



anima contemporanea

Bibliomediateca comunale di Campobasso

11 e 12 settembre 2009

UNA PRODUZIONE



altrimedia

Sede legale

Via Agostino Depretis, 42/A
86100 Campobasso (CB)
Tel. 3396937140
Fax. 08741861585

web site

<http://www.altrimedia.org>

E-mail amministrazione

info@altrimedia.org

E-mail redazione

redazione@altrimedia.org

E-mail commerciale

commerciale@altrimedia.org



Sezioni

- In un posto qualunque tra Ithaca e Clermont Pag. 3
- Arte e Fotografia CONTEMPORANEA Pag. 19
- L'opera d'arte nel mondo contemporaneo Pag. 30



In un posto qualunque tra Ithaca e Clermont

12 settembre 2008 – 12 settembre 2009

*Vacate is the word...vengeance has no place on me or her
Cannot find the comfort in this world
Artificial tear...vessel stabbed...next up, volunteers
Vulnerable, wisdom can't adhere...*

*A truant finds home...and I wish to hold on...
But there's a trapdoor in the sun...immortality...*

*As privileged as a whore...victims in demand for public show
Swept out through the cracks beneath the door
Holier than thou, how?
Surrendered...executed anyhow
Scrawl dissolved, cigar box on the floor...*

*A truant finds home...and I wish to hold on, too...
But saw the trapdoor in the sun...*

*Immortality...
I cannot stop the thought...I'm running in the dark...
Coming up a which way sign...all good truants must decide...
Oh, stripped and sold, mom...auctioned forearm...
And whiskers in the sink...
Truants move on...cannot stay long
Some die just to live...
Ohh...*



*Il mondo è sgombrato
la vendetta non ha spazio in me o in lei
non si riesce a trovare benessere in questo mondo
lacrima artificiale... nave pugnata... il prossimo, volontari
vulnerabile, la saggezza non può aderire...*

*uno studente che marina la scuola trova casa...
e io vorrei resistere... ma c'è una botola nel sole...
l'immortalità...*

*privilegiato come una puttana...
vittime richieste per spettacoli pubblici
spazzate via fra le fessure sotto la porta
più santo di te, come?
arreso... giustiziato in ogni caso
scarabocchio dissolto, portasigari sul pavimento...*

*uno studente che marina la scuola trova casa...
e anche io vorrei resistere... ma ho visto una botola nel sole...
l'immortalità...*

*non riesco a fermare il pensiero...
sto correndo nel buio...
appare un segnale di direzione...
ogni studente che marina la scuola deve decidere...
spogliato e venduto, mamma...
avambraccio messo all'asta
e lunghe basette sul lavandino...
gli studenti che marinano la scuola proseguono il cammino...*

Immortality, Pearl Jam, cd Vitalogy – 1995.

Il significato del testo è molto discusso, infatti, molti ritengono che riguardi la morte di [Kurt Cobain](#), sebbene [Eddie Vedder](#), leader dei Pearl Jam abbia negato ciò. Egli ha dichiarato: «No, fu scritto quando il tour arrivò ad Atlanta. Non riguarda Kurt. Niente sull'album fu scritto direttamente con riferimenti a Kurt, e non mi va di parlare di lui perché può sembrare uno sfruttamento. Tuttavia, penso che nel testo vi sono alcune cose che puoi leggere come risposta ad alcune domande o aiutarti a capire le pressioni su qualcuno che è su un treno parallelo... »

Testo ripreso integralmente da www.wikipedia.org



La sua novità era nascosta sotto gli occhi di tutti. Esattamente nel posto in cui non ci fermiamo a guardare più di tanto. Lì, sotto gli occhi della gente, David Foster Wallace raggranellava a piene mani le sue storie. La malinconia a dire il vero non è una novità né dal punto di vista letterario né da quello esistenziale, ma come la maneggiava con cura Foster Wallace non era mai capitato di vederlo fare a nessuno.

A nessuno di quelli che con la malinconia costruiscono parole e frasi. Wallace partiva dalla decostruzione del sentimento.

“Il mio modo di scrivere è quasi sempre argomentativo perché segue il mio carattere, il mio modo di essere. So che ogni aspetto dell’esperienza ha molti volti e io cerco di rendere conto di ognuno. Ne risulta una certa confusione, che mi auguro interessante” dichiarò Wallace in un’intervista menzionata su “Il Messaggero” del 14 settembre 2009.

La frittata apparente che dava in pasto al lettore era un continuo ricercare la strada di casa. Forse non quella che portava diritto ad Ithaca, città dov’era nato il 21 febbraio del 1962, ma quella che lo faceva risorgere da novello Ulisse.

“Infinite Jest” è un’Odissea dell’inconscio, un turbamento oggettivo che l’essere umano prova nel porsi accanto al grattacielo della creazione. Nel rapporto con l’esterno l’uomo risulterebbe un frammento vivente e nulla più, ma la capacità di assorbire emozioni, quella di rilasciare tutt’intorno i fili superflui di ogni singola esperienza, anche la più insulsa ed insignificante, fanno dell’uomo un invasore della realtà fisica e metafisica molto più presente di ogni altro essere vivente.

Dal minuscolo cratere della nascita terrena Foster Wallace ha tirato fuori personaggi che lambiscono il paradiso con la stessa noncuranza di quelli che si trovano a testa in giù impelagati nell’inferno.

Come se a nessuno di loro interessasse veramente il giudizio sul bene o sul male delle loro azioni, quanto piuttosto la filiera entropica che li rende complesse sommatorie algebriche di particelle e molecole. Non si tratta di uno sterile ritorno ad una visione sperimentale della narrazione, anzi, nelle pagine scritte da Wallace la sincera empatia per la vita di ognuno di noi non è mai messa in discussione. La scientificità della sua scrittura è un mezzo, non un risultato finale.



Del finale Wallace avrebbe volentieri fatto a meno, se non sempre quasi. Il suo fluido romanzo *“Infinite Jest”* così come quello che lo rivelò al mondo intero *“La scopa del sistema”* sfuggono con cognizione di causa ad ogni tipologia di strutturalismo critico. Perché la paura e il coraggio sono pulsioni che alimentano la vita, se si provvede a interrompere questo canale di comunicazione con la presunta idea di diventare liberi, ci si ritroverebbe in quella casa di Clermont, in un dodici settembre 2008 che non porta altri ricordi se non quelli di una moglie che ritornando a casa trova il proprio uomo impiccato.

Un finale di vita che non permette troppe chiacchiere. Il punto di sutura tra vita e opere di uno dei maggiori scrittori del nostro tempo è posto in alto, in bilico tra una depressione, che Wallace si è caricato sulle spalle fin dall'adolescenza, e un estremo sforzo di incontrare gli altri, tutti gli altri senza distinzione, attraverso la cura della scrittura.

Cosa ne sappiamo della morte è un concetto vago e indistinto che non porta frutti. Un po' lo stesso tipo di ragionamento che ci portiamo dietro, crescendo e trasformandoci da un'età ad un'altra, sul senso della vita.

La verità è che ragionare sui massimi sistemi è un conto, morire è un altro. Anzi non è. La morte umana è il non è per eccellenza. Diamoci pure dentro con le interpretazioni, fingiamo di conoscere la versione più aggiornata delle supposizioni umane sulla questione di fondo della propria fine, ma resta il fatto che la determinazione dell'incognita che ci accoglie tutti, indistintamente, è un abissale procedimento meticcio, nel quale si intersecano linee di condotta morale, emotiva e fede. Quest'ultima componente sempre più tenuta a bada dal fascino della libertà.

