini, che non solo diventano più grandi, ma che sviluppano anche nuove necessità quali, ancora, quelle di mimetizzazione, ma anche di adeguamento alla loro nuova condizione di adulti (gli uccelli, ad esempio, perdono il piumaggio piccolo e soffice che li proteggeva dal freddo in cambio di lunghe e più resistenti penne necessarie per permettere loro di volare e procacciarsi il cibo in autonomia). Ma ancor più emblematico è il famoso caso della *Biston betularia*, la farfalla punteggiata delle betulle, una falena

ben nota già ai naturalisti inglesi del diciannovesimo secolo che presentava l'abitudine di posarsi sui bianchi tronchi di quegli alberi ricoperti da licheni. Su tali sfondi la sua colorazione chiara la rendeva quasi invisibile ai predatori, ma, con la crescente industrializzazione dell'Inghilterra, le particelle di fuliggine cominciarono a coprire le piante uccidendo i licheni e lasciando nudi i tronchi degli alberi che, un po' alla volta, diventarono neri portando all'estinzione la variante genetica chiara della *Biston betularia* surclassata da quella nera che, inizialmente in minoranza, era a quel punto divenuta dominante proprio grazie alla mutazione dell'aspetto esteriore che le permise di adattarsi meglio alle nuove condizioni ambientali. Ancora allo stesso modo che per gli animali, però, pure per noi esseri umani il cambiamento dei nostri abiti non avviene solo per motivi dettati dalla crescita, ma anche per meglio adattarci ai differenti ambienti in cui la vita sociale, lavorativa, eccetera ci porta ad affrontare. Non indossiamo lo stesso abbigliamento ed attrezzatura per goderci un'escursione in montagna o per fare snorkeling al mare; vestiamo tute da lavoro ed elmetto se siamo in fabbrica o in cantiere, ma la giacca e la cravatta sono d'obbligo se lavoriamo in banca o in ufficio; infine non andremmo mai a dormire in smoking o abito da sera come non ci presenteremmo ad un'elegante serata di gala in infradito, pantaloncini corti e camicia hawaiana. Insomma, ogni ambiente richiede anche per noi l'abito più adatto, pena la nostra mancata sopravvivenza, fisica, sociale o psicologica che sia. Ecco quindi come i mutamenti di pelle/abito di quest'opera conducono sia al concetto di crescita che a quello di adattamento evolutivo. Senza considerare, infine, che anche qui vi è un accenno di allarme lanciato sull'idea di sovrabbondanza e sovrapproduzione consumistica già analizzata per *Autoritratto con specchio*. Tutti quei vestiti, utilizzati poche volte da Sissi e rimasti poi intoccati per la maggior parte del tempo, così tanti in numero da richiedere non un armadio per contenerli, bensì un'intera sala museale ed addirittura un archivio per catalogarli, rimanda proprio a quelle leggi non scritte, ma forse fin troppo applicate, del consumismo indiscriminato e della produzione di massa dominanti nella nostra società e che rischiano di soffocarci, di toglierci l'ossigeno (anche in senso letterale, come abbiamo visto).

L'abbondanza di congiunzioni secondarie e spunti concettuali presenti in quest'opera, quindi, sembrano dimostrare che se, come credo, attorno al 2010 le caratteristiche fondanti del Phiopop tendano ad indebolirsi, ciò accade più al livello della congiunzione

primaria che a quello delle secondarie. Per quanto l'aspetto di alcuni abiti di *Sissi addosso* continui decisamente a richiamare alla mente elementi naturali (fig. 75), infatti, ciò non avviene nella maggior parte di essi e non sempre il materiale utilizzato per confezionarli è costituito da comuni oggetti quotidiani.



Fig. 75 – Sissi, *Sissi addosso* (particolare di finti genitali maschili e mammelle deformati)

Terminiamo perciò la sequenza dell'analisi delle opere di quest'artista con quei due casi particolari rappresentati dalle due performance di sette anni prima (in pieno fermento Phiopop), che però proprio nella loro forma diversa dalla normale installazione sono, come *Sissi addosso*, in parte legate ad un'idea di congiunzione primaria debole laddove quelle secondarie sono al contrario molto più forti e ben presenti.

In *The walk* del 2003, infatti, troviamo la congiunzione:

### Moda / Ciclicità spiraliforme / Evoluzione

Rimanendo, quindi, in ambito di abbigliamento, la sfilata che mette qui in scena Sissi, come abbiamo già notato, non è svolta su di una passerella tradizionale e lineare, che prevede lo spostamento della modella da un punto A (le quinte) ad un punto B (il fondo della passerella) e ritorno per permettere al pubblico ed ai possibili acquirenti di vedere al meglio gli abiti in mostra. Quello che mette in atto lei è uno spostamento circolare lungo quella candida struttura da lei costruita e che è tutta un saliscendi: insomma, una metafora della vita di una persona, con i suoi alti e bassi e la sua ciclicità di stagioni che ritornano in continuo, di azioni e abitudini che si ripetono, eccetera. Un po' come si dice nel campo dell'abbigliamento: tutto, prima o poi, torna di moda. Ma siamo veramente

certi dell'esattezza di questo concetto? La vita è veramente un ciclo di eventi e fenomeni che si ripetono in continuazione? Ovviamente no, non è così semplice e Sissine è ben consapevole poiché, pur montando una passerella che segue una linea curva chiusa che la porta inevitabilmente a percorrere in circolo sempre lo stesso percorso, sempre le stesse posizioni, non decide di creare un cerchio perfetto, forse proprio a minare l'idea che la vita sia un continuo ritorno sui propri passi; perché di fatto è quasi impossibile rimettere veramente, ad ogni passaggio, i propri piedi nello stesso esatto punto in cui li si sono posati nel giro precedente. È la non linearità del sistema Universo, con le sue infinite ed imprevedibili variabili, che ce lo impedisce.

Viene allora a questo punto in mente l'idea che ancora a cavallo fra Settecento e Ottocento aveva formulato il filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel, che vedeva la dialettica, e la vita stessa, non più in senso lineare come Aristotele (che partiva da un punto A del tutto a priori rispetto all'esito B del ragionamento), ma secondo una struttura spiraliforme. La dialettica hegeliana si contrappone a quella aristotelica costituita dai due momenti della "tesi" e dell'"antitesi" con quella di un movimento a spirale con ritmo triadico, secondo il quale ogni posizione (tesi) deve essere superata, negata nelle sue determinazioni particolari (antitesi), per riaffermarsi, negando l'ultimo stadio raggiunto, con la negazione della negazione (quindi con una nuova affermazione), in una determinazione superiore (sintesi). Quindi, nella dialettica hegeliana il flusso logico che va da A a B, in cui questo antitetivamente contraddice ma non annulla, spinge ad arricchire la tesi iniziale in una sintesi onnicomprensiva C che è sovrapponibile ad A (ma non è A!) e rappresenta il nuovo punto di partenza per un altro giro che avrà sempre qualcosa in comune con quello precedente, ma non ne sarà mai identico. Questo modello spiega in maniera molto più realistica tutto ciò che succede veramente in natura. Il passare del tempo comporta sempre dei cambiamenti: se ad ogni primavera rinascono i fiori, quei fiori non saranno mai gli stessi esatti fiori dell'anno precedente. Ne saranno, magari, i "figli", geneticamente simili, ma fundamentalmente diversi e più evoluti (nel senso stretto del termine). Insomma, non è del tutto vero che tutto torna veramente prima o poi di moda.

In *T*, l'altra performance di quell'anno, invece, la congiunzione secondaria porta ad una riflessione completamente diversa e che centra in pieno quella Phiipop:

## Naturale vs. sintetico / Ritorno alla Natura

Il *chicle*, la gomma naturale ricavata dalla pianta tropicale *Manikara chicle*, tradizionalmente impiegata nella produzione anche industriale della gomma da masticare, è un prodotto chiaramente naturale, ricreato però da Sissi con la gommapiuma (poliuretano espanso elastico), un materiale spugnoso derivato dalla polimerizzazione del diisocianato di toluene, un derivato del petrolio, e che perciò non deriva dalla gomma ed è a tutti gli effetti sintetico. Ma mentre nella nostra società moderna ed industrializzata, da questa contrapposizione fra ciò che è naturale e ciò che è sintetico sembra prevalere il secondo (la gommapiuma, rimanendo in questo esempio, ha ormai ampiamente sostituito materiali naturali che si usavano in passato quali la lana, la paglia e la piuma), Sissi non ci sta e fa di tutto per distruggere quella sua gabbia artificiale per liberarsi, uscire e tornare alla Natura. Ed è proprio il dialogo fra questi due estremi il cuore della poetica e della tendenza Phiopop, che come vedremo, pur sbilanciandosi solitamente più verso la Natura, non intende prendere una posizione rigida, indiscutibile ed esclusivamente favorevole ad uno solo dei due elementi in causa, poiché in fin dei conti il Phiopop è innamorato dell'oggetto comune, del sintetico, proprio come la stessa Sissi ci ha ben dimostrato nel suo percorso estetico qui analizzato.

### 5.1.3 Phiopop tra «Lo Zen e il manga»: Noriko Yamaguchi

Negli anni a cavallo fra XX e XXI secolo emergono anche artisti che muovono dall'idea secondo la quale, in questo periodo di convergenza fra nuove tecnologie elettroniche, biotecnologie e chirurgia plastica, il corpo umano sia un corpo nuovo che diventa sempre più una scelta reversibile, per cui mutare il proprio aspetto fisico è quasi tanto facile quanto cambiarsi di abito (che se abbiamo detto essere un po' come cambiare pelle, questo si avvicina ancor di più al suo senso letterale). È il *Posthuman*, che dipende da tutta quella serie di novità tecniche e culturali che, negli anni Novanta all'apice della loro espressione, esplodono così potenti da mettere in discussione, fino a rinnovarla, l'idea stessa che ha di sé l'uomo.



Si sviluppa così, a fianco di un grandissimo culto del corpo, la perdita dell'identità della persona, in una "nuova fase che Charles Darwin non si sarebbe mai neppure immaginato (...)", scrive il critico americano Jeffrey Deitch.<sup>50</sup>

Cambia quindi il modo in cui gli esseri umani vedono se stessi:

Non esiste più una forma definitiva del sé, nel momento in cui si può cambiare se stessi, agire sul proprio corpo, alterandone la forma esteriore, mutandone il comportamento fino a crearsi una nuova, e talvolta grottesca, identità. (...) Tutti cercano nel mondo odierno una risposta all'atavica domanda da sempre propria dell'uomo: io, chi sono? (...) L'umanità cerca così di risponderci da sola usando i mezzi parascientifici e fantascientifici a sua disposizione. "Realtà, fantasia e finzione si stanno fondendo nell'ispirazione per un nuovo modello di organizzazione della personalità" diceva Jeffrey Deitch. (...) La ricerca di questi artisti non si limita più a sondare le estreme possibilità del corpo dell'uomo, come era per i performer della Body Art negli anni settanta, ma arriva a modificare lo stesso corpo umano contaminandolo con il mondo tecnologico, ma anche vegetale o animale.<sup>51</sup>

Questi artisti, quindi, fondono *hi-tech* e genetica al fine di rimanere, con o senza antenne, in continuo contatto ed in bilico fra il mondo elettronico-virtuale e quello fisico-organico. Gli abiti di Sissi, ad esempio, sono una pelle sintetica interconnessa al proprio corpo, che filtra i messaggi del Phipop vaganti nell'etere attorno a lei in maniera non molto diversa da quella adottata dall'ancor più giovane Noriko Yamaguchi. Questa artista giapponese, nata a Kobe nel 1983 e formata presso la Kyoto City University of Arts, viene ancora categorizzata da molti come emergente, ma in realtà presenta già un corpus di lavori che, sebbene ancora un po' limitato nel numero, è ricco di varianti sul tema e soprattutto di tecniche e media utilizzati, che spaziano infatti dalle installazioni alle sculture, dalle performance ai video e dai disegni alle stampe. Un corpus di opere criticamente consapevole delle attuali tendenze artistiche, ma anche culturalmente investigativo e fedele alle sue radici giapponesi e con

---

<sup>50</sup> M. E. Le Donne, *Post Human*, in Autori vari, *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Mondadori Electa, Milano 2008, p. 718.

<sup>51</sup> *Ib.*

il quale lei affronta temi diversi come la tecnologia, la mitologia, l'oggettivazione del corpo femminile. Anche i materiali che utilizza non si riferiscono solamente a temi dell'attuale società contemporanea, ma agiscono come ponte culturale che permette di portare a noi anche tutto quel substrato di storia, orgoglio, lotte e contraddizioni del Giappone presente e passato, ricco di una tradizione tanto vasta quanto a noi occidentali fondamentalmente aliena.

Le sue opere presentano una carica di sessualità piuttosto alta, ma intendono comunicare una più vasta idea di corpo e delle sue metamorfosi avutesi nel corso della storia fino ai giorni nostri, nei quali esso diventa appunto oggetto in tutti i sensi. Il corpo, infatti, è ormai oggettivato non semplicemente perché ci si concede spesso di considerare una persona esclusivamente in base ad esso, senza tener conto dell'animo, della personalità, delle esigenze e dei sentimenti, senza cioè rispettarla in quanto tutt'uno e non solo una parte fisica tangibile dell'intero essere; ma anche perché oggi è diventato molto più facile, economico, comune e quotidiano il ricorrere alla chirurgia plastica, ai tatuaggi o ai piercing per modellarlo e migliorarlo dall'esterno secondo il proprio gusto e i canoni estetici di quella parte di società che viene presa a modello, provenga essa dalle copertine patinate delle riviste di moda o delle comunità punk. Ma questo è un processo che affonda le radici in comportamenti sociali antichi ed anche la sua forma più contemporanea è già stata abbondantemente affrontata da numerosi artisti in tutta la seconda metà del Novecento, che da Piero Manzoni a Orlan, passando per Fluxus, gli azionisti viennesi, Marina Abramovic, Gina Pane e tutti gli altri, hanno direttamente o indirettamente operato con la Body Art. La Yamaguchi però, soprattutto inizialmente, unisce al concetto di modificazione del corpo il valore aggiunto dell'uso di protesi, che a prima vista potrebbe sembrare derivare dalle idee cibernetiche di Stelarc. In realtà lei segue una strada totalmente diversa, certamente influenzata da tutto il background artistico citato (ivi compreso sicuramente anche Stelarc), ma al tempo stesso intrisa di cultura giapponese, come si è detto, e immersa nell'epoca del *posthuman* e più precisamente del *Phipop* in cui vive ed opera. Il suo corpo, infatti, non risulta costellato di arti meccanici, ma come avvolto da materiali che di norma dovrebbero essere estranei ad esso e che invece ne diventano la seconda pelle.

È ad esempio il caso del suo primo successo artistico, talmente interessante da farla salire alla ribalta internazionale e dare origine ad un'intera serie di varianti che dal 2004

ad almeno il 2010 ha rappresentato un caso fra i più stimolanti di Phipop. Il riferimento è al personaggio, da lei stessa inventato e rappresentato in performance, video e fotografie, tanto da diventarne un suo alterego, chiamato *Keitai Girl*, ossia “ragazza telefonino” (*Keitai Girl – N.1*, 2004) (fig. 76).



Fig. 76 – N. Yamaguchi, *Keitai girl – N.1*

Questa serie immortalava l'ossessione che la società moderna mostra per la tecnologia e la comunicazione. La Yamaguchi, infatti, è come avvolta in un secondo strato di pelle che sembra a tutti gli effetti quella di un qualche serpente grigio: che sia quello che Sissi ha incontrato alle pendici dello Stromboli? Questa strana pelle, unita alle cuffie in testa, dalle quali partono lunghi cavi che, come tentacoli, tastano lo spazio intorno a lei in cerca di qualcosa a cui connettersi, e il piatto trucco bianco in stile Butoh<sup>52</sup>, le donano l'aspetto di una geisha robotica. Un'immagine tradizionale e al tempo stesso futuristica. Sì, perché il titolo *Keitai* non è certo dato a caso e quella sua seconda pelle non è organica. Non è nemmeno semplicemente un vestito, poiché non è confezionato

---

<sup>52</sup> Butoh è il termine con il quale vengono definite diverse tecniche e forme di danza contemporanea che traggono ispirazione dal movimento *Ankoku-butō* (ossia "danza tenebrosa") attivo in Giappone negli anni cinquanta. Caratteristiche tipiche del butoh sono la nudità del ballerino, il corpo dipinto di bianco, le smorfie grottesche ispirate al teatro classico giapponese, la giocosità delle performance, l'alternarsi di movimenti estremamente lenti con convulsioni frenetiche.

cucendo fra loro normali pezzi di stoffa: quell'effetto di squame di rettile metalliche è dato dall'unione di centinaia di tastiere di telefoni cellulari. Questo blob elettronico che, come quello di Sissi intacca altri organismi viventi, arriva a trasformare l'essere umano in qualcosa di nuovo: un ibrido di materia organica e *hi tech*, dando vita al cosiddetto *koden*, letteralmente "individuo elettrico".

L'artista giapponese, d'altra parte, fu influenzata dal fenomeno della diffusione della telefonia mobile in Giappone e anticipatrice dell'invasione globale degli *smartphone*. La sua *Keitai Girl*, perciò, presenta l'immagine tutta attuale di esseri umani ossessionati dalla necessità di rimanere connessi in rete e il loro sogno di possedere sempre migliori dispositivi di comunicazione elettronica, magari direttamente impiantati su tutto il corpo: delle protesi totali che trasformano la Yamaguchi in un cellulare vivente, un dispositivo per indagare il futuro sviluppo del corpo umano e la sua interazione con la tecnologia. Immagine non del tutto fantascientifica e così lontana dalla realtà, dal momento che le tecnologie offrono ora possibilità di espansione delle proprie capacità con una facilità e quotidianità estreme. I telefoni cellulari di oggi, infatti, ampliano le nostre potenzialità con le loro funzioni pressoché infinite (almeno così appaiono grazie alle centinaia di applicazioni che possiamo scaricare dai vari Apple Store, Play Store, ecc.): essi possono essere utilizzati per guardare TV e video, fruiti come lettori MP3 o di musica in *streaming*, ci permettono di navigare in rete ma anche nel mondo reale tramite il GPS, sono dotati di fotocamera e videocamera digitale, ci permettono di pagare il conto come la carta di credito, di aprire e chiuderci l'automobile e controllare allarmi ed elettrodomestici di casa da remoto. Il modo di comunicare e condividere le informazioni è cambiato drasticamente e praticamente viviamo nel cyberspazio costantemente collegati ad oggetti e persone in tutto il mondo, perdendo però contatto con la comunicazione (e la sensazione) fisica. *Keitai Girl*, quindi, è in un certo senso una caricatura della gente di oggi. Lei può entrare istantaneamente in contatto virtuale con chiunque sul globo, ma al tempo stesso avverte la necessità del contatto fisico e chiede di essere toccata, di essere letteralmente digitata (figg. 77-78).

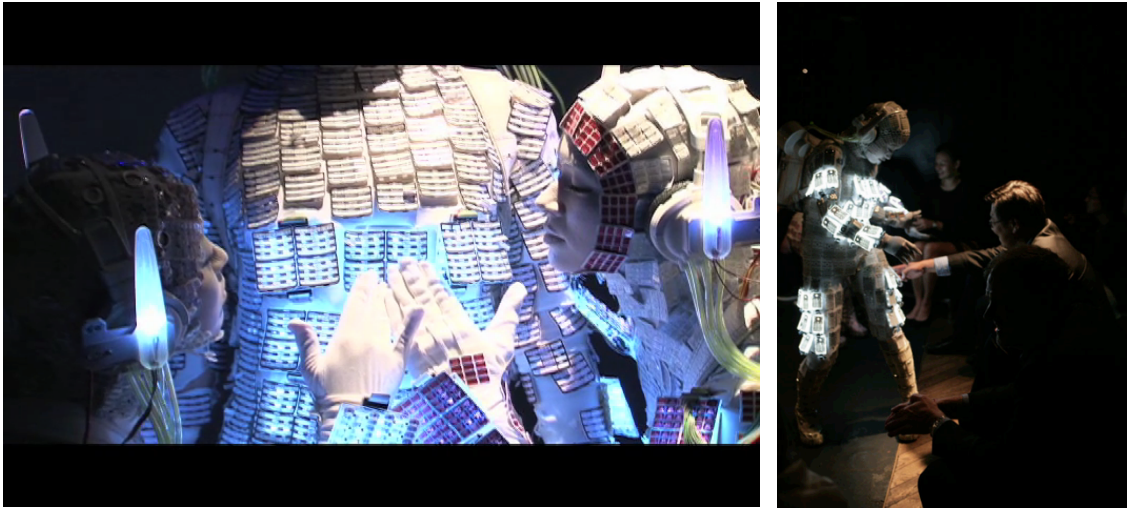


Fig. 77 – N. Yamaguchi, *Keitai Girl ichijoji under ground*, performance presso Galleria Luce, Kyoto, 2009.  
 Fig. 78 – N. Yamaguchi, *Keitai Girl Imekura Show*, performance presso l’Hong Kong Wonder Land, 2010.

L’espressione inglese *to get in touch*, traducibile con quella italiana di *mettersi in contatto*, è interpretata qui, perciò, sia in senso lato che in quello letterale: la Yamaguchi entra in comunicazione virtuale con gli altri anche fornendo ad alcuni spettatori delle sue performance il numero di telefono “del suo corpo” affinché possano chiamarla con i loro cellulari ed intrattenere con lei una conversazione durante la performance; ma al tempo stesso ricerca il tocco fisico delle altre persone chiedendo di essere appunto digitata come una tastiera, di percepire attraverso il tatto il tocco di molte mani sconosciute, ponendola alla mercé di un’esposizione diretta, non più protetta dall’anonimato della rete, che la rende perciò fundamentalmente vulnerabile quasi al pari delle sue grandi predecessore Yoko Ono e Marina Abramovic: la prima, infatti, invitava la gente a venire a tagliare i suoi vestiti fino all’ultimo brandello<sup>53</sup> e l’altra offriva il proprio corpo a chiunque avesse voluto utilizzare su di lei uno della settantina di oggetti a disposizione sul tavolo lì accanto a lei, pistola compresa<sup>54</sup>. Ovviamente le tre performance, quelle della Ono e dell’Abramovic da una parte e quella della Yamaguchi dall’altra, sono su due piani e contesti socio-culturali ben diversi, ma non si può non pensare che quella più recente intenda giocare sulla citazione omaggiando quei due mostri sacri della Body Art per caricare il suo messaggio di maggior energia grazie all’evocazione dei forti lavori del passato.

<sup>53</sup> Yoko Ono, *Cut Piece*, Yamaichi Concert Hall di Kyoto, 1965.

<sup>54</sup> Marina Abramovic, *Rhythm 0*, Studio Morra, Napoli, 1974.

Le performance di Keitai Girl si sono susseguite più volte in questi anni, in diverse occasioni e Paesi del mondo, diventando sempre più complesse, articolate e con un numero maggiore di performer e spettatori. Due Keitai Girls compaiono nel bel mezzo di una sfilata di moda nel 2006 presso l'Unravel Siggraph 2006 Fashion Show di Boston (Stati Uniti); due anni più tardi sei di loro partono dalla sede della fiera d'arte Paris Photo 2008 e marciano per le strade di Parigi (*Keitai Girl marching*, 2008) fra lo stupore di passanti e negozianti; l'anno successivo fanno capolino presso la Galleria Luce di Kyoto e nel 2010 invadono Hong Kong durante la manifestazione Hong Kong Wonderland.

Con l'intera serie di foto, video e performance di *Keitai Girl*, quindi, la Yamaguchi utilizza anch'essa il proprio corpo come un esempio fisico di ossessioni della società contemporanea quali l'oggettivazione della figura femminile e il mondo digitalizzato con il conseguente senso di necessità di rimanere costantemente interconnessi in rete. Ma denuncia ancor più un ulteriore distacco dell'umanità dallo stato naturale dell'essere umano: una trasformazione certamente *posthuman*, che però sembra celare una critica dietro quest'allontanamento dalla natura, anziché celebrare un nuovo stadio evolutivo dell'umanità.

Tra il 2004 ed il 2005, infatti, la Yamaguchi propone una serie di immagini nelle quali si presenta completamente nuda e ricoperta da quello che a prima vista sembra uno sciame di insetti necrofagi che assale il corpo, forse cadavere, di una giovane donna. In realtà quegli insetti sono solamente dei comuni fagiolini rossi da cucina (fig. 79). Il titolo della serie (*Ogurara Hime* o *The Princess of Ogurara*) fa riferimento alla storia del mito giapponese della principessa Ogurara che divenne un giardino umano, il cui corpo germogliò da dei fagioli azuki, originari dell'Asia orientale ed ancora attualmente comunemente utilizzati nella cucina giapponese.

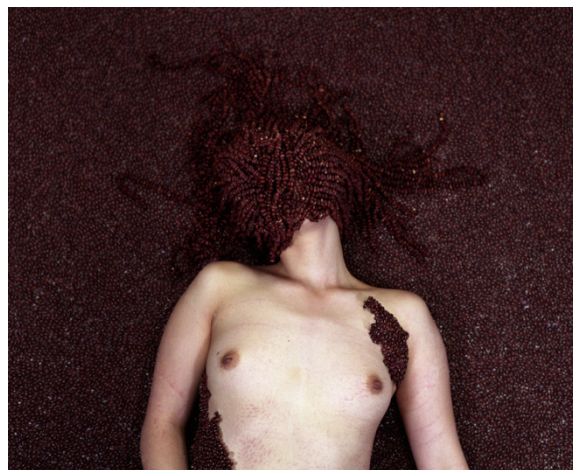


Fig. 79 – N. Yamaguchi, *Princess Ogurara No.2*

La Yamaguchi, perciò, utilizza questo antico racconto giapponese come una metafora nella sua visione del corpo femminile come sito di produzione su più livelli. In *Princess Ogurara No. 2* dei lunghi cordoni di fagioli rossi spuntano dalla testa dell'artista e cercano di mettere radici nel terreno sotto il suo corpo giacente. La carne chiara e i pallidi seni esposti diventano terreno fertile che dà origine alle colture vegetali che in *Princess Ogurara No. 5* (fig. 80) e *Princess Ogurara No. 6* (fig. 81) mostrano già cresciuti i propri germogli.



Fig. 80 – N. Yamaguchi, *Princess Ogurara No.5*

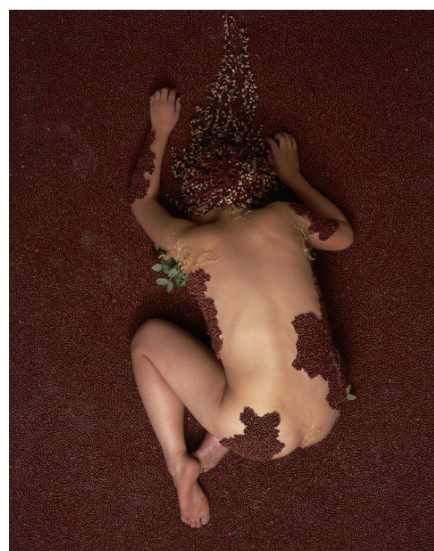


Fig. 81 – N. Yamaguchi, *Princess Ogurara No.6*



Ma è altrettanto inequivocabile il riferimento all'oggettivazione del corpo femminile laddove il corpo nudo dell'artista non origina solamente le piantine di fagioli, semplici ed ingenui come i piccoli esperimenti di botanica che le maestre ci facevano fare alla scuola elementare quando eravamo bambini, ma risveglia potentemente il desiderio sessuale maschile (*Princess Ogurara No. 1*) (fig. 82). D'altra parte i fagiolini sono dei semi ed in quanto tali, perciò, sinonimi e simboli anche dello sperma. In quest'opera, in sostanza, la Yamaguchi mette in scena l'inseminazione del proprio corpo. Che, però, avviene in maniera costringente, soffocante ed in definitiva umiliante, dal momento che la donna appare qui letteralmente sottomessa e prettamente utilizzata come un oggetto fine ai soli interessi del seme maschile, in una maniera che denota non poca violenza psicologica.



Fig. 82 – N. Yamaguchi, *Princess Ogurara No. 1*

Ad ogni modo, questo corpo umano che deriva dalla visione della Yamaguchi non rappresenta più un tipo di *posthuman* che si allontana dalla natura, come quello denunciato dalla Keitai Girl, ma che al contrario vuole visceralmente e violentemente tornarci, pur senza uscire dai confini della categoria *posthuman*, poiché rimane anch'esso l'evoluzione di una persona che esiste in uno stato che va al di là dell'essere umano.

Sempre nel 2005 Yamaguchi presenta anche un'altra serie di immagini (*Golden Zazame*) (fig. 83), nelle quali la carica erotica, ancora molto alta, va di pari passo con l'oggettivazione del corpo femminile. E anche qui la nuda carne della donna risulta ricoperta da strani insetti, o forse piccole piante rampicanti, licheni o ancora muffe, chi può dirlo? A partire dalle pareti apparentemente innocue di un seppur angusto spazio



cubico nel quale è rinchiusa la Yamaguchi, degli strani nevi si diffondono come una metastasi sulla pelle e si propagano con ramificazioni tentacolari. L'unica anomalia a questa impressione è data dal colore dorato di questa cosa che sembra voler crescere su di lei ed avvolgerla lentamente tutta come un parassita. Ciò è dovuto al fatto che le migliaia di puntini risplendenti come gioielli organici non sono altro che puntine da disegno.



Fig. 83 – N. Yamaguchi, *Golden Zazame No.2*

Il suo intento dichiarato è quello di suggerire al visitatore erotismo e tattilità. L'effetto desiderato è sicuramente raggiunto, poiché il giovane corpo della donna, mostratoci nudo, risulta avvinghiato ed accarezzato da quel blob dorato che si insinua in ogni dove e che, peraltro, richiama alla mente immagini di borchie, lacci e cappucci di cuoio. Quindi all'erotismo di fondo, appunto, si sommano le sensazioni tattili delle pratiche sadomasochiste, notoriamente basate sull'imposizione di sofferenze fisiche tramite oggetti che possono provocare dolore come fruste, collari o, in questo caso, puntine da disegno.

I personaggi da lei messi in scena, dunque, sono alla continua ricerca del contatto: sia di altre persone, gli spettatori delle performance ad esempio, ma anche del "blob" stesso. Nel 2007, addirittura, ne è talmente avvolta e avvinghiata che vi sembra immersa quasi totalmente (*Peppermint Girl No. 3*) (fig. 84).



Fig. 84 – N. Yamaguchi, *Peppermint Girl No.3*

A prima vista, infatti, l'idea è che l'artista stia fluttuando in un liquido oleoso dal quale emerge solo con il viso. La pelle nuovamente bianca come quella degli attori Butoh, i glaciali occhi blu sbarrati che ci fissano, l'intero insieme, insomma, ci raggela il sangue: un po' perché tutto sembra ammantato da un sottile strato di galaverna, la brina ghiacciata che nelle notti d'inverno lentamente si deposita sul terreno coprendo ogni cosa con il suo freddo mantello; un po' perché quel pallore e quegli occhi innaturalmente spalancati, come non curanti delle gocce di liquido che potrebbero schizzarvi dentro, sembrano suggerire che quel che abbiamo di fronte sia il cadavere dell'artista che galleggia in questo spettrale specchio d'acqua. Se volessimo rimanere all'interno delle suggestioni già incontrate per i lavori di Sissi, si potrebbe dire che ancora una volta l'artista è finita nella trappola del blob ed è caduta (o è stata attirata) nelle sue fluide spire che ne risucchiano ogni barlume di volontà rendendo le proprie vittime degli automi in sua completa balia. Il plurale è necessario, dal momento che, come mostrano *Peppermint Girl No. 4* e *Peppermint Girl No. 5* (figg. 85 e 86), in questa serie di immagini la Yamaguchi non risulta essere l'unica ad essersi lasciata catturare. La sua compagna di disavventura, praticamente indistinguibile da lei, mostra di aver infatti subito la stessa sorte. Da queste foto, però, ci rendiamo conto che quanto meno le due donne non sono infine morte, poiché suggeriscono l'idea di compiere dei movimenti e perfino di alzarsi ed emergere dall'acqua.

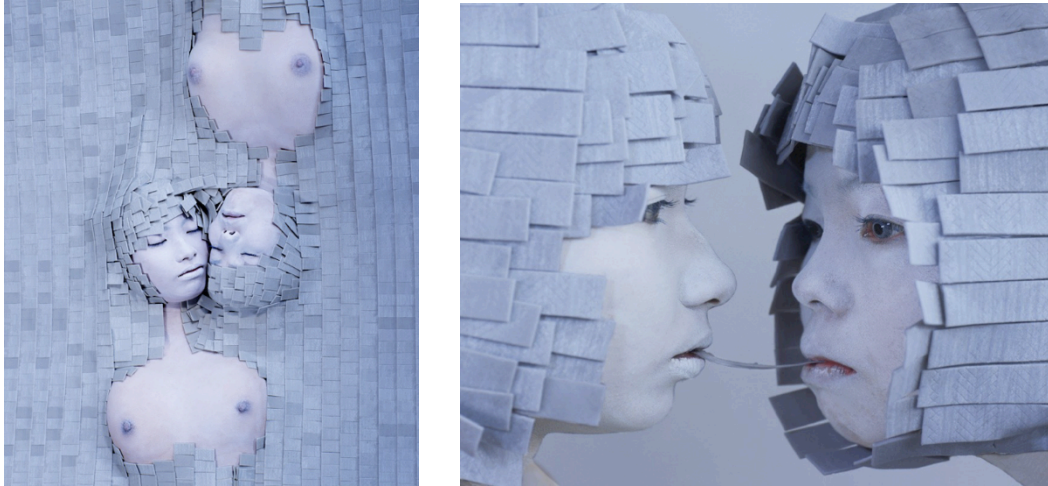


Fig. 85 e 86 – N. Yamaguchi, *Peppermint Girl No.4* e *Peppermint Girl No.5*

Ciò nonostante i loro sguardi confermano la totale mancanza di volontà e la completa assoggettazione ai desideri del blob che pare averle ipnotizzate. Tale teoria, che come si è detto avvicina enormemente quest'opera ai lavori che anche Sissi aveva messo in atto cinque anni prima, è rafforzata da *Peppermint Girl No. 2* (figg. 87), nella quale sembra proprio di rivedere l'artista bolognese che da vittima diventa esca e predatore, avvolta nel blob rosso sangue di *Secondo mezzo piano* (figg. 44-46) presso il MART di Rovereto.



Fig. 87 – N. Yamaguchi, *Peppermint Girl No.2*

Ad ogni modo, anche nella serie di fotografie di *Peppermint Girl*, quest'ulteriore alter ego dell'artista, gli elementi che hanno caratterizzato tutte le precedenti opere di Noriko Yamaguchi sono ben presenti: il trucco pallido dei corpi, infatti, così come pure l'aspetto estremamente curato dello specchio d'acqua, tanto da farlo sembrare addirittura la sabbia di un giardino Zen accuratamente pettinata da un rastrello che

lascia i segni del suo passaggio sottoforma di dolci solchi che corrono paralleli fra loro (si veda, ad esempio, anche *Peppermint Girl No. 1* – fig. 88 –, che con le altre quattro fotografie ne completa la serie), sono tutti aspetti che richiamano fortemente la cultura giapponese; allo stesso tempo, però, è conservata anche l’oggettivazione della donna, trasformata in un docile burattino nelle mani del blob, ridotta alla semplice condizione di automa e costretta a sottomettersi alle sue spire avvolgenti e fin soffocanti; ed, infine, non viene a mancare neppure la sensualità femminile, garantita dalla presenza di quei giovani corpi nudi che mostrano i seni ed il ventre scambiandosi anche un, seppur inquietante, bacio saffico attraverso il blob stesso (*Peppermint Girl No. 5*).



Fig. 88 – N. Yamaguchi, *Peppermint Girl No. 1*

D’altra parte, l’artista stessa parlando della sua storia sul sito dell’International Museum of Women, scrive:

Through my work, I try to tap into the universal femininity that has existed in our world since ancient times. My photographs and performances address technology and the female body but are, at the same time, deeply rooted in Japanese mythology.<sup>55</sup>

A proposito della mitologia giapponese, inoltre, nella stessa presentazione di sé Noriko aggiunge:

---

<sup>55</sup> Tratto da: <http://imaginingourselves.imow.org/pb/Story.aspx?id=1330&lang=1&g=0#>. «Attraverso il mio lavoro cerco di attingere la femminilità universale che esiste nel nostro mondo fin dai tempi antichi. Le mie fotografie e performances affrontano la tecnologia e il corpo femminile, ma sono, al tempo stesso, profondamente radicate nella mitologia giapponese» (traduzione mia).