Parlare apertamente di tutto ciò equivale a non farsi ascoltare. Scriverne è addirittura un'anticamera del non esistere. C'è qualcuno o qualcosa che svicola da questi margini, da queste procedure di gusto e piacere insite nell'aria che avvolge il nostro pianeta nei secoli dei secoli. Può trattarsi di esseri sensibili o forse soltanto estremamente lucidi.

La nostra società, senza fare del qualunquismo sociologico, è nella fase autistica del suo sviluppo. Non so se si tratta di una fase sola o di un processo di estraniamento coordinato, nel senso che sembriamo tutti votati alla pratica della decontestualizzazione di noi stessi e del nostro prossimo, ma non per giungere ad un fine, quanto per giustificare con l'idea della forza della massa, l'inettitudine al vivere le nostre debolezze, le quali sono interminabili e allo stesso modo intermittenti.



Infatti, nonostante il vuoto pneumatico che infondiamo alla nostra emotività così come alle nostre relazioni definite interpersonali, termine già di per sé anamorfico dal punto di vista relazionale, le cose che non capiamo di noi e di ciò che ci circonda proseguono, scorrono, ci inondano. Non ce ne liberiamo.

Quando ci sembra per qualche sporadico istante di essere finalmente fuori dalla mischia, la mischia stessa ci travolge. Come una partita di rugby dove svolgiamo il ruolo dell'estremo. Siamo in campo ma lontani dalla bolgia. Li vediamo azzuffarsi, passarsi la palla, provare a fare meta e ce ne chiediamo il senso, il valore. Quasi deridiamo gli sforzi di chi è in campo con noi solo perché possiamo mantenere in quel momento una certa distanza dalla fase di gioco attiva. Improvvisamente un rilancio della difesa avversaria scaraventa la palla ovale nella nostra zona di competenza. La vediamo arrivare. L'ovale è ancora a roteare in aria per conto suo che già la metodica dei nostri movimenti e del nostro pensiero si modifica. Ci hanno trovati. Bisogna correre. Possibilmente con la palla in mano senza lasciarla cadere a terra.

Jonathan Franzer, altro grande scrittore contemporaneo e ottimo amico di Wallace, parlando di lui esprime proprio questo concetto dichiarando che scrivere per Wallace è stato sempre *“un modo per uscire dalla solitudine”*.

Perché David Foster Wallace non è arrivato a quel finale del dodici settembre 2008 senza lottare per qualcosa di diverso, ovvero per una storia senza un finale già scritto. Wallace si era sposato con la sua bellissima moglie Karen Green, che anche in privato chiamava con nome e cognome, e aveva provato a sospendere gli psicofarmaci, voleva fortemente vivere una vita normale per quanto possa esistere un paradigma unico di normalità.

Pochi scrittori come Wallace sono stati o sono capaci di mettersi nudi davanti ai propri lettori. Certo, presentarsi senza nulla addosso, non sempre ti rende una persona facile da accettare, ma Wallace non cercava questo.

Quando diventi uno scrittore di culto scrivendo un romanzo come ***“La scopa del sistema”*** tutti si affrettano a porre qualche etichetta sul tuo barattolo. Sul barattolo di Wallace hanno provato a scrivere “postmoderno”, ma Wallace quel termine, come lui stesso ammise con il giornalista Antonio Monda quando venne ospite a Capri per un'edizione delle *“Conversazioni”*, non aveva mai capito cosa significasse.



Amava mescolare la cultura alta con quella popolare e, in un modo sincero davvero raro, riusciva a capire meglio le opere di altri scrittori contemporanei suoi amici, come appunto Franzer, Zadie Smith, Rick Moody, Jeffrey Eugenides, Nathan Englander, di quanto non apprezzasse se stesso e ciò che alla fine proponeva alle stampe.

Non era semplice insicurezza d'artista la sua, era la pungente necessità di non mettere la parola fine a ciò che scriveva, come se avesse paura che finire una pagina potesse dire molto più di questo. Uno dei suoi ultimi racconti era intitolato ***“La morte non è la fine”***, quindi Wallace non è ancora lontano dal posto dove ci troviamo adesso.

Penso alla California. Mai stato. Penso a Clermont, ma non è neanche un pensiero. Come potrei pensare a qualcosa che non conosco in nessun tipo di definizione o condizione?

La Clermont alla quale adesso io penso è una Clermont di un universo parallelo. Una Clermont inesistente e quindi impensabile. Quindi non penso in realtà. Mi monto e mi smonto da solo. Clermont però esiste. Non quella a cui decido di non pensare io. Esiste una Clermont finale. Wallace la conosceva.

Nel suo racconto Jeopardy, alla fine, nel momento in cui la piccola Juli sta per disputare dopo 400 puntate da campionessa indiscussa, la sua ultima puntata nella quale già sa che perderà contro suo fratello autistico, scovato dalla produzione del programma in un remoto ospedale del deserto del Tucano, la campionessa uscente parla in effetti di un finale di partita e lo fa stando con i piedi in California. È lì che si trovano gli studi della MGM.

A Clermont Foster Wallace vi era arrivato nel 2002, quando aveva accettato la cattedra di scrittura creativa al Pomona College, una piccola università vicino Los Angeles. Prima di Pomona aveva insegnato dal 1992 per tutti gli anni novanta alla Illinois State University, sempre come docente di scrittura creativa. I suoi studenti lo ricordano come un'insegnante ineguagliabile, cosa che difficilmente riesce in modo completo a tanti altri scrittori che conservano cattedre universitarie. Il rapporto con gli studenti non è paragonabile a quello che si crede di avere con i propri lettori e questa distinzione era ben chiara a Wallace. *“Aveva uno splendido rapporto con i suoi studenti – ha ripetutamente affermato il rettore del Pomona college Gary Kates – Era un grande scrittore ma per noi era soprattutto uno straordinario insegnante.”*



Quella d'insegnare era un'arte di famiglia. Suo padre, Donald Wallace, è stato un professore di filosofia e sua madre, Sally Foster Wallace, un'insegnante di inglese.

Wallace aveva studiato filosofia al prestigioso Amherst College, dove si laureò in [letteratura inglese](#) e [filosofia](#), con una specializzazione in [logica modale](#) e [matematica](#). La sua tesi finale in [filosofia](#) sulla logica modale, intitolata “**[Richard Taylor's 'Fatalism' and the Semantics of Physical Modality](#)**”, che divenne il soggetto del saggio del [2008](#) del [New York Times](#) “**[Consider the Philosopher](#)**”, venne premiata con [Gail Kennedy Memorial Prize](#).

La sua seconda tesi, in [letteratura inglese](#), divenne più tardi qualcosa di più di una semplice base per il suo primo grande e indimenticabile romanzo “**[La scopa del sistema](#)**”, del 1987, da lui stesso definito “*un romanzo di formazione di un giovane wasp ossessionato dalla filosofia di Wittgstein e Derida*”.

Si laureò con [summa cum laude](#) per entrambe le tesi nel [1985](#). Successivamente ottenne anche un [Master of Fine Arts](#) in scrittura creativa alla [University of Arizona](#) nel [1987](#).

Wallace è stato un numero primo, come genialmente lo definisce Luca Doninelli, nel panorama letterario mondiale. Non è possibile copiarlo perché l'essenza della sua scrittura è priva di formule. Il copyright del suo genio è condensato in questo ricordo che Martina Testa, traduttrice italiana di Wallace, ha scritto su di lui in un articolo uscito su “Il Giornale” del 15 settembre 2008:

“La paura maggiore di Wallace era quella di non essere perfettamente capito, di risultare poco chiaro, essere frainteso: la cura maniacale con la quale rispondeva alle mie domande sulla traduzione (o il tono di sincera ansia con cui mi confessava di non credere che alcune delle sue pagine potessero, o dovessero, essere tradotte) non era sintomo della pedanteria o dello snobbismo di un autore superbo e geloso delle proprie parole, ma la prova di una straordinaria onestà intellettuale, della generosità di uno scrittore che ambiva più di ogni altra cosa a creare un legame autentico e solidale fra sé e il mondo. La peggior nemica di Wallace era l'ironia venduta al sistema, l'ironia privata della sua forza e ridotta a cinismo; il suo ideale era quello di una letteratura che avesse dalla sua l'originalità dell'espressione e il vigore del pensiero critico.”