My reflections reference Nihon Shoki's book *The Chronicles of Japan*, one of the oldest books on Japan's mythology, which portrays God as a woman and a goddess of fertility.<sup>56</sup>

Accertati del mantenimento delle caratteristiche peculiari della poetica della Yamaguchi, però, a questo punto possiamo dire altrettanto degli attributi tipici del Phiipop? L'aspetto naturale di quel blob dal quale le due donne sembrano riemergere ricorda, come si è detto, la sabbia di un giardino Zen o, meglio ancora, l'acqua calma di un qualche lago, magari un piccolo stagno nel giardino di cui sopra. Quindi, la *physis* è conservata, ma per verificare anche l'eventuale lato *pop* dell'opera è necessario valutare da vicino gli oggetti utilizzati dall'artista nel comporre il set per queste fotografie. Cosa siano quegli strani tasselli da mosaico, quelle scaglie che sulla pelle delle ragazze paiono come squame di rettile, come in *Ketai Girl*, o di pesce, data la natura più acquatica di quest'opera, ci è in parte suggerito dal bacio raffigurato in *Peppermint Girl No. 5* e dal titolo stesso della serie di immagini. Cosa può, infatti, essere quella materia filamentosa ed elastica che le due donne si scambiano con le labbra? Se potessimo essere nello studio fotografico con loro, in quel momento, saremmo con ogni probabilità investiti da un'ondata di dolciastro profumo di menta, poiché ciò che la Yamaguchi utilizza qui sono migliaia di stick di gomma da masticare alla menta piperita. Anche in questo caso, perciò, il lavoro della Yamaguchi sembra incrociarsi con quello di Sissi. Già con l'artista felsinea, infatti, abbiamo incontrato il chewingum come elemento Pop e non è necessario ribadire qui la sua totale appartenenza all'insieme degli oggetti comuni e quotidiani. A differenza, però, di come Sissi abbia giocato concettualmente con questo elemento quattro anni prima, nel 2003, in questo lavoro di Noriko del 2007 la gomma da masticare è propriamente un ready-made poiché non è solamente evocata dalla forma, il colore, la masticatura eccetera: qui essa è presente realmente, così come la si può trovare al supermercato o in tabaccheria. L'unica manipolazione che subisce è quella data dall'essere scartata e posizionata dall'artista in maniera da creare

---

<sup>56</sup> Ib. «Le mie riflessioni fanno riferimento al libro di Nihon Shoki *Gli annali del Giappone*, uno dei più antichi libri sulla mitologia del Giappone, che ritrae Dio come una donna e una dea della fertilità» (traduzione mia).

quell'effetto di trompe-l'oeil caratteristico del Phiipop, che pone di conseguenza la Yamaguchi ancor più in linea di Sissi con questa tendenza e al pari delle Donovan.

Il lavoro *Peppermint Girl*, infine, è arricchito anche da *Peppermint Mother* (sempre del 2007): un video nel quale, grazie alla tecnica dello *stop motion* (la ripresa, cioè, a passo uno nella quale viene scattata un'immagine per ogni fotogramma che si vuole realizzare cambiando pazientemente un poco alla volta la posizione dell'oggetto in scena in maniera quasi impercettibile per ottenere alla fine l'effetto di un'animazione), gli stick di gomma da masticare prendono vita muovendosi sul corpo dell'artista ed emettendo dei suoni simili a parole senza soluzione di continuità, con un effetto quasi ipnotico: proprio come agirebbe il blob del Phiipop di Sissi nel tentare di soggiogare la volontà delle sue vittime al fine di fagocitarle ed inglobarle in sé.

Negli anni successivi, dopo essersi dedicata a diverse performance nelle vesti della Keitai Girl, come abbiamo visto, nel 2010 Noriko espone una nuova serie di fotografie dall'enigmatico titolo *Cray* (fig. 89).



Fig. 89 – N. Yamaguchi, *Cray No.2*

Esso, infatti, sembra non avere un vero e proprio significato in lingua giapponese e nemmeno l'inglese ci viene in aiuto. Negli Stati Uniti è una parola che fa parte dello *slang* che, storpiando il termine *crazy*, va ad indicare una persona con problemi mentali, un pazzo<sup>57</sup>. Come si è visto nelle sue performance, soprattutto quelle avvenute al di fuori dei contesti espositivi come ad Hong Kong o lungo i marciapiedi di Parigi, agli occhi della persona comune, del cosiddetto “uomo della strada”, la Yamaguchi di certo non è pansa normale, come si direbbe usando un eufemismo. Ma quest'ipotesi sembra

---

<sup>57</sup> Fonte [www.internetslang.com](http://www.internetslang.com), lemma *Cray*.



un po' troppo debole. Data la sua propensione per la tecnologia, l'idea che possa trattarsi di una citazione informatica al Cray-1, uno dei più famosi e meglio riusciti supercomputer della storia, sviluppato negli USA nel 1976<sup>58</sup>, è però forse anche più fragile. Osservando le fotografie della serie, allora, si nota una cosa interessante: il blob del Phiipop si presenta qui sottoforma di decine e decine di dischetti, simili ad enormi e grigi globuli rossi, di una materia che sembra a tutti gli effetti plastilina, creta o argilla. Il nome di questo materiale, in giapponese, non trova nessuna corrispondenza con il titolo dell'opera; ma se lo si traduce in inglese ecco che si scopre che esso si dice *clay*. Una semplice coincidenza?

Ad ogni modo, in questa serie di fotografie possiamo vedere l'artista nuovamente alle prese con quel qualcosa che invade ed intacca il suo corpo. Ecco, a tal proposito qui non è ben chiaro cosa stia facendo il blob: sta invadendo la Yamaguchi a partire dalla mano e dal braccio? Oppure lo sta sciogliendo, disintegrandolo in mille pezzi? Oppure ancora lo sta trasformando un po' alla volta? Qualunque cosa stia facendo, vede la donna sofferente, prostrata a terra e strisciante, come in cerca di aiuto; o piangente, forse per il dolore di tale trasformazione (fig. 90).



Fig. 90 – N. Yamaguchi, *Cray No.4*

Viste le dinamiche delle altre opere Phiipop di Noriko, così come quelle della Donovan e di Sissi, è forse più probabile che questi dischetti grigi rappresentino un qualcosa che arriva da fuori e aggrediscono il corpo della vittima perciò dall'esterno e non il contrario. Certo è che l'effetto ottico iniziale è veramente ingannevole e ben realizzato. A prima vista, infatti, è facile cadere nel tranello di stare osservando un qualche tipo di

---

<sup>58</sup> Fonte [www.it.wikipedia.org](http://www.it.wikipedia.org), lemma *Cray-1*.

materiale organico che corrode carne, tessuti ed ossa del braccio dell'artista, come uno scherzo di halloween ben fatto o il trucco di un film *splatter* (fig. 91).



Fig. 91 – N. Yamaguchi, *Cray No. 1*

La componente Phio è perciò presente senz'ombra di dubbi. Mentre quella Pop è data dal materiale stesso: questo tipo di creta, infatti, è con ogni probabilità vera e propria plastilina, di quella comunemente utilizzata per la realizzazione di un certo tipo di metraggi animati. La *claymation* è appunto quel tipo particolare di *stop motion* che al posto di oggetti presi ed utilizzati così come sono, ne modella alcuni su misura in plastilina, modificandoli di continuo per poter scattare ogni singolo fotogramma necessario ad ottenere l'effetto animato. In *Peppermint Mother* l'uso della gomma da masticare al posto della plastilina denota un'originalità ed una pregnanza con gli aspetti fondamentali del Phiipop decisamente maggiori e più pertinenti, non v'è dubbio. Ma anzitutto bisogna notare il periodo nel quale vengono presentate queste ultime fotografie: siamo nel 2010 ed è ormai noto come, attorno a quella data, anche altri artisti Phiipop affievoliscano, in un modo o nell'altro, la loro carica espressiva legata a questa tendenza. Quindi non ci stupisce il veder utilizzare un materiale che non è un semplice ready-made, come è accaduto negli altri casi analizzati finora. Ciò nonostante, anche in questo caso l'aspetto Pop continua in qualche maniera a sussistere, non solo nell'evocazione dei "cartoni animati" realizzati in plastilina, ma anche nella forma dei dischetti stessi, che se osservati più da vicino mostrano una caratteristica decisamente *kawaii* e



Pop. Alcuni di essi, infatti, non presentano una semplice forma circolare, ma raffigurano delle teste di coniglietto stilizzate (fig. 92), alla Playboy per intendersi ma con uno stile più affine ai manga nipponici e che possono anche rappresentare una mano chiusa a pugno con le dita indice e medio alzate in segno di vittoria e saluto secondo la tipica posa stereotipata da fotoritratto (o *selfie*, per utilizzare un termine più vicino all'inventrice della Keitai Girl) fin troppo abusata dai giovani connazionali dell'artista.



Fig. 92 – N. Yamaguchi, *Cray No.3*

Ad avvalorare questa tesi, ritroviamo due video realizzati quello stesso anno: *Tsuchitarashi* e *Rabbits*. Delle *claymotion* molto affini fra loro e intimamente legate alla serie di fotografie di *Cray*, realizzate animando gli ormai noti dischetti di plastilina: piatti e circolari nel primo, ma chiaramente a forma di coniglietti nel secondo (come d'altronde suggerisce il titolo stesso). In entrambi i casi, ad ogni modo, questi buffi e simpatici animaletti Pop, resi tali anche dai suoni dolci ed infantili che emettono nel muoversi<sup>59</sup>, risultano però comunque letali tanto quanto un orda di formiche assassine che dapprima ricoprono interamente il corpo della vittima e poi lo divorano consumandolo e scarnificandolo come i più temibili fra i predatori della terra (figg. 93-96).

---

<sup>59</sup> Mentre questi dischetti/coniglietti “camminano”, nel video, continuano a ripetere la parola *pikupiku* che in giapponese è di solito seguita dal verbo *ugoku* (= muoversi). La combinazione dei due termini indica perciò “muoversi a scatti, scosse, strattoni”.

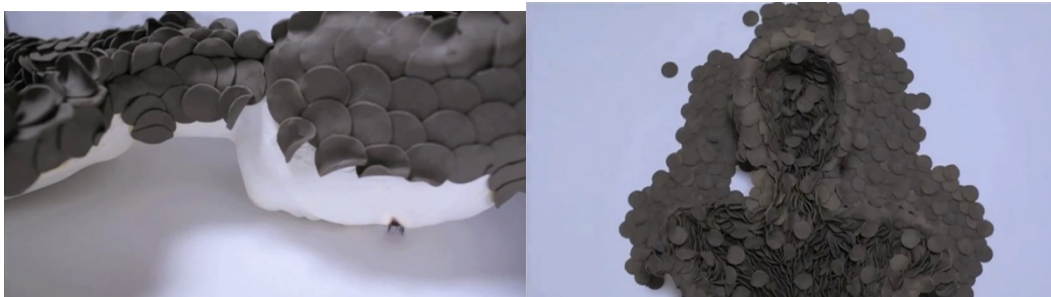


Fig. 93 e 94 – N. Yamaguchi, *Tsuchitarashi* (fotogrammi dal video)

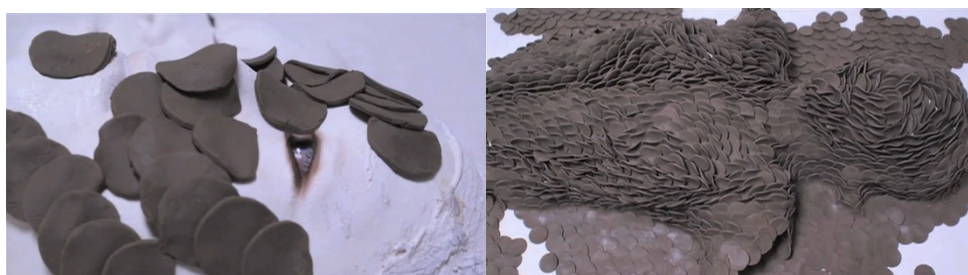


Fig. 95 e 96 – N. Yamaguchi, *Rabbits* (fotogrammi dal video)

L'anno successivo è la volta di un'altra serie di fotografie intitolata *Midoriko* e che parte dalla stessa idea di *Princess Ogurara*, ma sviluppandola con materiali differenti, poiché i fagiolini rossi sono sostituiti qui da un altro tipo di legume di colore verde-grigiastro, come se gli azuki delle immagini del 2004 si fossero incrociati con i coniglietti del 2010 (figg. 97 e 98).



Fig. 97 – N. Yamaguchi, *Midoriko No.1*      Fig. 98 – N. Yamaguchi, *Midoriko No.2*

Il tipo esatto di legume utilizzato qui non è chiaro, come non è di facile comprensione il perché del suo utilizzo e l'interpretazione del titolo dato a quest'opera. Dal momento che in lingua giapponese *midori* significa "verde" e *ko* significa "bambina", un primo senso immediato è palese, e questo si lega certamente ancora alla leggenda della principessa che si trasformò in giardino. Quest'opera, infatti, appare come una replica di quella di sei anni prima, un vero e proprio *remake*, se fosse un film e potessimo utilizzare la terminologia cinematografica in questo caso. Ma c'è qualcosa di più in quel titolo, dal momento che esso è anche un nome proprio. Perciò, forse non è del tutto fuori luogo sconfinare in ambito filmico: d'altra parte lei stessa ha prodotto dei video e delle animazioni, ed è noto quanto siano popolari i *manga* e gli *anime* in Giappone, tanto da essere diventati dalla fine degli anni Settanta del '900 non semplicemente un prodotto di intrattenimento commerciale, ma un fenomeno culturale popolare di massa ed una forma d'arte tecnologica che, dopo un periodo di crisi, si è risolleata verso la metà degli anni Novanta (proprio mentre la Yamaguchi si formava culturalmente ed artisticamente, ed in contemporanea, infatti, anche con il boom dei telefoni cellulari) imponendosi sul mercato internazionale come "nuova animazione seriale" giapponese caratterizzata da innovazioni quali una maggiore autorialità e un'impostazione registica ancora più vicina alla cinematografia dal vero. Parlare, quindi, di *remake* non è probabilmente una forzatura e cercare possibili collegamenti fra quest'opera e gli *anime* non dev'essere del tutto sbagliato. Ecco, allora, che andando a fare alcune ricerche si scopre che il nome Midoriko ricorre in un paio di serie animate di successo. La prima, intitolata *Selector Infected WIXOSS* e della tipologia di *anime* basata sui popolarissimi *trading card games* (i giochi di carte collezionabili) esplosa anch'essa nella seconda metà degli anni Novanta anche grazie alla notissima serie di giochi, videogiochi e animazioni dei *Pokémon*, è un prodotto pensato per il pubblico adolescente femminile che vede fra i personaggi principali una combattente di nome Midoriko contraddistinta, ovviamente, dal colore verde per distinguerla dalle sue compagne, alle quali sono assegnati colori diversi per meglio caratterizzare tutti i protagonisti. Questo indizio del colore verde che richiama quello dei legumi utilizzati nell'opera della Yamaguchi e il fatto che essa è stata, ed è tutt'ora, certamente immersa nel grande *mare magnum* degli *anime* potrebbe permettere di ipotizzare legami e suggestioni passatele tramite la conoscenza di *Selector Infected WIXOSS*. Ma è un collegamento troppo debole e a

meno che non abbia avuto modo di entrare in contatto con l'ideatore della serie prima che questa fosse mandata in onda nella TV giapponese, quest'ipotesi va scartata poiché l'opera della Yamaguchi precede di tre anni l'uscita dell'*anime* in questione. Esiste però un'altra serie animata, ben più famosa e di successo, vista per la prima volta in Giappone nel 2004 e basata sull'omonimo *manga* (pubblicato già dal 1996): *Inuyasha*. Qui i collegamenti sembrano essere molto più solidi. Non esclusivamente per una questione di tempistiche: Noriko Yamaguchi, adolescente tredicenne alla prima edizione del *manga* e ventunenne "Keitai Girl" all'uscita dell'*anime*, ha sicuramente conosciuto la storia di questo fumetto e con ogni probabilità lo ha proprio anche letto, dal momento che come tutte le produzioni della sua autrice, Rumiko Takahashi, fa un uso massiccio di elementi legati alla mitologia e al folklore giapponesi, certamente apprezzati dall'artista. Ed è proprio il fatto che la storia di *Inuyasha* sia ambientata nel Giappone feudale dell'Epoca Sengoku (1467-1573), unendovi elementi mitologici come demoni e divinità varie, che rafforza l'ipotesi che il titolo dell'opera della Yamaguchi sia in qualche modo ispirato o legato a quello della grande sacerdotessa Midoriko che, nell'*anime*, rappresenta la personificazione del Bene in continuo conflitto con il Male all'interno di una sorta di sfera spirituale (Sfera dei Quattro Spiriti), fulcro dell'intera storia narrata. La Midoriko della Yamaguchi, perciò, potrebbe appunto rappresentare questo dualistico conflitto fra Bene e Male, positivo e negativo, che è trasversale a quasi tutte le culture della Terra.

Ad ogni modo, l'aspetto Phio di quest'opera è palesemente presente e identico a quello di *Princess Ogurara*, mentre quello Pop sembra traslare, come spesso accade ai lavori Phipop di questi anni, dal materiale utilizzato (che, a meno di non scoprire che quei legumi sono altrettanto caratteristici degli azuki, non mostra un elevato grado di popolarità) al titolo scelto, i cui legami al mondo degli *anime* e dei *manga* manda l'indice Pop alle stelle.

Nel 2012, poi, produce altri due video nei quali, ancora una volta, il corpo (sempre pallido e sempre femminile) viene aggredito dall'ormai familiare blob, che in questo caso si presenta però sotto forma di spaghetti per *ramen*, la tipica pietanza nipponica (sebbene di origini cinesi) a base di tagliatelle di tipo cinese servite in brodo. Il titolo dei due filmati (*Nu Doll No.1* e *Nu Doll No.2*) è chiaramente un gioco di parole fra *noodle*, *nu* e *doll*.

*Noodle*, infatti, è il termine inglese con il quale ci si riferisce in generale a delle lunghe e sottili strisce di pasta ed in particolare quella asiatica. Tra l'altro questo termine trae origine etimologica dal tedesco *nudel*, che significa appunto tagliatella. La parola *doll*, invece, in inglese significa bambola, bambolotto. Per il termine *nu*, infine, (tredicesima lettera dell'alfabeto greco, ma anche una mora – unità di suono fonologico che determina la quantità di una sillaba – di quello giapponese) la lingua anglosassone non ci viene in soccorso, a meno di non considerarne solo la pronuncia all'inglese, permettendo di conseguenza di leggere quelle due lettere come l'aggettivo *new*, ossia “nuovo”. Ma *nu* è anche un termine piuttosto noto della lingua francese e significa “nudo”, sia nella sua accezione letterale di persona non coperta da alcun vestito che in quella derivata di disegno, pittura, scultura o fotografia presa direttamente da un modello nudo. E, finalmente, nell'*Hiragana* (il sistema di scrittura sillabico utilizzato per la lingua giapponese) essa è un aggettivo che può essere tradotto in italiano con “inaspettato”, “imprevisto”.

Tutte queste ipotesi possono facilmente adattarsi ai due video in questione, poiché essi raffigurano il corpo dell'artista invaso dagli spaghetti che, come gli “insetti” di *Tsuchitarashi* e *Rabbits*, lo aggrediscono e lo divorano, trasformandolo a tutti gli effetti in una specie di bambola di donna nuda, sia in senso lato che figurato. In alcune scene, infatti, si vede come il corpo dell'artista sia sostituito da una sorta di calco in gesso, usato al fine di poterlo mostrare come solo busto e senza braccia (fig. 99); ma al tempo stesso, come si è potuto notare già nelle altre opere della Yamaguchi, lei diventa “bambola” sia in quanto oggettivata (poiché resa oggetto del desiderio sessuale maschile, ma anche perché trasformata in oggetto da toccare e digitare) che ridotta a mero contenitore di carne senz'anima, privato dal blob di ogni sua possibile volontà.



Fig. 99 – N. Yamaguchi, *Nu Doll No. 1* (fotogramma dal video)

Anche il significato “nuovo”, ammesso che possa essere preso in considerazione in quanto ottenuto dalla lettura all’inglese della sillaba *nu*, si presta a dei giochi di interpretazione se, come si è già detto, si tiene presente che gli alterego della Yamaguchi rappresenterebbero un nuovo tipo di essere post-umano che anela in parte di ritornare alla Natura, anziché allontanarsi.

Ma è con ogni probabilità il significato del termine giapponese che risulta essere il più pertinente di tutti. Riferendosi agli spaghetti che brulicano nei suoi video, infatti, l’artista scrive sul proprio sito web ufficiale:

They change their form from food to insect in my imagination. When I lived old house, centipede is on my arm when I was sleeping in the morning. I was very amazing and so scary. I made this effect of my trauma many time in my work but I don’t know why I repeat its bad experience.<sup>60</sup>

Al di là dell’inglese sgrammaticato, dovuto probabilmente alla pubblicazione sul sito di una traduzione automatica dal testo originale in lingua giapponese scritto subito sotto, si comprende chiaramente l’intenzione dell’artista di trasformare con la sua immaginazione gli spaghetti dei filmati in insetti e di legare ciò ad un episodio lievemente traumatico della sua vita, quando un mattino, in una casa vecchia (o nella sua vecchia casa), si risvegliò ritrovandosi sul braccio un millepiedi, cosa che la sorprese e spaventò al tempo stesso, poiché si trattò certamente di un fatto *nu*, ossia “inaspettato”, “imprevisto” appunto.

L’ultima frase di questo brano citato, inoltre, è di fondamentale importanza non solo per l’interpretazione di queste due sue opere, ma, come dice lei stessa, di tutto il suo lavoro di artista, dal momento che spiega qui come lei abbia cercato di ricreare l’effetto ottenuto da questo suo trauma molte altre volte, avvalorando e confermando così definitivamente la tesi secondo la quale le varie tastiere di cellulari, fagioli azuki, puntine da disegno, stick di gomma da masticare, dischetti di creta, legumi, al pari degli spaghetti, non sarebbero altro che rappresentazioni di insetti che, come si è detto,

---

<sup>60</sup> Tratto da: <http://yamaguchinoriko.com/wordpress/?p=608>. «Essi cambiano la loro forma da alimenti ad insetti nella mia immaginazione. Quando vivevo in una casa vecchia [nella mia vecchia casa], mentre un mattino stavo dormendo trovai un millepiedi sul mio braccio. Ne fui molto sorpresa e spaventata. Ho ricreato questo effetto del mio trauma diverse volte nel mio lavoro, ma non so perché ripeto la sua brutta esperienza.» (traduzione mia).



assalgono e divorano il corpo della donna come temibili millepiedi che la toccano esattamente come le mille mani degli uomini che la vorrebbero oggettivare e consumare interamente, senza il minimo rispetto per la sua anima, la sua personalità, la sua volontà. La Yamaguchi, infatti, utilizza sempre il suo corpo per sfidare gli attuali costumi sociali camuffando letteralmente se stessa con quei materiali di cui si ricopre e che diventano una sua seconda pelle che agisce da barriera carica di significati contro il mondo al di fuori. D'altra parte, l'intero lavoro di Noriko ci colpisce e spesso ci disturba proprio per ciò che aggredisce il suo corpo, tanto da poter giocare ancora con le parole sfruttando un altro modo di dire inglese e dire che *she gets under our skin thanks to what covers hers*.

Tornando, comunque, a *Nu Doll* per analizzare i due video dal punto di vista del Phiipop, li troviamo perfettamente in linea con gli altri lavori realizzati dall'artista giapponese, dal momento che l'effetto Phio, ormai palese e confermato anche dalle sue stesse parole, è ottenuto con l'impressione ricreata della miriade di insetti brulicanti, mentre quello Pop è garantito dall'utilizzo degli spaghetti: d'altra parte, la stessa ditta Campbell's resa celeberrima dall'inventore della Pop Art, Andy Warhol, vede fra i suoi prodotti più classici e tradizionali proprio i *chicken noodle* in scatola!

Un'ultima cosa da rilevare, infine, riguardo a tutte le opere della Yamaguchi analizzate finora è come sia sempre presente una componente digitale, sia nel senso semiotico del termine (sinonimo cioè di discontinuo, di non analogico) che in quello che ne deriva in ambito informatico. Infatti la citazione dei pixel, gli elementi puntiformi che compongono la rappresentazione di ogni immagine nella computer grafica, trasposizione cibernetica dell'atomo democriteo, è sempre presente quale imprescindibile mattoncino di base in tutti i manti avvolgenti dei suoi blob. Questa non è una caratteristica unicamente di Noriko, poiché è estremamente diffusa anche in molti altri artisti contemporanei, soprattutto suoi connazionali. Nella storia dell'arte giapponese del Novecento, infatti, ciò trae forse origine già a partire da Yayoi Kusama, l'artista pioniera e precognitrice che già a metà degli anni Cinquanta propose con gli *Infinity Nets* dei quadri riempiti da una ragnatela di segni a formare miriadi di tessere bianche come quelle di un mosaico o, evolvendosi, colmi di infiniti punti neri che sembrano, per altro, aver ispirato i fondali di molte opere della Yamaguchi, come *Princess Ogurara*, *Golden Zazame* e *Midoriko*. O ancora quasi tutti i suoi lavori successivi, nei quali

l'elemento unitario puntiforme andava a creare dei pattern anche tridimensionali che ricoprivano (un po' allo stesso modo del blob, come nel caso delle sue *Accumulation*) gli oggetti che essi incontravano. Grazie a tutto ciò cominciava già allora ad imporsi quella che, dagli anni Settanta in poi, diventerà la cultura del *picture element*, che passando da Tatsuo Miyajima, Satoshi Hirose, Go Kato, Takashi Murakami, Ichiro Tanaka, arriva fino a Kohei Nawa, Nobuhiro Nakanishi e Kito Kengo ed è appunto diventata elemento trasversalmente comune a molti autori di questi ultimi anni, in special modo giapponesi.

Oltre a tutto ciò, infine, una menzione a parte va all'ultimo lavoro realizzato, nel 2013, da Noriko Yamaguchi: strettamente legato alla questione della digitalizzazione ed interessantissimo per diversi aspetti e suggestioni, è però oramai fuori dalla tendenza Phiipop, sebbene mostri ancora almeno nella grafica di sottofondo l'influenza del blob (fig. 100).

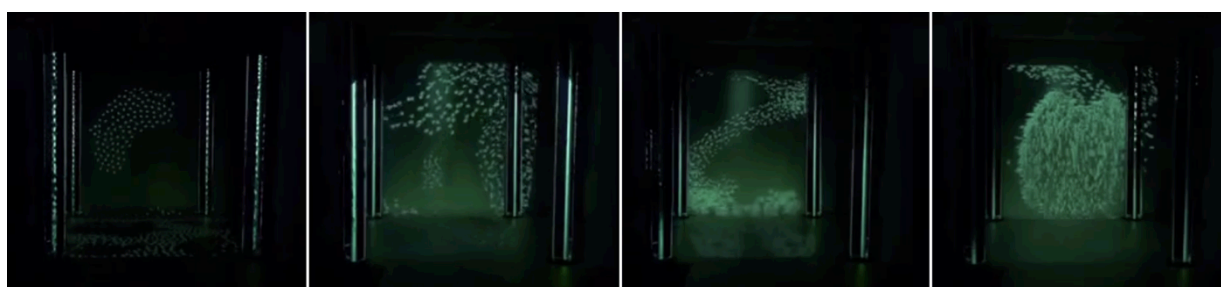


Fig. 100 – N. Yamaguchi, *Scanned Body* (alcuni fotogrammi tratti dalla videoregistrazione dell'evento)

Si tratta di *Scanned Body*, una performance svoltasi presso il CUBE, una sorta di showroom di stampanti 3D (presente a Tokio nel quartiere Shibuya, senza dubbio una delle zone più dinamiche e tecnologiche della città) la cui "attrazione" principale è il *Bodyscan 3D*, una macchina che permette di effettuare scansioni in tre dimensioni del corpo intero: a quanto pare l'unico prodotto del genere esistente al mondo in quel momento. Durante la performance, introdotta dalla proiezione su maxi schermo di un manga letto al microfono da una presentatrice, si alternarono momenti di musica, danza, computer grafica, interventi della donna e degli spettatori chiamati anche loro, come il ballerino professionista ingaggiato per l'occasione, a farsi digitalizzare. Essi venivano invitati a posizionarsi al centro di quattro pilastri, rimanere immobili per sei secondi,



come in posa per una fotografia, dopodiché i loro dati erano già disponibili nel computer che ne faceva partire una stampa in tre dimensioni (figg. 101 e 102).

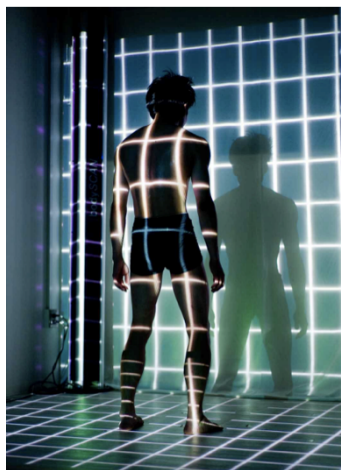


Fig. 101 – N. Yamaguchi, *Scanned Body*  
(un momento della danza)



Fig. 102 – N. Yamaguchi, *Scanned Body*  
(stampa 3D del corpo del ballerino)

L'idea, antica come il mito di pigmalione e ricorrente in tutta la letteratura fino ai giorni nostri, di ricreare l'uomo con la tecnologia è qui nuovamente perpetrata dalla Yamaguchi che, andando oltre a ciò che è stato fatto dai vari "Dottor Frankenstein" suoi predecessori, continua a ricercare non tanto la creazione di un essere umano quanto quella di un essere post-umano.

Questa sua performance, ad ogni modo, meriterebbe ulteriori approfondimenti, dal momento che apre a molti interessanti spunti di riflessione, quali ancora l'oggettivazione del corpo (questa volta maschile), l'utilizzo dei nuovi media, i legami con la tradizione, la materializzazione in tre dimensioni di un'inconsistente immagine digitale fatta di soli numeri, la copia stampata in 3D di una persona vista un po' come l'anima del soggetto scansionato al pari delle prime superstizioni sulla fotografia, ecc.

Ma proseguire per questa via porterebbe fuori strada il discorso portato avanti dalla presente tesi, dal momento che fino a che non saranno passati sufficienti anni per poter osservare il fenomeno più da lontano e con maggior distacco, pare proprio che negli anni in cui è stato presentato *Body Scanned* bisogna considerare il Phiopop nella sua fase di declino (o magari semplicemente di cambiamento, di evoluzione!).

Per ora si possono però analizzare almeno tutti i lavori precedentemente realizzati da Noriko Yamaguchi e cercarne le possibili chiavi di lettura.

### 5.1.3.1 Le congiunzioni secondarie nel Phipop di Noriko Yamaguchi

Data ormai per assodata la congiunzione primaria “Natura / Oggetto comune / Costruzione artistica” in ognuna delle opere della Yamaguchi, ripartiamo, quindi, ora dal suo primo grande successo, la “ragazza telefonino”, per scoprire che in quella sua pelle squamosa e *hi-tech* viene proposta la seguente congiunzione secondaria:

#### Nuova pelle / Posthuman / Evoluzione

Che le centinaia di tastiere di cellulari che ricoprono l'artista rappresentino delle squame di pesce o delle scaglie di serpente, poco importa: si tratta pur sempre in entrambi i casi di una forma di pelle, che nella fattispecie non è mai stata vista prima sulla faccia della Terra. Mi si passi un gioco di parole da vecchio spot pubblicitario, ma questo strato elettronico di derma non è una “pelle nuova”, che rimpiazza quella ormai troppo piccola e consumata che viene lasciata per terra sul sentiero alle pendici dello Stromboli, bensì è una “nuova pelle”, nel senso di qualcosa che non era ancora mai esistito prima e che rappresenta una novità. Non è, infatti, una pelle umana, ma, come si è detto, una caratteristica del *posthuman*, categoria con la quale si allude ad uno scarto evolutivo ulteriore dopo l'*homo sapiens sapiens* e che mostrerebbe come, ancora una volta, la Natura favorisca le forme che meglio si adattano allo scopo di protrarre *ad perpetuum* l'esistenza della Vita stessa.

Ma la Keitai Girl nasconde in sé anche un'altra congiunzione secondaria, che per altro si lega, come vedremo poco oltre, ad alcune sue opere successive:

#### Connessione globale / Corpo come singola cellula /

#### Visione olistica del mondo

La “ragazza telefonino” allude appunto a tutta quella rete di connessioni che oramai ricoprono praticamente il mondo intero, che ci permette di sapere in tempo reale tutto ciò che accade ovunque ed agire di conseguenza in relazione con tutte le altre persone sulla Terra esattamente come fanno le cellule di un tessuto organico. Noi, con i nostri computer, i nostri tablet e i nostri *smartphone* andiamo ben oltre il concetto

mcluhaniano di “villaggio globale”, perché il pianeta in cui viviamo non è nemmeno più un piccolo paesino, ma addirittura un unico organismo del quale noi ne siamo le cellule. E ciò porta a mostrare una visione sinergica ed olistica del mondo nel quale tutto e tutti siamo collegati fra noi in maniera totale.

Dopo *Keitai Girl*, ad ogni modo, è stata l’ora di *Princess Ogurara* che, più o meno come le altre sue successive varianti *Golden Zazame*, *Midoriko* e, soprattutto, *Tsuchitarashi*, *Rabbits* e *Nu Doll*, presenta la congiunzione secondaria:

### Insetti necrofagi / Nuova vita / Catena alimentare

che a sua volta richiama quelle di lavori Phiipop di altri autori, comprese ovviamente Tara Donovan e Sissi. Questa congiunzione parte dall’impressione ricreata (e ricercata) dall’artista di una miriade di insetti che, come si è detto, aggrediscono in massa un corpo riducendolo in carcassa putrida fino a dissolverlo lentamente. In realtà si sa che in natura il materiale organico non viene disintegrato da questi insetti e batteri, bensì trasformato in sostanze riutilizzabili grazie all’azione di rimineralizzazione delle sostanze che vanno poi a nutrire i cosiddetti produttori primari, ossia gli organismi autotrofi, unici esseri viventi in grado di trasformare l’energia solare in energia chimica per mezzo della fotosintesi clorofiliana: in altre parole, quegli stessi vegetali che fanno così ripartire il circolo della catena trofica. Non a caso, dal corpo della Yamaguchi ricoperto di fagiolini azuki nascono, infine, proprio delle piccole piantine. Poco importa se poi queste non siano esplicitamente presenti anche in *Golden Zazame*, *Midoriko*, *Tsuchitarashi*, *Rabbits* o *Nu Doll*, perché esse sono comunque più o meno indirettamente evocate anche solo dalla presenza degli insetti necrofagi e dalla loro funzione.

Con *Peppermint Girl* e *Peppermint Mother*, lavori ancor più pregni di suggestioni, le possibili congiunzioni secondarie si moltiplicano poiché, oltre a quella appena analizzata che potrebbe funzionare benissimo anche qui (non dimentichiamo che nel video gli stick di chewingum si comportano alla stregua degli insetti delle altre opere, e in particolare dei dischetti/coniglietti di *Tsuchitarashi* e *Rabbits* e degli spaghetti di *Nu Doll*, strisciando sul corpo delle due donne e ricoprendole), se ne possono però individuare almeno altre tre. In particolare, la prima è

## Acqua fonte di vita / Liquido amniotico / Nuova vita

Quello specchio d'acqua nel quale paiono essere immerse le due donne, infatti, rappresenta già di per sé la vita, dal momento che l'acqua dolce è fondamentale per la sopravvivenza dell'essere umano (che può mediamente resistere fino ad un mese senza assumere cibo, ma gli sono sufficienti solo pochi giorni per morire di disidratazione) e della maggior parte degli organismi dell'intero pianeta. In particolare, poi, i mammiferi (ma anche gli uccelli e i rettili, sebbene in maniera un po' diversa) vivono le primissime fasi del proprio sviluppo interamente immersi ed avvolti, come qui, in un'acqua speciale che ne garantisce protezione e sostentamento. Essa è il liquido amniotico, che permette lo sviluppo e la crescita del feto fino al momento in cui la nuova vita viene, come si suol dire, alla luce.

Un'altra congiunzione secondaria che può essere colta da queste opere è la seguente:

## Giardino Zen / Buddismo Zen / Armonia con l'Universo

Originariamente usati dai monaci zen durante la meditazione, i tradizionali giardini tipici della cultura giapponese, nei quali gli elementi della natura sono simbolicamente rappresentati da piante, ghiaia e grosse pietre dalle forme naturalmente disordinate a ricordare il dinamismo delle forme nell'universo, sono qui evocati dalla massa degli stick perfettamente ordinati secondo delle linee e regole ben precise e dai corpi delle giovani donne che appaiono come le grosse pietre che si è soliti normalmente incontrare in questi ambienti. Il giardino Zen, metafora dell'ordine cosmico, deriva appunto da quella dottrina buddhista che secondo la tradizione sarebbe stata fondata dal leggendario monaco indiano Bodhidharma, passata poi in Cina con il nome di Buddismo Chán e giunta, infine, nel Paese del Sol Levante con quel ben più noto appellativo. La dottrina buddhista Zen si fonda sulla ricerca di quella particolare esperienza che viene indicata come *satori* ("Comprensione della Realtà"), l'esperienza cioè del risveglio, in senso spirituale, non inteso come il nirvana (che si presenta fondamentalmente come rinuncia al mondo e distacco da esso), ma come partecipazione attiva e consapevole all'Universo intero e grazie al quale non ci sarebbe più alcuna differenza tra colui che si "rende conto" e l'oggetto dell'osservazione, ponendoli in totale armonia fra loro. Questa

esperienza, perciò, non va identificata semplicemente come “intuizione”, quanto piuttosto come un’esperienza improvvisa e profonda che consente la “visione del cuore delle cose” che in buona sostanza corrisponderebbe alla “natura di Buddha” e cioè alla natura di tutta la realtà, del cosmo. Interessante, poi, notare anche che la natura di tutto l’universo corrisponda, per questa dottrina, alla stessa vacuità indicata dall’*Enso*, un simbolo dalla forma circolare tra i più significativi dello Zen che non può non richiamare alla mente anche la ciclicità della Natura stessa.