Estraneo alla mondanità letteraria Wallace ha vissuto a lungo a Bloomington, cittadina dell'Illinois di cui ci parla volentieri, come sempre a suo modo, in alcune pagine di ***“Considera l'aragosta”*** una raccolta di alcuni dei suoi saggi più interessanti pubblicata nel 2005:

*“La gente di Bloomington non è scostante ma tende ad essere riservata. Può capitare che uno sconosciuto vi sorrida calorosamente, ma i n genere non ci saranno chiacchiere nelle sale d'attesa o in fila alla cassa...Bloomington è una cittadina di sessantacinquemila abitanti nella parte centrale di uno stato che è estremamente, enfaticamente piatto, tanto che i punti più alti della città si vedono da molto lontano. Qui convergono tre grosse interstatali e svariate linee ferroviarie. La cittadina si trova quasi a metà strada fra Chicago e St. Louis e in origine era un'importante scalo ferroviario. Bloomington è il luogo di nascita di Adlai Stevenson e la città natale putativa del colonnello Blake di M*A*S*H”*

“Considera l'aragosta” offre un ritratto graffiante di un'America profonda e sconosciuta ai media convenzionali, ribadendo l'interesse di Wallace per le persone che vivono le proprie vite fuori dall'obiettivo centrale. Le storie fuori fuoco sono il propulsore delle indagini umane che Wallace con i suoi saggi, prim'ancora che con i suoi romanzi o racconti, è riuscito a portare alla ribalta. Rendere visibile l'invisibile, o meglio quello che non riusciamo a vedere, è stata la sua vera passione.

“E' difficile notare quello che vedi tutti i giorni” scriveva Wallace e questa verità, per piccola che possa apparire, non andrebbe mai data per scontata.

Ecco che così Wallace nei suoi saggi affronta argomenti come quelli della cerimonia della consegna degli Oscar del porno per ragionare sui misteri della libido, oppure un festival organizzato nel Maine per promuovere il consumo di crostacei lo spinge ad acute riflessioni sul dolore, un viaggio di un candidato alle primarie presidenziali del 2000 gli suggerisce considerazioni sull'influenza dei media sul dibattito politico.

Wallace si sofferma sull'ordinario per farci rendere conto di quanto la normalità sia il germe del surreale.

“Gli uomini che pensano di odiare ciò di cui in realtà hanno paura di avere bisogno non sono molto interessanti, credo io” scriveva Foster Wallace che dell'ansia e della paura sperimentava ogni giorno su se stesso le forme più deleterie. Franzen che lo conosceva bene



ed in modo intimo lo ha definito *“l’erede contemporaneo della tradizione comica di lingua inglese che ha avuto inizio con Swift e Sterne”*. Quando nel 1996 Michiko Kakutani, critica letteraria del New York Times, recensì le mille e passa pagine di ***“Infinite Jest”*** ebbe modo di dire senza mezzi termini. *“Infinite Jest, il nuovo pantagruelico romanzo di David Foster Wallace, è una sorta di stupefacente bizzarria. Il libro dimostra che Wallace è uno dei più vigorosi talenti della sua generazione, uno scrittore che ha il piglio del virtuoso, che può dire tutto e il suo contrario, che può scrivere in modo divertente o tragico, cinico o serissimo, che mescola la furia epica di Pynchon con le minuzie di Nicholson Baker”*

Ogni riga scritta da Wallace è tutto questo. Non ha rincorso mode né ha voluto definire archetipi, si è dato alla parte popolare dell’osservazione per spiattellare ai quattro venti tutto ciò che vedeva. Sul mestiere dello scrittore aveva una sua chiara e semplice idea: *“Gli scrittori tendono a essere una razza di guardoni. Tendono ad appostarsi e a spiare. Sono osservatori nati. Sono spettatori”*.

Lui stesso non si è mai sottratto a questo modus operandi, neanche quando si è trattato di curare reportage come quello dal quale nasce ***“Una cosa divertente che non farò mai più”***. Commissionatogli inizialmente come articolo per una rivista ad alta tiratura, questo indefinibile reportage narrativo su una crociera extra lusso ai Caraibi è diventato una satira spietata sull’opulenza e il divertimento di massa della società contemporanea.

“Ho sentito il profumo di lozioni abbronzanti su quasi dieci tonnellate di carne umana bollente. Ho visto un parrucchino in testa a un ragazzo di tredici anni. Ho tenuto il ritmo di due quarti puntando il dito verso il cielo esattamente sulla stessa disco music sulla quale odiavo puntare il dito verso il cielo nel 1977. Ho sentito cittadini americani maggiorenni e benpensanti che chiedevano all’Ufficio Relazioni con gli Ospiti se il tiro al piattello si fa all’aperto e a che ora è previsto il Buffet di Mezzanotte. Ho imparato come si allaccia il giubbotto salvagente sopra lo smoking e ho perso a scacchi con una bambina di nove anni”.

Fernanda Pivano, sul Corriere della Sera, definì questo testo *“Un ritratto a dir poco agghiacciante dell’Americano in vacanza”*.

Sarà che Wallace ha sempre mostrato una fede smisurata nella forza stessa delle storie e nella loro capacità di raccontare il mondo. Se non fosse stato così, probabilmente non avrebbe trasformato la sua tesi di laurea in un romanzo. ***“La scopa del sistema”*** scritto a



ventiquattro anni, propone attraverso personaggi indimenticabili, vicende surreali che hanno il pregio di non sconfinare mai nell'estetismo ma di indagare l'abisso.

*“La scopa del sistema è una grandissima sorpesa, che emerge direttamente dalla tradizione dell'eccesso praticata da Thomas Pynchon in **V** o da John Irving ne **Il mondo secondo Garp**. La principale qualità di Wallace è la sua esuberanza – personaggi che sembrano cartoni animati, storie a incastro, coincidenze impossibili, un amore sincero per la cultura pop e soprattutto quello spirito giocoso e quell'umorismo che sembravano scomparsi dalla maggior parte della narrativa più recente”.* Queste furono le parole che il New York Times Book Review spese più che volentieri per celebrare la scoperta della voce più originale, coraggiosa e innovativa del nuovo romanzo americano.

Le avventure di Lenore, che si mette alla ricerca della bisnonna antica studiosa di Wittgenstein, fuggita dalla sua casa di riposo insieme ad altri suoi vetusti coetanei, quelle di LaVache, fratello di Lenore, piccolo genio con una passione smodata per la marijuana e di tanti altri personaggi che creano una galleria paradossale sullo sfondo di un'America impazzita, grottesca, più vera del vero, hanno rivelato non solo la nascita di uno straordinario talento letterario ma hanno mostrato come il suo autore amasse giocare a carte scoperte fin dall'inizio.

Infatti, già dal primo capitolo di questo romanzo, Wallace mette in scena temi che si ritroveranno anche in **“Infinite Jest”** e in altri suoi racconti. L'adolescenza e la genialità precoce innanzitutto, ma anche la droga e l'esibizionismo sessuale, la vita dei college. Non mancano neppure allusioni allo sport che poi verranno meglio sviluppate con tutte le loro diverse connessioni in **“Infinite Jest”**.