A queste congiunzioni, però, a questo punto se ne può aggiungere anche un’ultima:

### Gomma da masticare / Unione / Quintessenza collante di tutto l’Universo

Noriko ha, infatti, deciso per questi lavori di utilizzare la gomma da masticare, per altro al sapore di menta piperita. Anche questa scelta non è certo casuale: l’idea di freschezza, che scaturisce immediatamente al solo pensiero di questa pianta, è qui sottolineata anche dal colore grigio-verdastro degli stick; il tutto, combinato al bianco della pelle delle due donne, contribuisce a dare l’immagine dell’acqua invernale di un laghetto. Ma se si scava ancor più in profondità nella simbologia che tradizionalmente è attribuita fin dall’antichità alla pianta della menta, si scopre come essa rappresenti la sobrietà, la temperanza e la saggezza. Essendo, poi, una pianta che ricresce e fiorisce anche nelle condizioni più avverse, viene pure considerata rappresentativa di tutte le virtù che, se vere, non muoiono mai anche nelle condizioni più avverse. Insomma, una summa delle caratteristiche degli adepti che seguono le vie dello Zen. Ma ciò che interessa di più, ai fini di mostrare questa congiunzione, non sta tanto nell’uso della menta, quanto piuttosto in quello della gomma da masticare. Essa, infatti, una volta masticata diventa molla, appiccicosa e collosa, tanto che risulta quasi impossibile eliminarla quando si attacca alla pavimentazione di marciapiedi e strade, quando viene accidentalmente pestata con le scarpe o, peggio ancora, quando finisce su dei tessuti o nei capelli. Quest’idea di collante, in grado di congiungere indissolubilmente fra loro diversi elementi, è sottolineato anche dalla Yamaguchi non solo nel momento in cui vi mostra i corpi delle donne invischiati e resi prigionieri, ma anche e più in particolare con *Peppermint Girl No.5* nel quale le due protagoniste sono unite fra loro in quel particolare bacio proprio da una lingua di chewingum che funge anche da ponte e da

veicolo di trasmissione (di germi, di fluidi, di essenza vitale...) oltre che da collante. Questo materiale che le avvolge interamente, rendendole un tutt'uno fra loro e con ciò che le circonda può essere perciò interpretato come una metafora della quintessenza della Natura, quel *qi* di cui si parlava più sopra, che come l'aria avvolge, mette in contatto ed unisce tutto il creato, l'Universo intero, ancora secondo il principio del *satori*.

Altro discorso ancora può essere fatto, invece, per la serie di immagini intitolata *Cray*. Anch'essa, grazie a quei dischetti e coniglietti che ricoprono parte del suo corpo, presenta sempre in sé l'idea degli insetti, rafforzata anche dalle immagini dei due video (*Tsuchitarashi* e *Rabbits*) che in un certo senso derivano da queste foto, e richiama alla mente esattamente le stesse sensazioni di *Princess Ogurara*, *Golden Zazame*, *Midoriko* e *Nu Doll*, veicolando perciò ancora una volta la congiunzione secondaria "Insetti necrofagi / Nuova vita / Catena alimentare". Ma come per *Peppermint Girl* e *Peppermint Mother*, anche qui si può andare oltre e individuare ad esempio anche un'altra congiunzione secondaria:

### Plasmabilità dell'artista / Plastilina / Forza della Natura

Il corpo dell'artista, infatti, in *Cray* viene come decomposto in parte, ma le immagini possono essere interpretate anche come se il braccio di Noriko invece di essere aggredito dagli insetti necrofagi fosse trasformato, plasmato, modellato in qualcosa di diverso e nuovo. Esattamente la stessa identica caratteristica e funzione principale della creta e della plastilina. Tutto ciò messo insieme serve a ricordarci che al fine di conservare la Vita, la Natura, con la sua forza incontrastabile, modifica, plasma e modella da sempre l'Universo intero, la Terra e tutto ciò che vi è dentro, ovviamente noi compresi che vi ci ritroviamo proprio come plastilina nelle sue possenti mani. L'idea di noi, piccoli esseri alla mercè della Natura che in fin dei conti ci manipola e manovra come burattini senza volontà nelle sue mani, è ad ogni modo evocata in moltissime opere Phiopop, non solo della Yamaguchi (si vedano, appunto, *Peppermint Girl*, *Peppermint Mother* e *Keitai Girl*, *in primis*, come poi tutti i lavori nei quali sia presente il corpo dell'artista), ma come si è visto anche di Sissi. Altro fattore che avvicina moltissimo queste due donne che non sono formalmente in contatto fra loro e che però

giungono a conclusioni omologhe e spesso quasi congruenti pur mantenendo una loro originalità, poetica, ispirazione e cultura così diverse. Parafrasando i termini Zen, quindi, potremmo dire che sono in perfetta armonia fra loro poiché hanno entrambe raggiunto una sorta di *satori*, mantenute unite dalla quintessenza del Phiipop.

## 5.2 Artisti Phiipop secondari

In quest'ultimo capitolo saranno analizzate alcune opere di artisti che, a differenza di quelle incontrate finora, non presentano un'influenza Phiipop così ferma e costante in tutta la loro carriera nella ventina di anni a cavallo fra XX e XXI secolo. Ciò nonostante, gli autori presi qui in considerazione hanno avuto modo di presentare dei lavori, con caratteristiche pienamente omologhe a quelle del Phiipop, che si sono spesso rivelati anche più intensi di quelli della Donovan, di Sissi o della Yamaguchi, ma forse proprio perché concentrati in una o due opere, anziché in tutto il loro corpus artistico.

Rimanendo, quindi, per ora ancora nel Paese del Sol Levante, un duo di artisti molto interessante da vedere è quello formatosi a Kyoto nel 2001 quando Yasuhiko Hayashi (1971) e Yusuke Nakano (1976), allora appena laureatisi, come la Yamaguchi, presso la Kyoto City University of Arts, decidono di mettere assieme le loro idee ed unirsi sotto lo pseudonimo collettivo di Paramodel. Questo nome, fusione delle parole inglesi *paradise* e *model*, sta ad indicare proprio la loro propensione a ricreare modelli di paradisi possibili, ambienti tanto fantastici ed affascinanti quanto intricati. Nonostante il duo produca attraverso una gran varietà di media, comprese la pittura, la scultura, la fotografia e le animazioni, sono ovviamente le loro installazioni che ci interessano di più. Opere che possono essere interpretate al tempo stesso come graffiti tridimensionali, diorama, disegni, murali o paesaggi, come, appunto, tutta la loro serie di *Paramodelic Graffiti*, della quale vediamo qui due esempi rispettivamente del 2005 (fig. 103) e del 2010 (fig. 104).

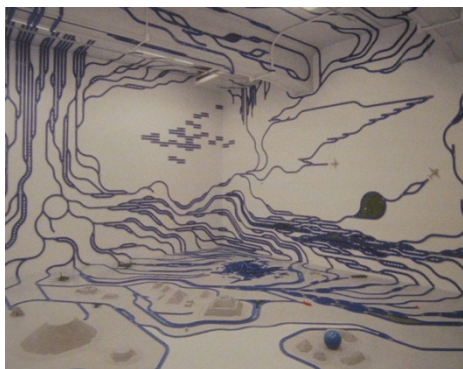


Fig. 103 – Paramodel, *Paramodelic Graffiti* (2005)



Fig. 104 – Paramodel, *Paramodelic Graffiti* (2010)

Il primo, più piatto e minimalista, si presenta come un groviglio di linee sinuose e ramificate che iglobano l'intera stanza. Un vasto murale, come suggerisce il titolo stesso, nel quale spuntano qua e là piccoli oggetti tridimensionali che sembrano candidi rilievi montuosi. Alla prima occhiata, perciò, questo lavoro richiama alla mente il disegno di un grande paesaggio roccioso in cui le linee sembrano indicare la stratificazione dei sedimenti nei secoli. Esse si fondono e confondono nei nostri occhi, trasformandosi inaspettatamente, come in un disegno di Escher, in fiumi, cascate e laghi. Al tempo stesso, infine, quelle sinuosità ricordano anche le venature del legno, degli alberi. Ma la cosa più sconcertante è data dalla tecnica con la quale questi "graffiti" sono stati realizzati poiché non si tratta di reali murali dipinti: non sono disegni, quelli, bensì linee ricreate per mezzo di piste di plastica per trenini giocattolo, tutte collegate fra loro in un immenso circuito dalle mille ramificazioni (figg. 105 e 106).



Fig. 105 e 106 – Paramodel, *Paramodelic Graffiti* (particolari)

Ecco perciò garantita la congiunzione primaria nella quale quell'apparenza naturale alla prima occhiata viene rovesciata dalla realtà oggettiva, lasciandoci sempre con la sensazione di essere stati ingannati e presi in giro, ma strappandoci al tempo stesso un



sorriso grazie alla sorpresa e al fascino che tale “scherzo” ci suscita. Ed è presente anche una possibile congiunzione secondaria grazie ai concetti di

### Scorrimento circolare del tempo / Venature e/o Stratificazioni / Crescita

Come abbiamo già notato con *Moire* (fig. 03) ed in parte anche con l'*Untitled* del 2014 (fig. 30) della Donovan, il trascorrere circolare del tempo qui rappresentato dai trenini e dai circuiti sui quali appunto essi scorrono si manifesta in natura anche sottoforma di venature nei tronchi degli alberi oppure con la formazione delle rocce sedimentarie. La combinazione di questi due elementi porta perciò con sé il conseguente concetto di crescita, intesa sia nel senso di sviluppo degli esseri viventi che di evoluzione geologica della Terra.

Inoltre nei *Paramodelic Graffiti* più recenti, come quello del 2010 in figura 2, si nota un certo cambiamento in direzione di un maggior ordine schematico, quasi matematico-geometrico, nella disposizione dei loro lavori. I disegni che si vengono a formare su quelle pareti, sui soffitti e sui pavimenti mostrano ora quasi un che di tribale, come i tatuaggi di quelle popolazioni dalla struttura sociale molto semplice ancora fondate proprio sui ritmi biologici dettati dalla Natura. Ecco perciò comparire qui un'altra congiunzione secondaria data da:

### Creazione di mondi / Ordine cosmico / Armonia con la Natura

poiché la volontà di questi artisti di creare dei modelli di mondi nuovi, alternativi a quello su cui viviamo oramai così bistrattato, va di pari passo con il riconoscere che c'è sicuramente un qualche ordine cosmico alla base di tutto e che per permettere la nostra sopravvivenza dobbiamo comprenderne le leggi e seguirle vivendo in armonia con la Natura, prendendo esempio appunto dai popoli tribali. Si badi bene però che, come suggeriscono il loro nome e i titoli di queste opere, essi non propongono di tornare a vivere esattamente come quelle popolazioni: loro sono Phiopop e perciò amano l'oggetto artificiale tanto da non poterne fare a meno. In questi loro ultimi modelli, il paesaggio “naturale” convive con gru e automezzi meccanici da lavoro, simboli dell'oggetto artificiale e del progresso tecnologico. Quello che questi due artisti giapponesi sembrano voler indicare è la necessità di sfruttare le nostre conoscenze, abilità e tecnologie per perseguire un tipo di sviluppo sostenibile che sia in armonia con l'ordine cosmico naturale. Insomma, con le loro opere sembrano voler dire che creare

mondi è facile come un gioco, ma attenzione perché contemporaneamente non si tratta di un gioco da ragazzi!

A questo punto, tanto vale rimanere in Giappone e presentare un altro interessante artista di nome Hiroshi Fuji che, a partire sempre dai giocattoli come il duo Paramodel, va oltre al costruire paesaggi, perché ad essi aggiunge anche tutto un esercito di animali e mostri per popolarli. Nato nel 1960 a Kagoshima e formatosi anch'egli sempre presso la Kyoto City University of Arts, è attualmente il direttore del Towada Art Center ed è molto attivo nel sociale. Definito da alcuni come l'artista riciclatore seriale, Hiroshi Fuji è ben noto per le sue installazioni ed opere scultoree realizzate con materiali scartati. Nel 2008, ad esempio, ha ricreato con oggetti di recupero una "foresta" sorprendente di sculture, appese all'interno della Mori Yu Gallery di Tokyo (*Happy Forest*) (fig. 107). E l'anno successivo ha "varato" lungo un fiume una gigantesca barca fatta di bottiglie in PET gettate nella spazzatura.



Fig. 107 – H. Juji, *Happy Forest*

Ma la sua passione più grande sono da sempre i giocattoli. In particolare, ovviamente, quelli di seconda mano. Ormai già circa 15 anni fa, nel 1999, ha dato inizio al suo progetto "*kaekko*" con il quale offre ai bambini uno spazio per scambiarsi i giocattoli l'un l'altro e contemporaneamente recuperarne alcuni scartati o donati per realizzare attività creative come *workshop* pubblici e per la creazione della maggior parte delle sue opere.

Nel 2010, ad esempio, ha esposto in mostra nel quartiere Roppongi di Tokyo il *Toysaurus* (figg. 108 e 109), un lavoro che sembra essere uscito dalla combinazione e fusione di due film come *Jurassic Park* e *Toy Story*.



Fig. 108 – H. Juji, *Toysaurus*



Fig. 109 – H. Juji, *Toysaurus* (part.)

Ma il suo lavoro finora decisamente più importante, sia per l'interesse che suscita che per la grandezza dell'installazione, è sicuramente *Where have all these toys come from?* (figg. 110 e 111) presentato nel 2012 presso lo spazio 3331 Arts Chiyoda di Tokyo. Questa enorme installazione, che riempiva l'intera galleria principale, mostrava strani paesaggi colorati con palazzi incantati, montagne e tortuosi sentieri popolati da mostri, dinosauri e uccelli in volo. Tutto ciò è stato realizzato dall'artista utilizzando oltre 50.000 giocattoli vecchi avanzati dal suo programma di scambio o raccolti da circa 1.000 luoghi diversi (negozi, parchi, musei, case private e centri sociali) di tutto il Giappone.



Figg. 110 e 111 – H. Juji, *Where have all these toys come from?* (particolari)

L'installazione è partita quindi da un gigantesco cumulo di “spazzatura” ed è terminata con tutti quei differenti giocattoli raggruppati sulla base di precise specifiche come le dimensioni e i colori, ognuno dei quali aveva una grande scultura a rappresentarlo. Questa brillante installazione fa rivivere ricordi d'infanzia mettendo i visitatori sotto esposizione diretta di vecchi oggetti spesso dimenticati. Da Topolino a Doraemon, balocchi di plastica colorati diventano quindi mostri giganti o paesaggi impossibili da ignorare. Un grande potenziale creativo, ma anche un forte messaggio di denuncia dell'eccesso di spazzatura ogni anno prodotta in tutto il mondo a partire dal piccolo

della cameretta dei propri figli. D'altronde i bambini, si sa, crescono molto in fretta, tanto da rendere necessario un ricambio continuo di vestiti. Ma con la stessa velocità con la quale essi cambiano abiti, annoiandosene presto scartano e si disfano altrettanto rapidamente dei loro giocattoli, contribuendo così a creare una grande quantità di rifiuti. Quest'opera, perciò, vuole ricordare la triste natura usa e getta dei giocattoli moderni e dell'impatto sull'ambiente che certe abitudini consumistiche portano irrimediabilmente con sé.

Alla base di questa sua arte *eco-friendly*, quindi, vi è il suo concetto artistico, affine a quello dei Paramodel, che si pone come fine quello di trasformare esistenze che non sono considerate dalla società come degne di interesse, per renderle a modo suo speciali.

Dal punto di vista del Phiopop, quindi anche qui pienamente raggiunto nella sua congiunzione primaria, è possibile perciò scoprire congiunzioni secondarie quali quelle del duo di artisti suoi connazionali. Anch'egli, infatti, crea nuovi mondi alternativi rimettendo ordine (suddivisione dei colori e delle grandezze) nel caos della montagna di rifiuti/giocattoli, ristabilendo così un'armonia con la Natura in questo modo rigenerata.

Ma la scelta dell'utilizzo di oggetti di scarto denuncia almeno anche un'altra congiunzione secondaria, ossia

### Oggetto scartato / Oggetto riciclato / Nuova vita

Gli oggetti da lui impiegati sono stati evidentemente considerati al termine della loro vita, tanto da essere mandati al macero, al pari degli esseri viventi che terminano il loro percorso biologico nella decomposizione di cui abbiamo già abbondantemente parlato. Fuji, però, utilizza questi relitti di giocattoli al pari delle sostanze nutritive rimineralizzate derivanti dalla decomposizione stessa degli organismi viventi per permettere la nascita di una nuova vita, che in natura andrà a rialimentare la catena trofica e qui darà origine ad oggetti e paesaggi nuovi.

Tornando idealmente sul continente e spostandoci perciò in Cina, alla fine degli anni '90 avremmo potuto incontrare un altro interessantissimo artista, purtroppo prematuramente scomparso, che almeno nei suoi ultimi anni di vita sembra essere stato in qualche modo influenzato dal Phiopop creando delle opere davvero emblematiche per questa tendenza. Il riferimento è a Chen Zhen, nato a Shanghai nel 1955 e deceduto nel 2000 a Parigi, considerato uno dei principali rappresentanti dell'avanguardia cinese e artista internazionale di grande caratura. Esattamente nel 1999 ha esposto, in due occasioni diverse, altrettante installazioni che presentavano entrambe una qualche forma di blob perfettamente ascrivibile all'interno della tendenza sviluppata nella presente tesi.

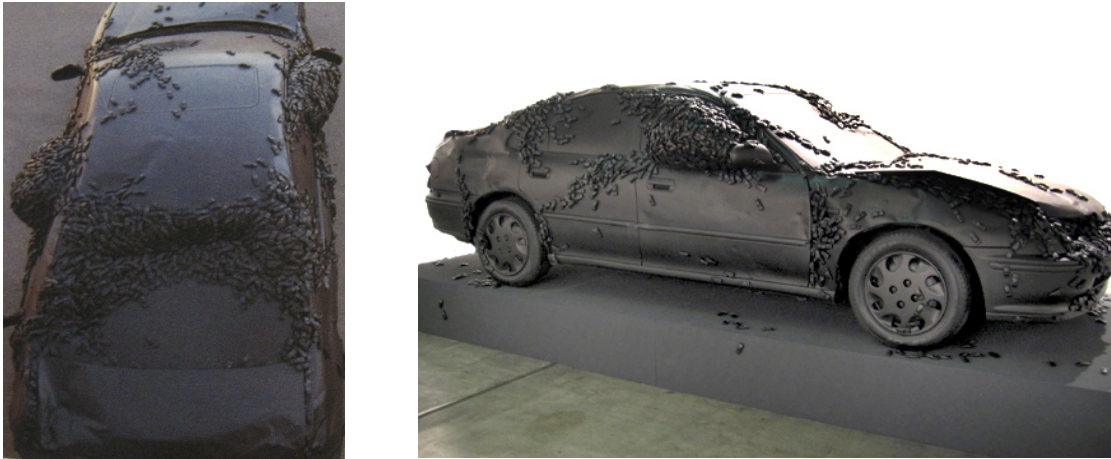
In *Exciting Delivery* (fig. 112), infatti, a mano a mano che quella massa simil organica entra in contatto con una bici per inglobarla ci si rende lentamente conto che essa è formata da un intreccio avvinchiante di spiriformi camere d'aria, proprio di bicicletta. Tra l'altro, ecco qui probabilmente trovato l'anello di congiunzione tra la forma di blob che in *Daniela ha perso il treno* (fig. 35) colpiva Sissi praticamente alla genesi della sua arte e quello composto da materiali plastico-sintetici intrecciati che caratterizza le sue evoluzioni successive.