Del resto Foster Wallace, in età adolescenziale, fu un discreto profilo giovanile per quel che riguardava il tennis ed al tennis, oltre che dedicare alcuni suoi saggi e racconti, ha attinto a piene mani per costruire **“Infinite Jest”**.

Ma anche dello sport, quello che a Wallace interessava, era la sua possibilità di far emergere la personalità, non il semplice obiettivo finale della vittoria. Anzi, proprio con la descrizione sopra le righe di un universo sportivo dove degli adolescenti vengono tirati su come polli d'allevamento psicotici, c'è una denuncia forte e non moralistica di quanto poco siano tutelati coloro che mostrano le stimmate del diverso. Perché anche la genialità è una deformazione.



Del resto la frase “Sono così bella che sono deforme” l’ha scritta proprio Foster Wallace. E in diversi modi si riallaccia ad un passo iniziale de “**La Scopa del sistema**” nel quale la protagonista del romanzo afferma “Molte ragazze davvero belle hanno dei piedi davvero brutti”.

In “**Come Tracy Austin mi ha spezzato il cuore**” incluso in “**Considera l’aragosta**”, Foster Wallace spiega ancora meglio questa visione del genio:

“Ecco una teoria. I grandi atleti sono affascinanti perché incarnano il successo basato sul confronto che noi americani veneriamo – il più veloce, il più forte – e perché lo fanno in modo ambiguo.

La questione di chi sia il miglior idraulico o il miglior ragioniere è impossibile persino da definire, laddove chi sia il miglior lanciatore, il miglior astista o tennista è, in qualche modo, una questione di record statistici pubblici. I grandi atleti ci affascinano perché fanno presa sulle nostre ossessioni gemelle per superiorità, competitività e numeri”.

Le nostre ossessioni sono legate alle nostre cose inesprese, capacità o debolezze che siano. Chi avverte di avere un dono ha un compito ingrato da assumersi:

“Coloro i quali ricevono e mettono in pratica il dono del genio atletico, debbono, di necessità, essere ciechi e muti al riguardo, e non perché la cecità e il mutismo siano il prezzo di quel dono, ma perché ne sono l’essenza”.

Stefano Bartezzaghi, nella prefazione alla nuova edizione Einaudi di “**La scopa del sistema**”, riferendosi allo stile di scrittura di Wallace e alla sua improvvisa dipartita afferma: “Era una scrittura che sfidava il precetto del Marcel Proust di **Contre Sainte-Beuve**, ripreso poi dalle teorie formaliste ed implicitamente ribadito anche dallo stesso Foster Wallace in alcune dichiarazioni: la biografia dell’autore non entra nella sua opera, non la spiega e non ne è spiegata; il soggetto fuori dalla soglia superiore della semiotica, non se ne può dire nulla. Attenersi a questo precetto rimane saggio anche al di là dell’autorevolezza dei molti che lo hanno formulato e riformulato. Eppure leggendo Foster Wallace è sempre stato inevitabile pensare a quale testa dovesse avere l’autore di quelle pagine, divertenti nei loro roveli, opache nel loro tentativo di saturare il dicibile. È probabilmente per questo che la notizia del suo suicidio ha percosso i suoi lettori con la forza di uno staffilante dolore



personale, diretto: cosa avesse in testa quell'uomo non era più una questione letteraria, era diventata una questione esistenziale senza vie di scampo, del genere *tertium non datur*".

La vena per così dire più esistenziale di Foster Wallace è quella espressa in **"Oblio"**, otto romanzi brevi, a suo modo un altro tipo di opera estrema dopo **"Infinite Jest"**. Sulle pagine di **"Details"** dopo quest'opera Foster Wallace venne definito *"Il principe nero della letteratura americana contemporanea"*, e il **San Francisco Chronicle** ne parla come di una sfida che l'autore compie prima di tutto con se stesso: *"David Foster Wallace non è mai compiaciuto delle proprie capacità letterarie...Alza la posta continuamente e quanto la spunta il risultato è una prosa sorprendente e visionaria"*.

Già, Foster è sempre stato un visionario, uno che annusando l'aria capiva il futuro che arrivava.

"Nessun altro è oggi in grado di raccontare in modo tanto impressionante come sarà la vita dopodomani" affermò **"Elle"**.

Uno dei racconti di **"Oblio"** nei quali Wallace ha voluto far rispecchiare la sua anima inquieta è senza dubbio **"Caro vecchio neon"**. In quelle righe ci sono tutte le ansie di un uomo di quarant'anni che cresce tra incoerenze personali e dilanianti ossessioni per quello che gli altri vedono o non vedono in lui:

"Per tutta la vita sono stato un impostore. E non esagero. Ho praticamente passato tutto il mio tempo a creare un'immagine di me da offrire agli altri. Più che altro per piacere o per essere ammirato. Forse è un po' più complicato di così. Ma se andiamo a stringere il succo è quello: piacere, essere amati. Ammirati, approvati, applauditi, fa un po' tu. Ci siamo capiti".

Ithaca è lontana da Clermont. In termini chilometrici. Ma ogni distanza è percorribile e non solo su strada.

David Foster Wallace da ormai un anno va avanti e indietro tra queste due città. Due mondi in questo altro mondo che racconta di noi e di lui. Un modo di raccontare che non passa, non muore, non resta appeso con una corda a nessun soffitto.

Ithaca è una città degli [Stati Uniti d'America](#), nella [contea di Tompkins](#), nella stato di [New York](#). È situata nella parte centrale dello stato, in una valle che si affaccia sul [lago](#)



[Cayuga](#), 400 km a nord-ovest di [New York](#). Fondata nel [1790](#) (e incorporata nel [1888](#)), ha una superficie di 15,7 km. Quadrati Secondo il censimento del [2000](#), la sua popolazione è di 28.775 abitanti (densità abitativa: 2.071 abitanti per [chilometro quadrato](#)), due terzi dei quali costituiti da popolazione studentesca del locale polo universitario. Il locale [aeroporto](#) è lo [ITH](#) ([codice aeroportuale IATA](#) dell'[Aeroporto Regionale Tompkins County](#)). Il nome della località - il cui clima è continentale con temperature che possono variare dai -30 gradi centigradi in inverno a +30° nella bella stagione - si ispira a quello dell'omonima isola [greca](#) di [Itaca](#). Ithaca è conosciuta per essere la sede della [Cornell University](#), che fa parte della [Ivy League](#) (20.000 studenti, per la maggior parte ospitati nel campus universitario)

Nella parte meridionale della città si trova invece lo Ithaca College. Qui ha insegnato lo scrittore [Vladimir Nabokov](#) che ha ambientato in questa città parte del suo romanzo più conosciuto: [Lolita](#). Il termine *Greater Ithaca* si riferisce al territorio che comprende tanto la città in senso stretto, quanto l'[omonimo comune](#) (avente status di *town*) che le sorge a ridosso, e tutti i sobborghi ad esso adiacenti:

Il termine *Greater Ithaca* si riferisce al territorio che comprende tanto la città in senso stretto, quanto l'[omonimo comune](#) (avente status di *town*) che le sorge a ridosso, e tutti i sobborghi ad esso adiacenti:

- Lansing - *village* appartenente al comune di [Lansing](#)
- Cayuga Heights - *village* appartenente al comune di [Ithaca](#)
- Forest Home - *hamlet* appartenente al comune di Ithaca (town)
- South Hill - *hamlet* appartenente al comune di Ithaca (town)
- East Ithaca - [census-designated place](#) appartenente al comune di Ithaca (town)
- Northeast Ithaca - *census-designated place* appartenente al comune di Ithaca (town)
- Northwest Ithaca - *census-designated place* appartenente al comune di Ithaca (town)

Nel [2005](#) è tornata di attualità la proposta di unire le amministrazioni dei due comuni di Ithaca città (*city*) ed [Ithaca](#) cittadina (*town*), che formano di fatto un unico centro urbano. Come nei tentativi precedenti del [1963](#) e [1969](#), si incontra la resistenza degli abitanti della cittadina (*town*) che vedrebbero aumentare i tributi locali che, per altro,



servono anche a mantenere un certo numero di servizi cui tutti gli abitanti della Greater Ithaca fanno ricorso. Fra i principali punti di interesse figurano le cascate del Buttermilk Falls State Park e le Taughannock Falls.



Opere di David Foster Wallace

La scopa del sistema - 1987

La ragazza dai capelli strani - 1989

Infinite Jest - 1996

Una cosa divertente che non farò mai più - 1997

Brevi interviste a uomini schifosi - 1999

Oblio - 2004

Considera l'aragosta - 2005

**Nel Marzo del 2010 verrà pubblicato "Il re pallido",
romanzo incompiuto di D. F. Wallace**



A sei mesi dalla sua morte tragica come solo un suicidio può esserlo, inizia la vita editoriale postuma di David Foster Wallace, se non il più grande scrittore della letteratura contemporanea, quanto meno quello che ha contribuito nel modo più sostanziale a renderla atipica e personale, svincolandola da parametri estetici preconfezionati.

Il New Yorker, nel suo ultimo numero, rivela che il tanto atteso terzo romanzo di Wallace verrà finalmente pubblicato negli Stati Uniti nel 2010. Il titolo definitivo dovrebbe essere "Il re pallido" (The Pale King). Il libro, cominciato nel 2000 è tutt'altro che completo. Lo stesso Wallace, quand'era ancora in vita, parlandone spesso con il suo buon amico lo scrittore Jonathan Franzen, dichiarava che si trattava di un librone di circa cinquemila pagine da ridurre poi a un migliaio.

Quel che verrà pubblicato è solo un terzo di quello che poteva diventare "The Pale King" nell'idea creativa di Wallace. Lo scrittore statunitense, scomparso nel settembre 2008 a soli 46 anni, prima di questo lavoro aveva pubblicato raccolte di racconti, saggi, articoli giornalistici atipici e magistrali, e due soli romanzi, ovvero "La scopa del sistema", che lo rivelò quale caso letterario mondiale, e il molteplice "Infinite Jest".

Il New Yorker pubblica un estratto dal "Il re Pallido" che nel marzo 2010 uscirà negli Stati Uniti. Quel che si legge in quelle righe d'anticipazione, rivelano in modo inoppugnabile la vena creativa e la cifra letteraria propria esclusivamente di Wallace. Una storia difficile da catalogare, come tutte le storie di Wallace, ambientata nel Midwest tra calcio, fisco e soap-opera della CBS.

Intanto in Italia, a settembre 2009, per l'anniversario della sua scomparsa, Einaudi pubblicherà la raccolta di racconti inediti "This is water".

Articolo tratto dal sito www.altrimedia.org del 3 marzo 2009.



Arte e Fotografia CONTEMPORANEA

Cosa ricada oggi all'interno della fotografia vera e propria e cosa all'interno dell'arte contemporanea (ammesso che abbia ancora un senso fare simili distinzioni) non è ben chiaro, e lo è diventato ancor meno con l'avvento delle tecnologie digitali.

A volte non è davvero facile distinguere quali ricerche siano ancora da considerarsi prettamente fotografiche e quali siano da ritenersi un'indagine artistica, che della fotografia si avvale solo come strumento.

Potrebbe sembrare strano affermarlo, se si tiene conto dell'ostilità che fin dalla sua invenzione ha dovuto affrontare la fotografia ogni qual volta si sia tentato di qualificarla come arte, ma è un dato di fatto: oggi essa è fra i mezzi prediletti dagli artisti contemporanei, grazie soprattutto all'atteggiamento concettuale, che in campo artistico è prevalso a partire dalla fine degli anni Sessanta.

Assunto fondamentale dell'**arte concettuale**¹, in tutte le sue espressioni, era infatti che l'Arte "in sé" non risiede tanto nella forma (o nell'oggetto) che la estrinseca e ancor meno in tecniche accreditate dalla tradizione, quanto nei "concetti", che possono essere veicolati da qualsivoglia mezzo, compresa ovviamente la fotografia.

Intorno agli anni Settanta da queste premesse nascono, ad esempio, le "Verifiche" di **Ugo Mulas**, nonché l'articolata ricerca di **Franco Vaccari** a partire dalla tecnica fotografica fino alla teorizzazione di un "immaginario collettivo", da questa creato; esperienze molto diverse fra loro, che però sono accomunate dall'esigenza di rimeditare le potenzialità e

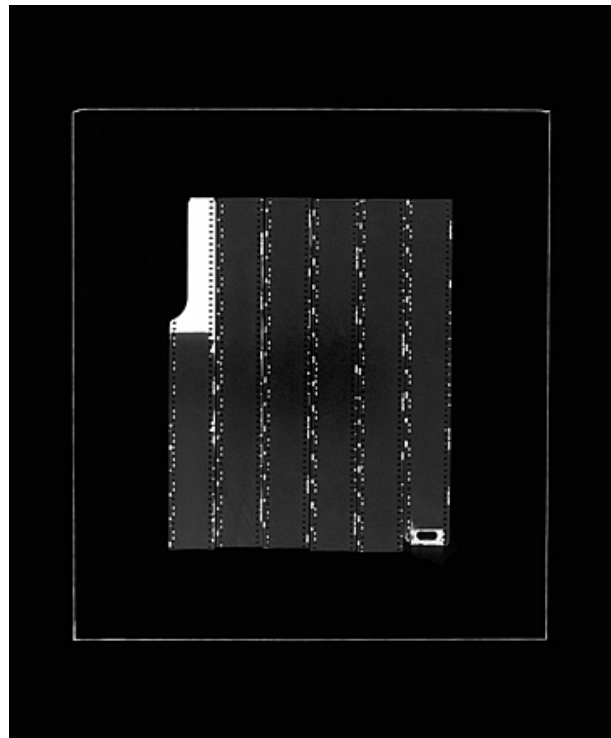
¹ Movimento sviluppatosi a partire dalla metà degli anni '60 a livello internazionale basato su una concezione dell'arte che rifiuta di identificare il lavoro dell'artista con la produzione di un qualsiasi oggetto di più o meno rilevante qualità estetica e ritiene che l'essenza dell'arte sia invece nell'idea, nel concetto che precede e conforma l'opera.

I precedenti di questo atteggiamento sono numerosi e vanno dalle premesse mentali di gran parte dell'opera di Magritte ("Ceci n'est pas une pipe", 1929) a tutta l'opera di Duchamp (il riferimento più frequente del concettualismo), a quella di Fontana, Klein e Manzoni, a certa arte visuale e programmata con la sua attenzione al progetto e al gioco o funzionamento dell'intelligenza (Stella, Lo Savio, Castellani, Colombo), agli esiti dell'arte minimal e ambientale, con la loro attenzione al calcolo da cui nasce l'opera, alla trasformazione dell'ambiente in opera, con Morris, Judd, Andre, LeWitt.

Le premesse di queste esperienze sono portate alle estreme conseguenze dall'arte concettuale degli anni sessanta e settanta: il percorso dell'idea, la riflessione teorica e filosofica, la precisazione e presentazione del processo di formazione del pensiero, l'azione linguistica, vengono posti in primo piano rispetto al risultato materiale di tale azione che viene considerato come pura esemplificazione fisica del linguaggio.