Fig. 112 – C. Zhen, *Exciting Delivery*

Ad ogni modo, sempre nello stesso anno, poi, incontriamo anche un altro capolavoro dell'arte Phipop, che richiama concettualmente quello appena descritto, ma lo supera in raffinatezza, poiché il cosiddetto blob che fagocita la ruota qui sopra, torna all'attacco su un altro mezzo di trasporto, ma sottoforma di uno sciame di scarafaggi o formiche che lentamente inglobano un corpo morto, anticipando di parecchio Tara Donovan, Sissi e Noriko Yamaguchi. Questi insetti, in realtà, non sono altro che centinaia di automobiline giocattolo che invadono la carcassa di una vettura vera (*Perseverance of regeneration*) (figg. 113 e 114).





Figg. 113 e 114 – C. Zhen, *Perseverance of regeneration*

Una particolarità di blob, questo, a quanto pare più avanzato, che per mimetizzarsi è in grado di assumere le sembianze degli oggetti (o parti di essi) che divora. Queste due opere, infatti, elevano al quadrato il già straniante effetto tipico dei lavori Phioipop (anche qui non vi sono dubbi che la congiunzione primaria sia rispettata e che esse vi rientrino a pieno titolo) per mezzo del paradosso che viene a crearsi grazie alla fortissima omologia (quasi una totale congruenza) fra blob e vittima, predatore e preda. È come se assistessimo ad un atto di cannibalismo che ci raccapriccia ed affascina al tempo stesso, impedendoci di non assistervi. Inoltre, già in *Exciting Delivery*, ma ancor più in *Perseverance of regeneration*, vi è anche una contrapposizione estremamente stimolante fra i concetti di moto e staticità. Nella seconda delle due, in particolare, l'opposizione fra la sensazione di movimento data dagli "insetti" e quella di staticità dell'"auto/cadavere" crea una vera e propria antinomia, poiché di norma dovrebbe essere la vera auto a possedere la capacità di spostarsi in maniera semi-autonoma (automobile), al contrario delle automobiline giocattolo.

Tutto ciò, quindi, sarebbe decisamente sufficiente a rendere molto interessanti questi lavori dell'ultimo periodo di Chen Zhen. Ciò nonostante, ad arricchirli ulteriormente vi è anche l'immaneabile congiunzione secondaria che qui, facile da immaginare ed in perfetta armonia con molte altre opere Phioipop quali *Nature* di Sissi e i vari *Princess Ogurara*, *Golden Zazame*, *Midoriko*, *Tsuchitarashi*, *Rabbits* e *Nu Doll* della Yamaguchi, risulta essere:

### Decomposizione / Rigenerazione / Creazione

L'idea, infatti, delle automobiline giocattolo che paiono voler decomporre la vera automobile, come a rispondere ad un atavico istinto di rigenerare sostanze nutritive per

il naturale ciclo della vita, permette infine la nascita di una nuova creatura. Anzi, di una nuova creazione (artistica).

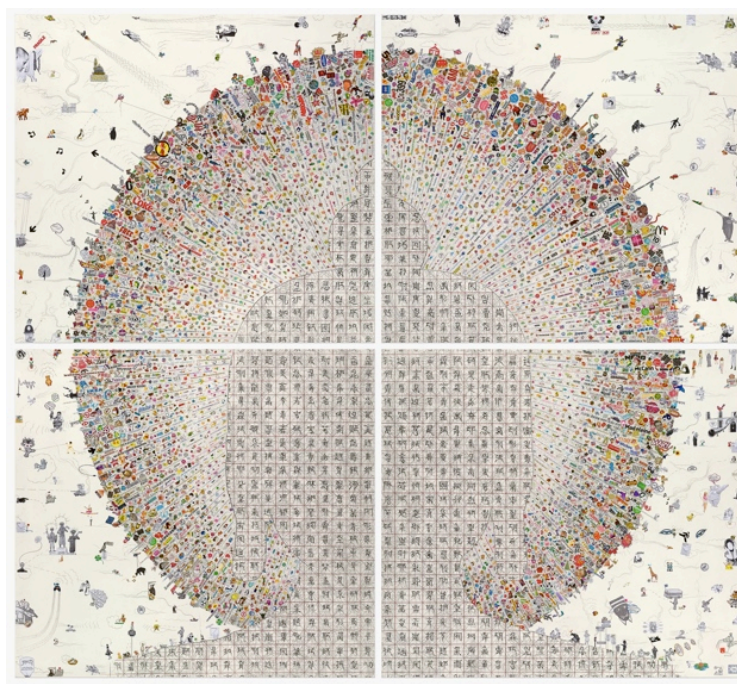


Fig. 115 – G. Gyatso, *The Shambhala in modern times*

Prima di lasciare definitivamente il continente asiatico, infine, consideriamo un lavoro in particolare del tibetano Gonkar Gyatso, nato nel 1961 ed anche lui sfiorato dall'afflato del Phipop (sebbene tardivamente e perciò solo per poche opere). Alla 53<sup>a</sup> Biennale di Venezia del 2009, ad esempio, presenta il suo *The Shambhala in modern times* (fig. 115), una sorta di immensa macchia sul muro che, non fosse per qualche puntino colorato e una vaga forma che a seconda occhiata il nostro cervello pian piano riesce a ricostruire nella nostra mente, potrebbe sembrare una chiazza di umidità dovuta ad un'infiltrazione d'acqua. Insomma, un'altra sorta di muffa alla Tara Donovan. Avvicinandoci, però, ci accorgiamo che si tratta di una specie di *murales* che, come i graffiti dei Paramodel, non è dipinto o disegnato sulla parete, bensì è composto prevalentemente da una miriade di piccoli *stickers* colorati che riprendono le icone dei personaggi di noti cartoni animati e film (Cenerentola, la Sirenetta, Jasmine, Betty Boop, Transformers, Witch...), i loghi di marche di prodotti celebri (Coke, Bosch, Lotto, Nastro Azzurro...) e di catene di ristorazione o di corriere espresso altrettanto globalmente conosciuti (McDonalds, TNT...), ecc. (fig. 116). Ritagli di figurine un po' *kitch*, se si vuole, e molto *kawaii*, ma che sono altresì comunemente utilizzati da ragazzine e ragazzini per abbellire il proprio cellulare, diario scolastico, cartella e via dicendo.

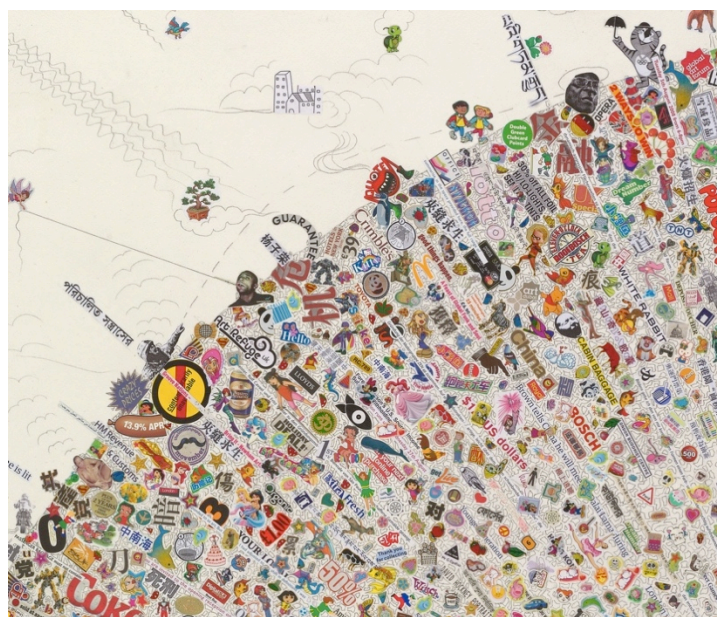


Fig. 116 – G. Gyatso, *The Shambhala in modern times* (part.)

Questa sorta di graffito, che ricorda forse di più un nuovo tipo d’incisione rupestre, con quella silhouette della testa di Buddah riprende, invece, un thanka<sup>61</sup>, uno stendardo usato nelle processioni buddiste in Tibet (*Shambhala*, infatti, è un paese mitico della mitologia buddista).

È perciò possibile riscontrare qui la congiunzione secondaria:

### Religioni primitive / Filosofie orientali / Divinizzazione del ciclo della vita

Le incisioni rupestri evocate qui da questo strano tipo di “dipinto” su parete erano nella preistoria legate al ciclo delle stagioni e il buddhismo, con il suo profondo rispetto per ogni forma di vita e il suo estremo concepimento del ciclo della vita dato dal concetto di reincarnazione, sono in grande sintonia proprio con i cicli della Natura tanto da divinizzarne la profonda armonia.

Lasciando definitivamente il continente asiatico, torniamo in Europa e più precisamente a Venezia, in Italia, dove vive e lavora un altro artista molto particolare che opera a cavallo fra diversi generi, ma che a suo stesso dire, durante un incontro con lo scrivente, trova i suoi lavori ed il suo spirito estetico, soprattutto degli ultimi anni, pienamente affini al Phipop ed alle sue caratteristiche. Si chiama Michelangelo Penso (1964) e da

<sup>61</sup> In lingua tibetana la parola “than” significa “piano” e il suffisso “ka” sta per dipinto, per cui i thanka sono delle immagini delle divinità *Bodhisattva*, dipinte o ricamate, in genere appese in un monastero o su un altare di famiglia e portate in processione da lama o da fedeli.



anni si muove nei dintorni dello scalo portuale di Marghera dove raccoglie materiali di scarto da utilizzare per i suoi lavori, cercando principalmente quelle cinghie che servono a fissare i pacchi della merce che viaggia sulle navi, un po' come quelle utilizzate per saldare i bagagli sul portapacchi delle auto, ma ovviamente in scala più grande. Sono cinghie usate nei trasporti navali, studiate e fabbricate per reggere migliaia di tonnellate di peso e che hanno la funzione di legare, mantenere salde e unite le cose ed impedire che cadano e si perdano in acqua. Queste cinghie sono perciò le vestigia di lunghi viaggi per mare, evocazione di storie da romanzi d'avventura d'altri tempi, ma che per lui rappresentano principalmente le sue radici veneziane. Ma oltre all'aspetto romantico e sognatore, le sue opere presentano anche una faccia decisamente diversa, che solo alcuni decenni fa sarebbe stata considerata totalmente opposta, ma che ora, come si è visto, le nuove teorie scientifico-filosofiche come quella della complessità hanno riavvicinato fino a farle incrociare di nuovo. Il lavoro di Michelangelo Penso, infatti, si ispira parimenti alla matematica e alla biologia, inserendosi

in quel fortunato filone di ricerche che ha visto numerosi artisti esplorare, con assetato desiderio di sapere, l'affascinante mondo della scienza. (...) Egli non mira alla definizione di una "scienza dell'arte" nei termini progettuali di avanguardie come quelle optical, cinetiche e programmate che, tra gli anni cinquanta e sessanta, esploravano i meccanismi fisiologici e psicologici della percezione; con la sua ricerca egli si avvicina piuttosto ad artisti come Naum Gabo (1890-1977), noto protagonista dell'avanguardia sovietica, che partendo da modelli matematici sviluppava forme tridimensionali nello spazio ordinario, servendosi di nuovi materiali come la plastica.<sup>62</sup>

Per mezzo dell'indagine scientifica (è in contatto con gli studiosi del prestigioso Massachusetts Institute of Technology) Penso opera al fine di trovare nuove forme per nuove scoperte scientifiche. D'altronde già sul secondo numero della rivista *Leonardo*, pubblicata proprio dalla MIT Press nel 1984, il filosofo canadese Sheldon Richmond sosteneva l'interdipendenza funzionale di arte e scienza scrivendo che:

Art and science interact through their functional interdependence: art is present as creative imagination in science; science provides reality testing or rationality for art. Although the function of art is to produce imaginary worlds and the function of science is to test theories for contact with reality, these functions are interdependent. Science

---

<sup>62</sup> L. Lecci, *Penso, dunque sono*, in *Michelangelo Penso: Circuito genetico* RSBP, Silvana, Milano 2011, p. 11.

prompts art to create new visions; art provides science with visions for articulating and testing.<sup>63</sup>

E le opere di Michelangelo Penso rispondono pienamente alle tesi avanzate dal filosofo.



Fig. 117 – M. Penso, *Orbite*

Con *Orbite* (fig. 117), del 2010, ad esempio, egli richiama la struttura atomica di alcune molecole ricreandola arrotolando a spirale le cinghie di poliestere e ottenendo così un risultato del tutto affine a quello di *Moire* della Donovan (fig. 03) e portando con sé la medesima congiunzione secondaria:

### Tempo + Spazio / Stratificazione / Crescita

Mentre con *Blackgenetic* (fig. 118), dello stesso anno, manipola la complessa struttura di alcune particolari molecole di DNA in un intricato reticolo di cinghie di gomma nera «traducendo l'essenza della vita umana, il suo patrimonio genetico, in intrecci che ingigantiscono ciò che è microscopico»<sup>64</sup>. Tutta una serie di opere realizzate tra il 2009 e il 2011, infatti, sviluppano come questa la ricerca estetica dell'artista basata sull'osservazione dell'universo scientifico ed in particolare quello della genetica umana. Le sue *Blackgenetic structures* sono d'altronde proprio ispirate ai circuiti genetici

---

<sup>63</sup> S. Richmond, *The Interaction of Art and Science*, in *Leonardo*, vol. 17, n. 2, The MIT Press, 1984, pp. 81-86. «Arte e scienza interagiscono attraverso la loro interdipendenza funzionale: l'arte è presente in qualità di immaginazione creativa nella scienza; la scienza fornisce un esame di realtà o razionalità per l'arte. Sebbene la funzione dell'arte sia di produrre mondi immaginari e la funzione della scienza sia di testare teorie per contatto con la realtà, queste funzioni sono interdipendenti. La scienza chiede all'arte di creare nuove visioni; l'arte fornisce alla scienza le visioni per articolare e testare.» (traduzione mia).

<sup>64</sup> L. Lecci, op. cit., p. 12.

presenti nel Registry of Standard Biological Parts del MIT in Massachusetts, in cui sono raccolti diversi pezzi di DNA: una sorta di “museo genetico umano”, un contenitore di varie parti biologiche che funge da conservatore dell’essenza della vita. Il Registry del MIT, insomma, è la memoria della vita che potenzialmente ne garantisce la possibilità di perpetuarsi in eterno.

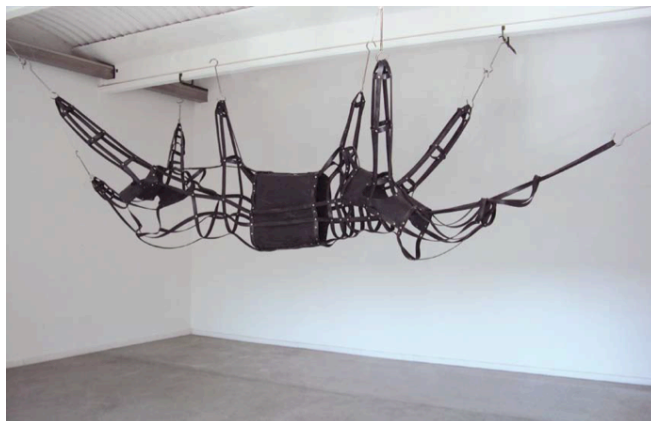


Fig. 118 – M. Penso, *Blackgenetic*

Quel che risulta dal dare forma all’invisibile sono delle strutture dalla morfologia chiaramente organicista che ricorda gli esoscheletri degli insetti o, data la grandezza, più probabilmente gli endoscheletri fossili di qualche mostruoso essere preistorico. Da qui si potrebbe perciò rilevare la congiunzione secondaria:

### Fossili / Codice genetico / Conservazione dell’essenza della Vita

Gli scheletri fossili degli antichi animali preistorici al pari del Registry del MIT sono forme di conservazione delle strutture, delle caratteristiche e dei codici genetici della vita passata e presente che garantiscono eventualmente anche quella futura. D’altronde le suggestioni alla *Jurassic Park* di ricreare i dinosauri da dei frammenti di DNA rimangono forse ancora solamente tali, ma la mappatura del genoma umano è oramai una realtà da anni e i lavori del MIT osservati da Michelangelo Penso vanno proprio nella direzione della conservazione dell’essenza della Vita.

Ma le parole dell’artista pronunciate in un’intervista in occasione della mostra personale *Black Genetic*, presso la galleria The Flat di Milano, e riferite alle strutture dell’omonima serie sembrano suggerire anche qualcos’altro:

sembrano esoscheletri di strani e spaventosi animali di enormi dimensioni; oppure virus e batteri enormi in grado di annientarci. (...) Non lo sapremo mai, e cercare

corrispondenze con qualcosa che già esiste è solo un gioco da bambini che ci allontana dal centro della questione: sono strutture ordinate che interagiscono con lo spettatore proponendogli un nuovo mondo, una realtà possibile che si nutre di un'estetica nuova.<sup>65</sup>

Con queste sue parole, quindi, Penso non solo giunge a descrivere le sue opere in maniera veramente molto vicina («virus e batteri enormi») a quella con cui sono spesso state considerate le altre opere presentate in questa tesi. Ma aggiunge anche un fattore in più, decisamente importante per il sentimento Phiipop: i suoi lavori sono delle strutture ordinate mutate dalla natura e che intendono proporre mondi nuovi. Questi concetti si legano perfettamente a quelli riscontrati nei diversi artisti giapponesi finora incontrati, sposando in pieno anche le loro relative congiunzioni secondarie. Un ultimo lavoro, più recente, che merita di essere infine menzionato è *Sirtuine*, del 2013 (fig. 119).



Fig. 119 – M. Penso, *Sirtuine*

Esso viene proposto come una rappresentazione fantasiosa della formula molecolare delle sirtuine, appunto: una classe di proteine che possiede attività enzimatica regolatrice di importanti vie metaboliche e influenza molti processi come la resistenza umana allo stress e l'invecchiamento. Gli studi dei ricercatori sulle potenzialità rigenerative delle cellule stanno creando molte aspettative e pare che in particolare quelli su queste proteine nello specifico consentiranno in futuro una maggiore longevità al genere umano, non tanto curando gravi malattie genetiche o degenerative, ma impedendone addirittura alla base la formazione. Questo progetto di Michelangelo Penso, perciò, prende origine proprio dalla volontà di dare una forma ai recenti risultati ottenuti dai ricercatori che non sembrerebbero approdare ad alcuna forma codificabile

---

<sup>65</sup> *Black Genetic*, Milano, The Flat – Massimo Carasi, 30 novembre 2009-8 gennaio 2010. Cfr. l'articolo di G. Cattaneo, "Geometry of Ecstasy & Black Genetic: La natura umana esposta da The Flat", apparso su [teknemedia.net](http://teknemedia.net).

estheticamente, date le microscopiche dimensioni delle particelle in oggetto. Questa sua opera, quindi, rievoca senz'ombra di dubbio il mito della ricerca dell'elisir di lunga vita e dell'eterna giovinezza, proponendo una congiunzione secondaria quale:

### Metabolismo / Evoluzione degli organismi / Mantenimento della vita

Le apparentemente miracolose proprietà delle sirtuine agiscono, infatti, attraverso il metabolismo regolando così l'evoluzione degli esseri viventi. Non solo nel senso ontogenetico del singolo organismo che, una volta "ritoccato" geneticamente, potrà vivere meglio e più a lungo, ma anche in senso filogenetico dell'intera specie che vedrà probabilmente evolversi quegli organismi che, modificati, si adatteranno meglio all'ambiente in cui vivono garantendo ancora una volta il mantenimento della Vita. Insomma, attraverso la meditazione di questo artista, le sue installazioni ci offrono quindi motivi di riflessione sia sulle connessioni esistenti tra scienza ed arte, ma grazie ad esse anche e soprattutto sul valore della vita stessa e sulla sua intima essenza.