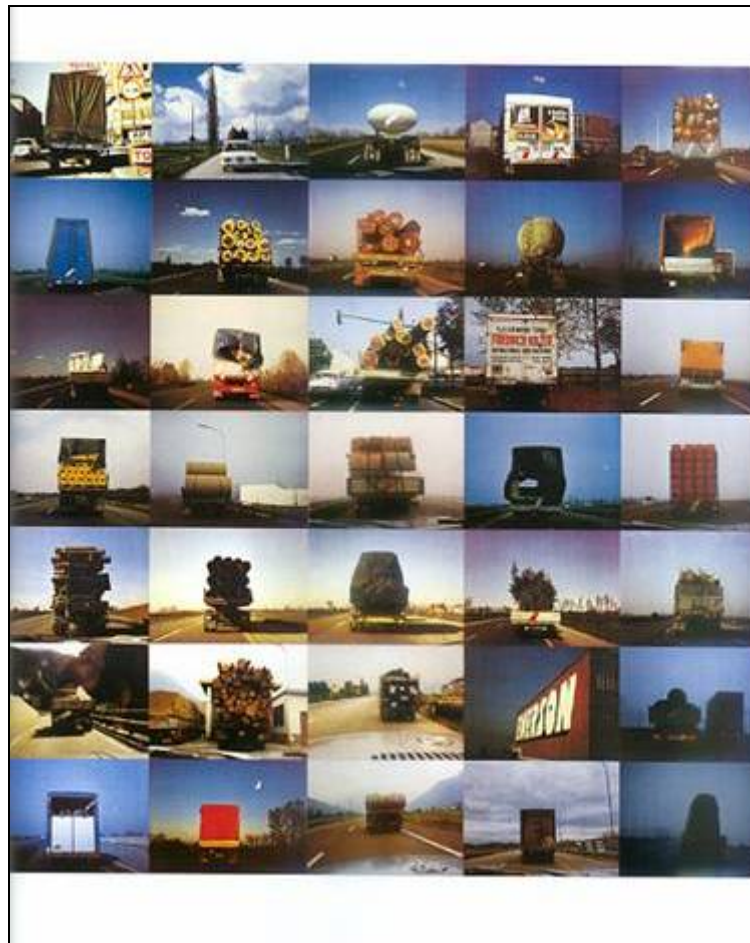
l'essenza stessa del medium fotografia, al di là della pura e semplice "rappresentazione" del reale.



LE VERIFICHE– Ugo Mulas



LE VERIFICHE – Ugo Mulas



Feedback - Franco Vaccari

Considerato uno dei padri dell'arte concettuale, tra gli autori più importanti si colloca senza ombra di dubbio **Victor Burgin**.

L'artista dalla fine degli anni '60 si fa conoscere per le sue foto e video. Tra i suoi lavori fotografici: "Voyage to Italy, Basilica I e Basilica II", o la serie di foto "Tales from Freud" scattate nella prima metà degli anni '80.

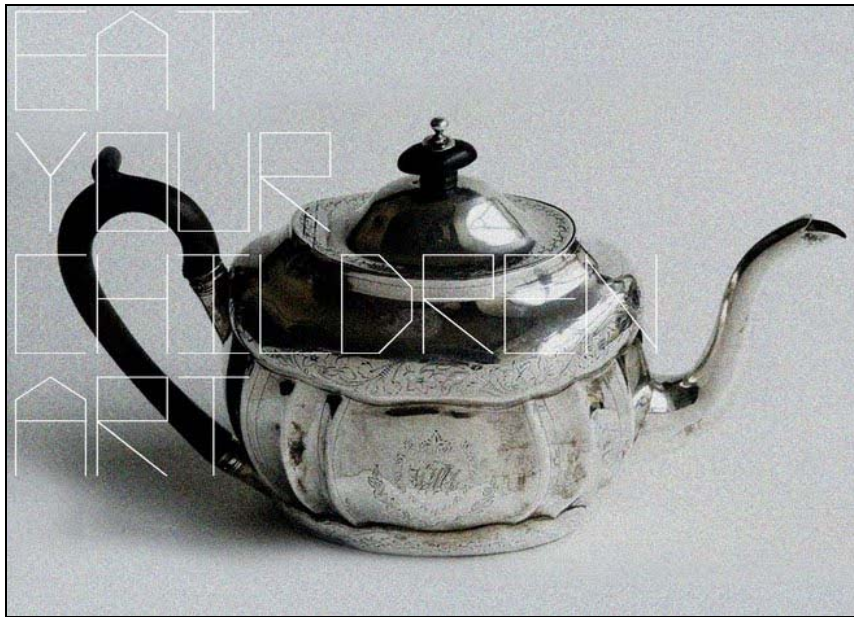


Portia da Tales from Freud – Victor Burgin

Burgin si ispira a Freud appunto, ma anche Marx, Foucault o Barthes. Lui intende il proprio lavoro come una risposta ai luoghi in cui viene a trovarsi, esperienze che inevitabilmente suscitano giochi di rimandi e reazioni da cui poi sorge l'impulso creativo. Arte e cinema secondo Burgin sono intimamente connessi; di qui alcuni suoi celebri lavori dalla serie "Fiction film".



Fiction film – Victor Burgin



Art front – Victor Burgin

Totalmente legata ai concetti di finzione e narrazione, fondamentali presupposti dell'arte fotografica contemporanea è, ad esempio, l'opera di **Joan Fontcuberta**, il quale partendo dal presupposto che **ogni immagine sottende una convenzione culturale**, e che per questo bisogna imparare a conoscere il "vocabolario fotografico" (gli elementi che compongono l'immagine al di là della sua evidenza di rappresentazione), col suo lavoro di de-costruzione, attuato talora attraverso gli espedienti di una giocosa finzione, mette in guardia dai rischi di manipolazione dell'immagine fotografica, ma non solo quelli meramente legati all'aspetto estetico dell'immagine, ma anche quelli legati alla comunicazione e alla sua lettura, memore della sua esperienza autobiografica, di spagnolo cresciuto nel clima della censura e della propaganda franchista, e della sua formazione professionale come giornalista e pubblicitario.

Finzione e **narrazione** sono, quindi, elementi imprescindibili nelle sue serie fotografiche.



J. Fontcuberta - The Wall, 2006



J. Fontcuberta - Greenpeace, 2006

E' importante precisare che la fotografia contemporanea oggi risulta alquanto pervasa da concetti fondati su un approccio prettamente soggettivo quali l'indagine su se stessi, la definizione del sé in rapporto al mondo esterno, la finzione di un habitus sociale, il racconto intimo, e in un certo senso, si può dire che, se la fotografia è diventata narrativa, suo soggetto principale è oggi il fotografo, di cui risuona la voce narrante in ogni sua manifestazione, persino nel reportage, che sempre più spesso è costruito come una storia, interpretata soggettivamente.

Con l'affermarsi di una simile visione soggettiva ancora una volta i fotografi non fanno che ribadire lo scollamento della fotografia rispetto a una realtà, che dalla fotografia



stessa si pretenderebbe letteralmente riportata. Indubbiamente l'idea che la fotografia sia da annoverarsi all'interno dell'arte contemporanea ha favorito tanto un'inclinazione alla soggettività, quanto un allontanamento dalla realtà verso le ricerche di tipo meta-fotografico. Si tratta, però, d'indagini di natura molto diversa rispetto alle citate esperienze degli anni Settanta, che ormai costituiscono un patrimonio culturale acquisito dai fotografi contemporanei. Oggi non sono più, infatti, in questione gli elementi basilari, costitutivi, della tecnica fotografica, né il discorso di una fruizione attiva del medium (ricordiamo ancora Mulas e Vaccari), le nuove domande che l'artista si pone oggi, e pone al suo pubblico, riguardano semmai il "processo fotografico", che si è dilatato dal progetto, attraverso la scelta del formato e dei materiali, fino alla produzione di un oggetto d'arte commercializzabile, come nel caso di **Massimo Vitali**, uno dei pochi fra gli artisti-fotografi italiani contemporanei ad esser celebre a livello internazionale.



Red bikini – Massimo Vitali



Massimo Vitali



Per offrire un quadro ancor più completo di questo frammentato panorama, dobbiamo senz'altro menzionare una più recente, e non del tutto delineata, tendenza a riscoprire la "forma", che va manifestandosi nei fotografi contemporanei e sfocia in alcuni casi nella pura astrazione, come nelle immagini di **Eileen Quinlan** che rappresentano un ennesimo tentativo di staccarsi dalla realtà.



Smoke & Mirrors - Eileen Quinlan

Del resto, a questo punto ci si interroga sul modo in cui l'attività fotografica possa ancora essere definita attività creativa, vale a dire libera e in grado di dar luogo a novità, e sulla natura del legame esistente tra Arte e Fotografia.

Una interessante opera letteraria si pone nel tentativo di spiegare tale stretto connubio oltre che analizzare il perché la fotografia sia indubbiamente da considerarsi come un'arte creativa fino in fondo.

In "Arte e fotografia" Heinrich Schwarz mediante il suo lavoro vuole dimostrare che la fotografia è nata grazie a un'esigenza artistica, che ha approfittato del positivo connubio tra scienza e arte e delle condizioni storiche che lo permisero, per trasformare i vecchi congegni visivi (camera Obscura, Camera Lucida e Machine a dessiner) in veri e propri apparecchi fotografici.



La fotografia può essere considerata a pieno titolo artistica sia perché la macchina fotografica è "strumento di un atto spirituale", sia per il fatto che nasce e si conforma agli ideali estetici dell'arte ottocentesca.

La fotografia non è riconducibile alla sola macchina e anche se lo fosse, la macchina fotografica non si limita a duplicare la realtà, ma la trasforma; la fotografia è il risultato di un atto di astrazione da una porzione di realtà: "di fatto l'impronta della mente è di tale portata che ogni qualità, così come ogni mancanza di qualità risultante dall'attività fotografica dovrà essere fatta risalire non solo alla macchina, ma anche alla persona che la maneggia e le impone la propria volontà. Il fotografo è pienamente responsabile del risultato ottenuto in quanto egli non solo manipola il mezzo meccanico, ma determina anche le coordinate spaziali e temporali del procedimento scelto". Dalle parole di Schwarz risulta immediato il riconoscimento attribuito alla **supremazia dell'attività creativa dell'uomo sulla macchina**, considerando che, nonostante le restrizioni imposte dal mezzo meccanico, l'uomo ha una sua libertà di scelta relativa alle diverse possibili modalità di visione e all'uso di determinate tecniche piuttosto che altre. Nella prospettiva di questo studioso ciò che discrimina l'arte dalla non-arte è proprio la libertà del soggetto creatore, una libertà che certo non è, come nel caso della pittura, basata sull'idea del "forgiare", del mettere in forma una materia amorfa, tale da poter essere assimilata all'attività demiurgica, ma che si configura in maniera meno assoluta come una "scelta", un'attività di selezione da una serie di oggetti già dati. Qui Schwarz ci fa notare qualcosa che è sì ovvio ma, in realtà, determinante: l'immagine fotografica dipende, per essenza, dall'esistenza presente nel momento della ripresa, di un soggetto reale. La differenza fondamentale fra l'attività creativa del fotografo e quella del pittore consiste proprio nella imprescindibilità del "modello"; una fotografia non potrà mai essere realizzata nello spazio chiuso dell'atelier, promanando da una pura e semplice immagine mentale, senza che un soggetto concreto si ponga di fronte allo sguardo dell'artista.

Dunque alla luce di quanto analizzato, oggi sembra superata, almeno in apparenza, la polemica sull'accettabilità della fotografia nel novero delle arti maggiori, dove è ormai entrata a pieno titolo almeno in quanto mezzo, salvo poi rimetterne periodicamente in discussione lo statuto di linguaggio artistico autonomo.

La fotografia vive oggi un periodo di particolare fortuna critica e commerciale: gallerie e luoghi istituzionali tradizionalmente riservati alla cosiddetta arte con la A maiuscola aprono sempre più spesso a mostre fotografiche; si assiste a un proliferare di



festival dedicati alla fotografia; i nomi di celebri fotografi del XX secolo, che mai si sono dichiarati artisti, ma le cui ricerche sono state riconosciute imparentate ad un trend artistico dominante, appaiono in pubblicazioni dedicate all'arte contemporanea.

Per incontrare le esigenze del mercato artistico che l'ha accolta nelle sue più prestigiose "vetrine" mondiali, la fotografia di questi anni d'inizio secolo si è spesso proposta in una veste più patinata ed esclusiva, da "vero oggetto d'arte", il che è stato favorito come accennato in precedenza, dall'accettazione delle tecnologie digitali.

Eredi delle posizioni concettuali, e di una ricerca sempre più volta a sviscerare la componente comunicativa, piuttosto che quella costitutiva di un linguaggio fotografico, gli "artisti della fotografia", si trovano oggi a condividere con gli altri "artisti" (quelli che si attengono alle tradizionali arti visive) tensioni legate al periodo storico presente, che stanno portando l'arte (in tutti i suoi aspetti) verso forme d'espressione disperate, ma accomunate da alcuni elementi fondamentali, fra i quali risalta una tendenza generale alla narrazione (termine, questo, soggetto a molte implicazioni interpretative), ma anche alla finzione; e soprattutto un sempre più evidente allontanamento dal reale che, nel caso della fotografia, confuta ogni residua pretesa di assimilarla ad uno "specchio della realtà", pur qualificandola come indiscussa espressione artistica a completa disposizione dell'intenzionalità umana, del soggetto che in qualche modo ne è l'artefice.



Bibliografia della sezione

- **Kleim Jean A.**
Breve storia della fotografia , Torino - Einaudi, 1976
- **Del pire Robert**
Dall'istante all'immaginario (1930 - 1970), Roma - Fotonote contrasto, 2005
- **Valtorta Roberta**
E' contemporanea la fotografia? Milano – Lupetti, 2004
- **Heinrich Schwarz**
Arte e fotografia, Bollati Boringhieri, Torino 1992



L'opera d'arte nel mondo contemporaneo

Quando si parla di “arte contemporanea” si intende, in senso piuttosto inclusivo, tutta l'arte creata dalla fine degli anni Sessanta del XX secolo, periodo cui si fa convenzionalmente risalire la fine dell'arte moderna, fino ai nostri giorni. L'aggettivo “contemporaneo”, infatti, è stato scelto non solo per la mancanza di una scuola dominante che potesse dare il nome alla nuova corrente artistica, ma anche per indicare che il periodo di riferimento non ha esaurito le sue spinte propulsive, che sono invece ancora ben vive nel presente.

Anche detta “postmoderna”, l'arte contemporanea, che si manifesta attraverso diverse modalità di espressione, da quelle classiche a quelle più innovative – letteratura, pittura, scultura, architettura, fotografia, arte digitale, installazioni, videoarte, ecc. – si è sviluppata sulla scia dei profondi cambiamenti economici, politici, sociali e culturali che hanno investito il mondo alla metà del secolo scorso, con l'avvento della cosiddetta “società dell'informazione, dello spettacolo e dell'immagine”, caratterizzata da una sempre maggiore velocità e mole di scambi di idee, di risorse economiche, nonché di informazioni e di cultura all'interno del globo, in una nuova era, definita da più parti “capitalismo dei mezzi di comunicazione”.