Proseguendo, poi, per questo viaggio virtuale nel mondo attuale dell'arte, si citeranno di seguito alcuni autori che non possono essere definiti pienamente Phiopop, ma che in almeno un'occasione della loro vita hanno incrociato le loro strade con quella di questa tendenza. La prima a venir presa in considerazione è la spagnola Sara Ramo (1975) che gioca spesso, nei suoi lavori, con le accumulazioni di oggetti o parti di essi. Il più delle volte non si tratta, però, di oggetti comuni e quotidiani, tanto da poter essere considerati Pop. Ma in un caso in particolare lei ha centrato in pieno lo spirito del Phiopop. Non si sa se nel realizzare questa parte dell'opera presa in considerazione essa sia stata influenzata dalle accumulazioni di coloratissime caramelle del noto artista cubano, naturalizzato statunitense, Félix González-Torres, ma una delle stanze della sua *Hansel and Gretel's house* (fig. 120 e 121) presentata alla 53<sup>a</sup> Biennale di Venezia, nel 2009, profuma letteralmente di Phiopop. Innanzitutto per la sua caratteristica di trappola per ingenui vittime (che ricalca le modalità del blob di Sissi e non solo) evocata dal titolo della celebre fiaba dei fratelli Grimm, ma anche per le congiunzioni primaria e secondaria che porta con sé.



Figg. 120 e 121 – S. Ramo, *Hansel and Gretel's house* (particolari)

Quella specie di muffa che intacca muri e soffitto, infatti, abbiamo già svelato essere formata da centinaia di caramelle gommose mezze scartate, molli e profumate. Esse si presentano con la stessa consistenza della resina e, al pari di questa, sono collose e pericolose trappole per gli insetti che malauguratamente vi si posano sopra rimanendone irrimediabilmente invischiati. La fusione concettuale fra l'elemento naturale (tanto la muffa, quanto la resina) e l'oggetto comune (la caramella) sono perciò ben visibili; ed altrettanto presente è anche la congiunzione secondaria data dall'opposizione fra:

**Dolce e profumato / Brutto e sporco / Benefica funzione della putrescenza**

Il profumo dolce della frutta di cui sono fatte le caramelle e dal quale si viene potentemente investiti non appena si entra nella stanza, crea un effetto di straniamento per il contrasto con la bruttezza e la sporcizia della muffa che a prima vista è qui evocato. Muffa che solitamente fa marcire e decomporre quella stessa frutta che sta alla base delle caramelle utilizzate, chiudendo così ancora una volta il cerchio in un elogio della fondamentale funzione positiva della putrescenza, al tempo stesso ultimo e primo anello della catena alimentare.

Sempre alla Biennale di Venezia, ma in questo caso quella successiva del 2011, è comparsa anche un'altra opera dal sentore Phiopop (fig. 122). Si tratta di quella presentata dalla misteriosa americana Norma Jeane, pseudonimo di una (o uno?) sconosciuta artista che pare nessuno abbia mai incontrato (non si mostra in pubblico) e della quale si sa solo essere nata nelle prime ore del mattino del 5 giugno 1961:



esattamente i momenti in cui moriva la celeberrima icona dello spettacolo dalla quale lei (o lui) prende in prestito il nome di battesimo, nonostante la vera Marilyn Monroe fosse al contrario sempre sotto i riflettori (pare fosse la donna più fotografata dei suoi tempi).

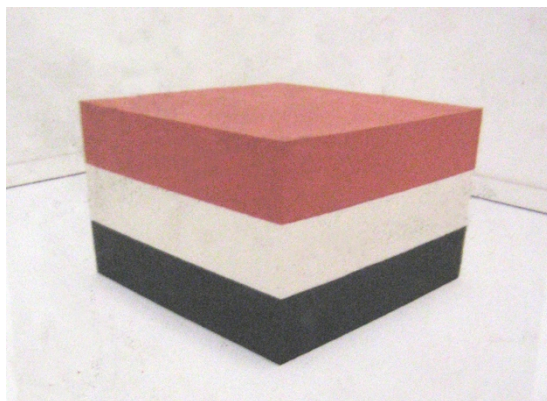


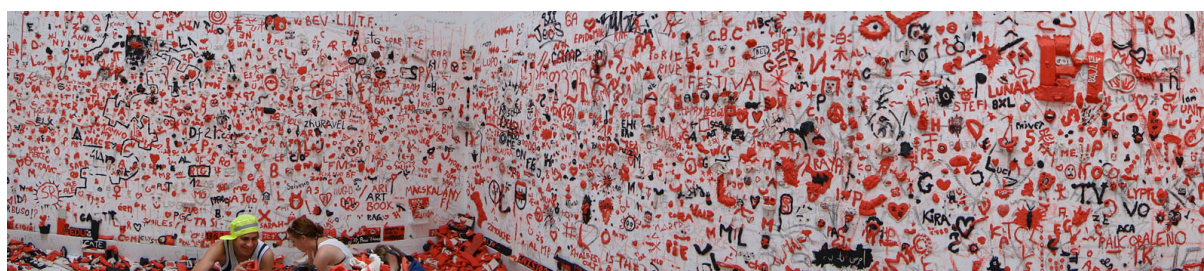
Fig. 122 – N. Jeane, *#Jan25 (#Sidibouid, #Feb12, #Feb14, #Feb17...)*  
(all'apertura dell'esposizione)

Il suo cubo in tre colori (rosso, bianco e nero) si presentava inizialmente proprio così e solo chi, incuriosito, si avvicinava alla targhetta che descriveva l'opera, leggeva le indicazioni dell'artista di utilizzare questo grande blocco di plastilina come meglio credeva. Ecco, quindi, che incontriamo di nuovo un materiale a noi già noto grazie alla Yamaguchi, che però qui non solo è più Pop grazie al colore e alla sicurezza che si tratti di comune pasta da modellare, ma è anche a piena disposizione dei visitatori. Molti dei quali, infatti, l'hanno utilizzata per plasmare piccoli oggetti e figurine o per portarsi a casa un'originale souvenir della Biennale (fig. 123).



Fig. 123 – N. Jeane, *#Jan25 (#Sidibouid, #Feb12, #Feb14, #Feb17...)*  
(primi giorni dell'esposizione)

Ma la maggior parte di loro, invece, l'ha soprattutto utilizzata per scrivere o lasciare dei segni del proprio passaggio sui muri, creando giorno per giorno come dei petroglifi in basso rilievo che alla fine parevano una specie di colonia di miceti (figg. 124-126).



Figg. 124-126 – N. Jeane, #Jan25 (#Sidibouzi, #Feb12, #Feb14, #Feb17...) (a metà a alla fine dell'esposizione)

Quindi nuovamente una sorta di muffa o di colonia di microorganismi che invade lo spazio a disposizione, che in realtà si dimostra essere formata di un materiale artificiale e comune come la plastilina, il quale, a sua volta, rievoca un elemento naturale come la creta, in perfetto stile Phiopop e che rimanda ad una congiunzione secondaria omologa a quella di *Cray* della Yamaguchi.

Ma se oltre a ciò si va, infine, ad analizzare anche il titolo di quest'opera della misteriosa artita americana, ci si trova nuovamente di fronte ad un ulteriore dilemma: #Jan25 (#Sidibouzi, #Feb12, #Feb14, #Feb17...). Questo apparentemente improbabile (e sicuramente impronunciabile) titolo, appare proprio come un enigma degno della mitologica Sfinge. Se però, anziché prendere in considerazione quella tebana dell'*Edipo Re*, si trasla l'attenzione a quelle egizie di pietra, ecco che avviene l'epifanica illuminazione: esso fa infatti riferimento ad alcuni fra i più popolari *hashtag* di Twitter creati nel corso dei sollevamenti popolari in Egitto e nel mondo arabo dei recenti anni



passati. Questa rivelazione, quindi, permette di trovare anche quest'ulteriore congiunzione secondaria:

### Materia prima deformabile / Scrittura fisica / Scrittura virtuale

Attraverso l'utilizzo di una materia deformabile quale la plastilina, infatti, vengono implicati due livelli cronologicamente distanti della scrittura: a partire dalla scrittura fisica degli antichi petroglifi e delle incisioni rupestri della preistoria, si arriva alla scrittura virtuale tutta contemporanea dei *social network* come Twitter, di internet e degli *smartphone*, che ancora la Yamaguchi ci ha già insegnato che permettono di rimanere costantemente connessi con chiunque sull'intero pianeta, trasformandoci in un unico macroorganismo riunito in una visione olistica dell'umanità.

L'ultimo sguardo di questo capitolo, infine, va all'opera più nota di due artisti canadesi che collaborano ufficialmente assieme come duo solo dal 2010 e che perciò si pongono ai probabili limiti temporali del Phiipop. Ciò si nota particolarmente dal fatto che, come tutti questi ultimi autori, non presentano un corpus di opere interamente omologo a questa tendenza, e che fra i loro interessi vi sono anche l'esplorazione dell'interattività del pubblico, la visione non tradizionale dello spazio e gli effetti sociali della luce. Al tempo stesso, però, sono anche attenti alla ricontestualizzazione dei materiali comuni e quotidiani, fatto perciò sufficiente a renderli almeno in parte interessanti anche per questa tesi. Loro si chiamano Caitlind r.c. Brown e Wayne Garrett e la loro opera più famosa, esposta per la prima volta durante la Nuit Blanche della loro città natale, Calgary, è *CLOUD* (fig. 127).

Come suggerisce il titolo stesso, si tratta di una bellissima e vaporosa nuvola apparentemente sospesa sulle teste dei visitatori che, ipnotizzati dal blob come da copione, sono attirati sotto di essa non curanti della pioggia che li colpisce. Una volta sotto, d'altronde, ci si rende conto che quella pioggia non bagna con le sue gocce, dal momento che non è acqua quella che sembra cadere dalla nuvola, bensì sono decine di fili che, uscendo da sotto quella calotta, paiono a questo punto sottili tentacoli di una candida medusa (e dalla luminosità che emana, si direbbe proprio essere una di quelle elettriche).



Fig. 127 – C. Brown e W. Garret, *CLOUD*

Il terrore di essere nuovamente di fronte ad un incontro ravvicinato con il blob di Sissi è grande e, d'altra parte, l'aspetto è proprio quello. Per fortuna in queste pagine abbiamo imparato a diffidare proprio dell'apparenza, che è sempre ingannevole, e ad osservare meglio quelle che avremmo subito pensato essere le ultime vittime, rendendoci conto che i loro volti non sono le inespressive maschere di una succube sottomissione al mostro alieno. Tutt'altro! Le facce di questi visitatori sono l'immagine dello stupore affascinato che ognuno di noi ha provato ogni qual volta ci siamo resi conto degli inganni delle opere Phiopop, poiché quella nuvola è costruita con ben 6.000 comuni lampadine per l'illuminazione casalinga<sup>66</sup> e i lampi che compaiono di tanto in tanto all'interno di essa, come quelli che normalmente preannunciano un temporale, sono dovuti al continuo accendere e spegnere di alcuni blocchi di bulbi attivato dai visitatori stessi per mezzo degli interruttori a cordicella che penzolano al di sotto. Inutile specificare che l'effetto ottenuto per le strade notturne della città gremita di persone in festa è a dir poco magico. Anche in questo caso la congiunzione primaria è garantita senza dubbio dall'apparenza iniziale pienamente naturale, che però è puntualmente smentita dall'oggetto quotidiano rappresentato qui dalle migliaia di lampadine. E non risulta, però, nemmeno tanto complicato scorgere la congiunzione secondaria data da:

### Acqua / Energia / Vita

Come abbiamo già avuto modo di ricordare con *Cena d'acqua* di Sissi (figg. 47-50), infatti, è in quell'ancestrale brodo primordiale, quel mare d'acqua carica di molecole carboniose che dev'essere un giorno scoccata la scintilla di energia elettrica,

<sup>66</sup> La versione creata nel 2013 appositamente per il Progress Bar di Chicago è composta addirittura da 15.000 lampadine che vengono attivate da dei sensori di movimento.

probabilmente scaturita da un fulmine, che ha originato le prime molecole organiche permettendo di conseguenza lo sviluppo della Vita sul nostro pianeta.

Si chiude, perciò, con quest'opera la serie di tutti gli artisti Phiopop analizzati in questa tesi. Ciò non ha la pretesa di aver rappresentato la summa più approfondita di tutte le espressioni esistenti di questa tendenza, poiché è sicuro che ulteriori esempi sarebbero potuti essere trovati in giro per il mondo e aggiunti a quelli citati. Ma la speranza è almeno che quelli racchiusi in queste pagine siano stati sufficienti a dimostrare la presente tesi.

## 6 Conclusioni: quali legami fra Phiopop, filosofia e società

A quanto pare, dunque, viviamo in un mondo complesso ben diverso da quel che si pensava anche solo cento o centocinquanta anni fa. La contrapposizione fra la razionalità scientifica e quella umanistica, abbiamo visto, si è sensibilmente ridotta fino quasi ad annullarsi con una “nuova alleanza” tra scienze della natura e scienze dello spirito all’insegna di una “teoria della complessità”. Prospettiva sistemico-strutturale, non-linearità, principio ologrammatico e visione olistica diventano sempre più concetti fondamentali per comprendere la globalità di tutto ciò che esiste nell’universo. Idee che noi occidentali stiamo in realtà solamente riscoprendo, dal momento che ai tempi di Democrito e Aristotele, ad esempio, anche la nostra visione era ben diversa da quella adottata fino a pochi anni fa e che, come ci ha dimostrato Fritjof Capra, filosofie e religioni orientali hanno mosso da sempre la loro conoscenza verso concetti simili.

Come si è avuto modo di notare, infatti, secondo Morin, Bateson e molti altri (primo fra tutti, forse, l’illuminato Spinoza), la “patologia moderna della mente” starebbe proprio nella iper-semplificazione che ci avrebbe resi ciechi alla complessità del reale: credendo quindi di possedere il controllo di un sistema di cui è solamente una parte, la coscienza dell’uomo occidentale (o, dato l’avanzato stadio di globalizzazione, sarebbe forse meglio dire occidentalizzato) non ha tenuto e, per lo più, ancora non tiene conto della natura sistemica dell’universo, con la sua complessità e le sue dinamiche sinergiche, ologrammatiche ed olistiche. Da Cartesio in poi, come si è visto, abbiamo per secoli pensato che il mondo e tutto ciò che rappresentava la *res extensa* ci fosse stato dato in dono e di poterne, perciò, disporre a piacimento, anzi di poterlo addirittura dominare. Non si può, sia chiaro, demonizzare Cartesio per tutto ciò: le intenzioni del filosofo, con il suo pensiero, erano certamente nobili. Questa sua filosofia, si è detto, avrebbe avuto l’intenzione di mettere a disposizione dell’umanità i congegni che le permettessero di godere dei frutti della terra e delle altre comodità senza fare fatica, e che avesse anche come punto fondamentale la conservazione della salute, primo bene per l’uomo nel suo seppur breve passaggio attraverso il mondo mortale. Cartesio pensava, ottimisticamente, che la forma di sapere derivante dal suo metodo avrebbe potuto condurre gli esseri umani a non soffrire più di malattie, fossero esse fisiche, mentali, spirituali o anche

semplice processo di invecchiamento. Ma il suo metodo era un sistema lineare che intendeva affrontare qualsiasi avversità che la vita ci avrebbe posto innanzi nel nostro cammino come un problema che potesse essere scomposto in una somma di sottoproblemi indipendenti gli uni dagli altri e che, per il cosiddetto principio di sovrapposizione degli effetti, risolti un pezzetto alla volta avrebbero infine portato alla soluzione dell'intero. In questo modo Cartesio ha erroneamente non tenuto in considerazione tutta un'infinità di variabili in realtà fondamentali: egli, in sostanza, non ha tenuto conto della Natura, scorporando l'uomo da essa e originando quella che a posteriori è stata definita la "tragedia dell'umanità".

Ci siamo, infatti, per secoli considerati nel giusto ad allontanarci dalla Natura abbracciando questa errata visione del mondo e adottando il metodo cartesiano forse più per comodità di pensiero che per reale comprensione, condivisione e aderenza alle genuine intenzioni del filosofo francese, il cui fine potrebbe forse essere ugualmente raggiunto anche senza fare uso di un metodo basato sul principio di sovrapposizione degli effetti che al giorno d'oggi rischia di essere pure più dannoso che in passato. Questa errata epistemologia, infatti, come ci ha fatto notare anche Bateson, è ora più che mai preoccupante poiché nell'epoca attuale diventa quanto più pericolosa tanto più aumentano la potenza e le potenzialità della tecnologia di cui ci serviamo, arrivando ad arrecare sempre più gravi danni ogni qual volta la non-linearità dei sistemi viene ignorata. Il prosciugamento del lago D'Aral dagli anni '60 in poi, l'esplosione nello stabilimento della Union Carbide in India e la dispersione nell'ambiente di tonnellate di pesticida (1984), la denuncia del buco creatosi nello strato di ozono (1985), l'incidente al reattore nucleare di Cernobyl (1986), il formarsi del Great Pacific Garbage Patch denunciato già nell'88, l'affondamento delle petroliere Piper Alpha in Scozia e Exxon Valdez in Alaska (1988, 1989) o della Haven nel golfo di Genova (1991), l'incendio dei pozzi petroliferi in Kuwait durante la Guerra del Golfo (1991) e le conseguenze di tutti in conflitti armati in generale o, infine, quelle dell'Effetto Serra, sono solo i principali disastri ambientali dovuti alla mano dell'uomo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso alimentati dalla sua errata convinzione di essere egli al di fuori del sistema. Ed è proprio in questo contesto che crescono, si sviluppano e poi operano gli stessi artisti analizzati nella presente tesi e caratterizzati dalla tendenza Phiipop.

In tutte le loro opere, infatti, si è visto come siano presenti dei concetti più o meno

ricorsivi definibili prima di tutto attraverso una congiunzione principale presente in ognuna di esse, e successivamente da diverse ulteriori congiunzioni secondarie, apparentemente differenti le une dalle altre, ma che ad un'analisi più approfondita rivelano tutte delle idee infine convergenti. Tali congiunzioni secondarie, così come le abbiamo incontrate in queste pagine, sono nell'ordine:

(Tara Donovan)

Tempo + Spazio / Stratificazione / Crescita

Aggregato-colonia / Collante / Legame universale

Uomo / Elementi della Natura

Condensazione / Scorrere dell'acqua / Ciclo dell'acqua

Consumatore primario / Consumatore secondario / Catena alimentare

Espansione sociale / Espansione individuale / Crescita e sviluppo

Minerale / Animale / Vegetale / Unione dei tre regni della Natura

Costruzione / Usura

Aggregazione naturale / Aggregazione sociale / Sopravvivenza e qualità di vita

Oggetto comune / Simbolizzazione dell'oggetto / Estensione al simbolo organico

Forte impatto ambientale / Materiale sintetico / Salvaguardia dell'ambiente

Società rigidamente organizzate / Ordine cosmico

(Sissi)

Istinto di cambiamento / Mutazione non adattiva / Estinzione

Trappola / Istinto di sopravvivenza / Forza vitale

Utero / Accudimento / Sviluppo della vita

Sangue / Vita

Frutto / Unione di gameti / Riproduzione della vita

Regno minerale / Regno vegetale / Regno animale / Totalità olistica della Natura

Sacrificio / Propiziazione / Sopravvivenza

Brodo primordiale / Nascita della Vita sulla Terra

Frutti della terra / Ciclo naturale delle stagioni

Involuco protettivo / Accudimento / Vita  
Fioritura / Nutrimento / Sopravvivenza del gruppo  
Spugne / Animali spazzini / Natura  
Sovraproduzione / Eutrofizzazione / Rottura equilibrio dell'ecosistema  
Cambio di pelle / Cambio d'abiti / Crescita  
Muta / Cambio d'abito / Adattamento  
Moda / Ciclicità spiraliforme / Evoluzione  
Naturale vs. sintetico / Ritorno alla Natura

(Noriko Yamaguchi)

Nuova pelle / Posthuman / Evoluzione  
Connessione Globale / Corpo come singola cellula / Visione olistica del mondo  
Insetti necrofagi / Nuova vita / Catena alimentare  
Acqua fonte di vita / Liquido amniotico / Nuova vita  
Giardino Zen / Buddismo Zen / Armonia con l'Universo  
Gomma da masticare / Unione / Quintessenza collante di tutto l'Universo  
Plasmabilità dell'artista / Plastilina / Forza della Natura

(Paramodel)

Scorrimento circolare del tempo / Venature e/o Stratificazioni / Crescita  
Creazione di mondi / Ordine cosmico / Armonia con la Natura

(Hiroshi Fuji)

Oggetto scartato / Oggetto riciclato / Nuova vita

(Chen Zhen)

Decomposizione / Rigenerazione / Creazione

(Gonkar Gyatso)

Religioni primitive / Filosofie orientali / Divinizzazione del ciclo della vita

(Michelangelo Penso)

Tempo + Spazio / Stratificazione / Crescita

Fossili / Codice genetico / Conservazione dell'essenza della Vita

Metabolismo / Evoluzione degli organismi / Mantenimento della vita

(Sara Ramo)

Dolce e profumato / Brutto e sporco / Benefica funzione della putrescenza

(Norma Jeane)

Materia prima deformabile / Scrittura fisica / Scrittura virtuale

(Caitlind r.c. Brown e Wayne Garrett )

Acqua / Energia / Vita

Esse potrebbero essere suddivise in 4 grandi categorie:

1. Congiunzioni secondarie legate ai concetti di crescita, sviluppo ed evoluzione
  - Tempo + Spazio / Stratificazione / Crescita
  - Espansione sociale / Espansione individuale / Crescita e sviluppo
  - Istinto di cambiamento / Mutazione non adattiva / Estinzione
  - Cambio di pelle / Cambio d'abiti / Crescita
  - Muta / Cambio d'abito / Adattamento
  - Moda / Ciclicità spiraliforme / Evoluzione



- Nuova pelle / Posthuman / Evoluzione
  - Scorrimento circolare del tempo / Venature e/o Stratificazioni / Crescita
  - Metabolismo / Evoluzione degli organismi / Mantenimento della vita
2. Congiunzioni secondarie legate al concetto di armonia con la Natura
- Aggregato-colonia / Collante / Legame universale
  - Minerale / Animale / Vegetale / Unione dei tre regni della Natura
  - Forte impatto ambientale / Materiale sintetico / Salvaguardia dell'ambiente
  - Società rigidamente organizzate / Ordine cosmico
  - Regno minerale / Regno vegetale / Regno animale / Totalità olistica della Natura
  - Naturale vs. sintetico / Ritorno alla Natura
  - Connessione Globale / Corpo come singola cellula / Visione olistica del mondo
  - Giardino Zen / Buddismo Zen / Armonia con l'Universo
  - Gomma da masticare / Unione / Quintessenza collante di tutto l'Universo
  - Creazione di mondi / Ordine cosmico / Armonia con la Natura
3. Congiunzioni secondarie legate al concetto di ciclicità naturale
- Condensazione / Scorrere dell'acqua / Ciclo dell'acqua
  - Consumatore primario / Consumatore secondario / Catena alimentare
  - Costruzione / Usura
  - Aggregazione naturale / Aggregazione sociale / Sopravvivenza e qualità di vita
  - Frutti della terra / Ciclo naturale delle stagioni
  - Spugne / Animali spazzini / Natura
  - Sovraproduzione / Eutrofizzazione / Rottura equilibrio dell'ecosistema
  - Insetti necrofagi / Nuova vita / Catena alimentare
  - Decomposizione / Rigenerazione / Creazione
  - Religioni primitive / Filosofie orientali / Divinizzazione del ciclo della vita
  - Dolce e profumato / Brutto e sporco / Benefica funzione della putrescenza
  - Materia prima deformabile / Scrittura fisica / Scrittura virtuale

#### 4. Congiunzioni secondarie legate al concetto di forza vitale

- Uomo / Elementi della Natura
- Trappola / Istinto di sopravvivenza / Forza vitale
- Utero / Accudimento / Sviluppo della vita
- Sangue / Vita
- Frutto / Unione di gameti / Riproduzione della vita
- Sacrificio / Propiziazione / Sopravvivenza
- Brodo primordiale / Nascita della Vita sulla Terra
- Involuco protettivo / Accudimento / Vita
- Fioritura / Nutrimento / Sopravvivenza del gruppo
- Acqua fonte di vita / Liquido amniotico / Nuova vita
- Plasmabilità dell'artista / Plastilina / Forza della Natura
- Oggetto comune / Simbolizzazione dell'oggetto / Estensione al simbolo organico
- Oggetto scartato / Oggetto riciclato / Nuova vita
- Fossili / Codice genetico / Conservazione dell'essenza della Vita
- Acqua / Energia / Vita

Queste quattro categorie (Crescita, sviluppo ed evoluzione; Forza vitale; Armonia con la Natura; Ciclicità naturale) lanciano un messaggio piuttosto chiaro: l'uomo, come tutti gli esseri viventi, tende alla crescita, a svilupparsi ed evolvere; ciò è espressione proprio dello spirito vitale che è l'anima stessa della Natura, il motore che muove il mondo, parafrasando Aristotele. Ma poiché in passato egli si è erroneamente convinto di poter dominare questa forza vitale, deve ora rendersi conto del grave sbaglio commesso e cercare di porre rimedio trovando il modo di vivere in armonia con la Natura. Per farlo, però, ha bisogno di tenere in considerazione la ciclicità naturale di tutto ciò che esiste ed accade nell'universo, considerandosene una parte e non, al contrario, allontanarsene pensando se stesso staccato ed al di sopra. Solo accettando la realtà di essere fuso con la Natura, quindi, gli sarà appunto possibile crescere, svilupparsi ed evolvere, chiudendo così il cerchio di questo discorso.

Questi artisti, quindi, colgono questa inversione di rotta messa oramai in atto dalla

scienza, della quale sono visceralmente affascinati. La loro arte osserva la scienza, ci gioca, ma non nel senso ludico del termine, bensì perché prova a sperimentarla con la meraviglia e la genuinità della sana curiosità. Prova a smontarla come si fa quando si cerca di capire com'è fatto uno strumento al suo interno, per comprenderne le altrimenti oscure dinamiche che ne permettono il funzionamento. Ma come il curioso sincero che poi però rischia di non essere più capace di rimettere tutti i pezzi al loro posto originario, anche questi artisti all'apparenza sembrano non riuscire più nel loro intento, creando degli ibridi stranianti e nuovi, alieni a tutto ciò che è stato concepito finora. Ma essa è solo una parvenza, appunto, poiché nonostante l'aspetto un po' *naïf* all'occhio di uno scienziato, dovuto proprio a questa sorta di giocosità delle opere Phiipop, quest'arte cela in realtà una capacità di sintetizzare e mostrare come non sia ormai più possibile prescindere dall'oggetto, dalla tecnologia, ma che trovando il giusto equilibrio dobbiamo riavvicinarci alla Natura fondendoci ad essa.

La proposta di questi artisti, d'altronde, che non rinnegano la plastica, le comodità del progresso e la tecnologia, ma vista in definitiva assieme a quella che è la congiunzione primaria di ognuno dei loro lavori

### Natura / Oggetto comune / Creazione artistica

che rinnova e nobilita il mondo naturale, è proprio quella di giungere al giusto equilibrio fra vita moderna e armonia con le leggi dell'universo, fondendo come nelle opere Phiipop l'oggetto artificiale e l'oggetto naturale, andando così a creare una Natura nuova, una "Natura artificiale".

## 7 Bibliografia e sitografia

### Bibliografia:

N. Abbagnano, G. Fornero, *Protagonisti e testi della filosofia*, Paravia, Torino 2000

M. Archer, *Art since 1960. New edition*, Thames & Hudson, London 2002

D. Auregli (a cura di), *Eurostar, 25 September-31 Oktober 2002: Spazio aperto*, Pendragon, Bologna 2002

L. R. Baker, *Persone e corpi. Un'alternativa al dualismo cartesiano e al riduzionismo animalista*, Bruno Mondadori, Milano 2007

R. Barilli, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2008

R. Barilli, *Informale oggetto comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano 1979

R. Barilli, *Prima e dopo il 2000*, Feltrinelli, Milano 2009

R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna 1982

R. Barilli, L. Durante (a cura di), *Sissi: premio artista dell'anno 2005*, Mazzotta, Milano 2005

C. Baroncini et al., *Ad'a. area d'azione: progetti di arte pubblica: interventi site specific, installazioni, performance, video, suoni e un libro*, Musei Civici di Imola, Imola 2004

- G. Bateson, *Mind and Nature: A Necessary Unity (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences)*, Hampton Press, New York 1979
- G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago 1972
- G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977
- D. Birnbaum, J. Volz (a cura di), *53<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte. Fare mondi = Making Worlds*, Marsilio, Venezia 2009
- N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010
- H. Butterfield, *Le origini della scienza moderna*, Il Mulino, Bologna 2000
- F. Capra, *Il punto di svolta*, Feltrinelli, Milano 2000
- F. Capra, *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano 1993
- F. Capra, *Verso una nuova saggezza*, Feltrinelli, Milano 1993
- P. L. Capucci, *La doppia articolazione del vivente*, in I. Mulatero (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*, Hopefulmonster, Torino 2007
- F. Caruana (a cura di), *Ecritures et inscriptions de l'oeuvre d'art*, L'Harmattan, Paris 2014
- P. Childs, M. Storry, *Encyclopedia of Contemporary British Culture*, Taylor & Francis, London 1999
- G. Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, De Boeck, Bruxelles 1990

G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale. Nuova edizione aggiornata e ampliata*, Feltrinelli, Milano 1999

G. Dorfles, *Inviato alla Biennale*, Scheiwiller, Milano 2010

D. Eccher (a cura di), *Il trucco e le maschere*, Byblos Art Gallery, Verona 2010

F. Fabbri, *Il buono, il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2011

F. Fabbri, *Sesso, arte & rock n'roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Monteveglio (BO) 2006

F. Fabbri, *Lo Zen e il manga*, Bruno Mondadori, Milano 2009

H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. Bompiani, Milano 1983

L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico. Vol. I - L'antichità - Il medioevo*, Garzanti, Milano 1970

R. L. Goldberg, *Performance art. From Futurism to the present*, Thames & Hudson, London 2010

G. Gori, *Sissi: voliare*, Gli Ori, Pistoia 2007

J. Groisard, *Alexandre D'Aphrodise. Sur la mixtion et la croissance (De mixtione)*, Les Belles Lettres, Paris 2013

A. Heiss, L. Pratesi, A. Vettese, C. Christov-Bakargiev (a cura di), *La sezione John Cage, il suono rapido delle cose*, catalogo della Biennale di Venezia, Electa, Milano 1993

L. Lecci, *Penso, dunque sono*, in *Michelangelo Penso: Circuito genetico* RSBP, Silvana, Milano 2011

P. Magrassi, *Difendersi dalla complessità: un kit di sopravvivenza per manager, studenti e perplessi*, Franco Angeli, Milano 2009

G. Maldonado, *Le cercle et l'amibe le biomorphisme dans l'art des années 1930*, CTHS - INHA, Paris 2006

M. McLuhan, *La galassia Gutemberg. Nascita dell'uomo tipografico*, University of Toronto Press, Toronto 1962

M. McLuhan, Q. Fiore, *Il medium è il messaggio*, Penguin Books, London 1967

M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Mentor, New York 1964

E. Morin, *Il metodo*, Cortina, Milano 2001

E. Morin, *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano 1993

E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Cortina, Milano 2001

E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'Insegnamento e riforma del pensiero*, Cortina, Milano 1999

I. Mulatero (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*, Hopefulmonster, Torino 2007

M. Pearson, *Generative Art: a practical guide using processing*, Manning Publications, New York 2011

F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa Mondadori, Milano 2003

- F. Poli (et al.), *Contemporanea: arte dal 1950 a oggi*, Mondadori Arte, Milano 2008
- K. R. Popper, *La società aperta e i suoi nemici. Hegel e Marx falsi profeti - Vol. II*, trad. it. Armando, Roma 2003
- I. Prigogine - I. Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino 1993
- S. Richmond, *The Interaction of Art and Science*, in *Leonardo*, vol. 17, n. 2, The MIT Press, 1984
- B. Russell, *Storia della filosofia occidentale*, trad. it. Longanesi, Milano 1966-67
- F. W. J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Laterza, Bari 1990
- P. L. Tazzi (a cura di), *Sissi*, Electa, Milano 2004
- D. W. Thompson, *On growth and form. The complete revised edition*, Dover Publication, New York 1992
- A. Vettese, *Sissi addosso*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 2010
- P. Weiermair (a cura di), *Bologna contemporanea, 1975-2005*, Damiani, Bologna 2005



**Sitografia:**

*Ace Gallery*, [www.acegallery.net](http://www.acegallery.net)

*Ars Key – Magazine d’arte moderna e contemporanea*, [www.teknemedia.net](http://www.teknemedia.net)

*Art 21 Magazine*, [www.blog.art21.org](http://www.blog.art21.org)

*Artcritical – The online magazine of art and ideas*, [www.artcritical.com](http://www.artcritical.com)

*Artfacts*, [www.artfacts.net](http://www.artfacts.net)

*Artforum*, [www.artforum.com](http://www.artforum.com)

*Artnet*, [www.artnet.com](http://www.artnet.com)

*Artsjournal*, [www.artsjournal.com](http://www.artsjournal.com)

*Azito – Online gallery of Japanese Contemporary Art*, [www.azito-art.com](http://www.azito-art.com)

*Beautiful decay*, [www.beautifuldecay.com](http://www.beautifuldecay.com)

*Cloud*, [www.incandescentcloud.com](http://www.incandescentcloud.com)

*Conceptio*, [www.conceptioart.com](http://www.conceptioart.com)

*Design milk*, [www.design-milk.com](http://www.design-milk.com)

*Duetart*, [www.duetart.com](http://www.duetart.com)

*Exibart*, [www.exibart.com](http://www.exibart.com)

*Factum Arte*, [www.factum-arte.com](http://www.factum-arte.com)

*Flash Artonline.it*, [www.flashartonline.it](http://www.flashartonline.it)

*Frieze*, [www.frieze.com/magazine](http://www.frieze.com/magazine)

*Galerie Alberta Pane*, [www.galeriealbertapane.com](http://www.galeriealbertapane.com)

*Galleria Continua*, [www.galleriacontinua.com](http://www.galleriacontinua.com)

*Gonkar Gyatso web site*, [www.gonkargyatso.com](http://www.gonkargyatso.com)

*The Guardian*, [www.theguardian.com/uk](http://www.theguardian.com/uk)

*Hammer museum*, [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

*Inhabitat – Design will save the world*, [www.inhabitat.com](http://www.inhabitat.com)

*International museum of women*, [www.imaginingourselves.imow.org](http://www.imaginingourselves.imow.org)

*Internet Slang*, [www.internetslang.com](http://www.internetslang.com)

*Inthralld*, [www.inthralld.com](http://www.inthralld.com)

*Italian Area – Italian contemporary art archive*, [www.italianarea.it](http://www.italianarea.it)

*Itomizer*, [www.itomizer.com](http://www.itomizer.com)

*Joe Pagetta*, [www.joepagetta.com](http://www.joepagetta.com)

*KEITAI GIRL web-site*, [www.mem-inc.jp/keitaigirl](http://www.mem-inc.jp/keitaigirl)

*Kenny Colors*, [www.kennycolors.com](http://www.kennycolors.com)

*Louisiana Channel – Videos on the arts, featuring the artists*,  
[www.channel.louisiana.dk](http://www.channel.louisiana.dk)

*MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*,  
[www.mart.trento.it](http://www.mart.trento.it)

*MEM Inc.*, [www.mem-inc.jp](http://www.mem-inc.jp)

*The Metropolitan Museum of Art*, [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

*Modern Edition*, [www.modernedition.com](http://www.modernedition.com)

*Mousse Magazine*, [www.moussemagazine.it](http://www.moussemagazine.it)

*MutualArt*, [www.mutualart.com](http://www.mutualart.com)

*Noriko Yamaguchi Web Site*, [www.yamaguchinoriko.com](http://www.yamaguchinoriko.com)

*Pace Gallery*, [www.pacegallery.com](http://www.pacegallery.com)

*PIPA – Prêmio IP Capital Partners de Arte*, [www.pipaprize.com](http://www.pipaprize.com)

*Portfolio Online*, [www.portfolioonline.it](http://www.portfolioonline.it)

*Redprint:dna – Discover new art*, [www.redprintdna.com](http://www.redprintdna.com)

*The Saatchi Gallery – Contemporary Art in London*, [www.saatchi-gallery.co.uk](http://www.saatchi-gallery.co.uk)

*Spoon & Tamago – Japanese Art, Design and Culture*, [www.spoon-tamago.com](http://www.spoon-tamago.com)

*Tate*, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

*T Magazine – The New York Times style magazine*, [www.tmagazine.blogs.nytimes.com](http://www.tmagazine.blogs.nytimes.com)

*Tokyobling's Blog*, [www.tokyobling.wordpress.com](http://www.tokyobling.wordpress.com)

*The Telegraph*, [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk)

*UMMA – University of Michigan Museum of Art*, [www.umma.umich.edu](http://www.umma.umich.edu)

*Wikipedia*, [www.it.wikipedia.org](http://www.it.wikipedia.org)

*W Magazine*, [www.wmagazine.com](http://www.wmagazine.com)

La data dell'ultimo accesso alle URL citate è mercoledì 14 gennaio 2015