È stato allora che si sono realizzati alcuni importanti sviluppi nei diversi ambiti culturali ed artistici: nella teoria critica, in filosofia, in design, arte, letteratura, psicologia, sociologia e cultura; sviluppi contraddistinti soprattutto da un deciso superamento del modernismo, con la nascita di teorie caratterizzate da complessità, eclettismo, relativismo, nichilismo ed anti-illuminismo. Come ha affermato Jean-Francois Lyotard, uno dei padri fondatori del postmodernismo, “*La postmodernità è la modernità senza le speranze e i sogni che resero tollerabile la modernità*”. Il pensiero postmoderno, insomma, nega la provvidenzialità della storia, l'idea che essa abbia una direzione unitaria e, di conseguenza, rifiuta qualsiasi teologia-politica consolatoria.

Una nuova realtà dalle mutate condizioni storiche, economiche e culturali ha infatti reso l'impostazione teorica moderna, fondata sull'idea di un mondo guidato da strutture socioculturali rigide, sempre più inadeguata a comprendere e spiegare fenomeni quali gli scontri tra appartenenti ad etnie diverse, la possibilità di assumere un'identità diversa da



quella biologica, la scelta di riferimenti di vita mediaticamente vincolati, la precarizzazione del lavoro come impedimento ai progetti esistenziali, il conflitto di culture che ormai quotidianamente configurano nuovi spazi di paura.

In effetti, il modernismo, lungo un ampio arco di tempo che va grossomodo dal Rinascimento alla fine del XIX secolo, si era caratterizzato soprattutto per il suo riconoscere un'importanza suprema ad ideali quali la razionalità, l'obiettività, il progresso ed altre idee di derivazione illuministica, proprie delle correnti del positivismo e del realismo ottocentesco. Il postmodernismo, invece, mette in dubbio l'esistenza di tali ideali, sottolineando come le condizioni economiche e tecnologiche della nostra epoca abbiano plasmato una società decentralizzata e dominata dai media, in cui mancano fonti di comunicazione e di senso realmente autentiche e soggettive e in cui, quindi, vengono inevitabilmente a generarsi percezioni e reazioni post-moderne, come la rottura dei tradizionali steccati tra i generi, il superamento degli stili tradizionali ed il rifiuto di altre forme di ordine artificialmente imposte. Anziché dalla fiducia nel progresso e nella ragione dell'età moderna, dunque, il periodo post-moderno è caratterizzato dall'irrazionalità, indeterminatezza ed anarchia delle credenze e dei sentimenti, riconducibili all'avvento della società e della cultura di massa.

Nell'epoca delle telecomunicazioni e dei computer, i mezzi di comunicazione di massa, grazie alla loro onnipresenza ed al loro ampio raggio d'azione, avrebbero costruito per noi un nuovo ambiente, una nuova realtà elettronica costellata di immagini e simboli, che ha cancellato dalle nostre menti l'idea che al di là di tali simboli ed immagini esista un mondo oggettivo. Quello in cui stiamo vivendo, in altre parole, sarebbe un mondo di pura simulazione, un iperrealtà, in cui l'illusorio non imita il reale, ma, addirittura, si sostituisce ad esso.

In questo tipo di situazione, in cui lo scambio mediato elettronicamente accompagna e sempre più spesso sostituisce gli scambi orali, il sé diventa inevitabilmente disperso, decentrato e moltiplicato in una continua instabilità che nega al soggetto una precisa collocazione.

Un tale cambiamento delle coordinate socio-culturali ha inevitabilmente inciso in maniera profonda su tutti i campi dell'arte, ridefinendone i principi di riferimento e le modalità di espressione.



Mentre l'arte modernista non negava la “natura” o la “realtà oggettiva” teorizzata dal realismo ottocentesco, ma metteva in questione solo il modo di rappresentarla, sostenendo che l'arte avesse la sua realtà autonoma, i suoi modi e le sue forme e che solo di questo l'artista si dovesse occupare, il post-modernista avanza dei dubbi sulla stessa natura della realtà rappresentata, sostenendo che quest'ultima non è che un insieme di rappresentazioni o di immagini, cioè di simulacri, per dirla con il linguaggio di Baudrillard. La nostra vita quotidiana, infatti, è continuamente pervasa da una realtà che, provenendo dalla televisione, la pubblicità, i video, i computer, i cd, gli autoradio, ecc., consiste di “rappresentazioni”, per cui il reale è tanto fantastico quanto l'immaginario. Questa nuova ideologia è chiaramente riscontrabile nei più diversi ambiti artistici.

Nel campo dell'arte visiva, ad esempio, le serigrafie di Andy Warhol, il più straordinario esponente della corrente artistica nota come Pop Art, ritraggono oggetti che rivelano essere essi stessi immagini. La sua arte, infatti, prende spunto dal cinema, dai fumetti, dalla pubblicità, come registrazione delle immagini più note e simboliche: dai detersivi in scatola, alle zuppe pronte, alla Coca Cola.



Tra le più importanti correnti artistiche del dopoguerra, la Pop Art esordisce in Gran Bretagna negli anni Cinquanta, ma si sviluppa soprattutto negli Stati Uniti a partire dagli anni Sessanta, estendendo poi la sua influenza in tutto il mondo occidentale. In netta contrapposizione con l'eccessivo intellettualismo dell'Espressionismo Astratto, rivolge la propria attenzione agli oggetti, ai miti ed ai linguaggi della società dei consumi, aprendosi alle forme più popolari di comunicazione. La Pop Art attinge i propri soggetti dall'universo del quotidiano – soprattutto della società americana – e fonda la propria comprensibilità sul fatto che questi oggetti sono assolutamente noti e riconoscibili per tutti, eleggendo a temi dell'opera d'arte prodotti di largo consumo, oggetti d'uso comune, personaggi del cinema e della televisione, immagini dei cartelloni pubblicitari, insegne e foto di giornali.



Facendo riferimento in maniera più specifica al campo della pittura, la Transavanguardia, nata nei primi anni Ottanta, emerge con forza come una delle correnti artistiche contemporanee più affermate. Le opere di questo periodo sono fortemente figurative e trasmettono immagini fantastiche comunicate attraverso una totale libertà espressiva. Si ha così la negazione di quei valori di progettualità razionale che avevano costituito il nucleo del modernismo; negazione che si traduce in una violenta reazione che alla concettualità oppone la percezione emotiva, alla razionalità la pulsionalità, dando vita ad una pittura narrativa, quasi sempre figurativa, almeno apparentemente istintuale e sempre coloratissima.



Sandro Chia, Sinfonia incompiuta, 1980.



Enzo Cucchi, Caccia mediterranea, 1979.

Anche nel campo dell'architettura, che è il luogo in cui la maggioranza delle persone ha la possibilità di incontrare il nuovo modo di vedere le cose nella sua vita quotidiana, si realizza un deciso superamento del modernismo, che, incarnato nei complessi a molti piani che avevano dominato le città europee e nord-americane a partire dal 1945, diventa, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, bersaglio di critiche sempre più severe, perché giudicato elitario ed autoritario. In questo stile così rigido è stato intravisto, infatti, un atteggiamento di indifferenza per i rapporti di vicinato e comunità, una sorta di forma di disprezzo nei confronti delle preferenze della gente comune ed un'arrogante celebrazione dell'architetto-pianificatore.



Complesso Pruitt-Igoe, Missouri

L'architettura post-moderna, al contrario, anziché imporre dispoticamente un unico gusto, cerca di soddisfare una pluralità di gusti e bisogni offrendo una molteplicità di stili, abbattendo le distinzioni moderniste tra cultura “alta” e “bassa”, tra arte “d'élite” e “di massa”, attraverso un eclettismo ed un pluralismo che si incarnano nella commistione e fusione, spesso vivace ed ironica, di tradizioni diverse che sono considerati il tratto distintivo del post-modernismo in generale. Così, l'architettura post-moderna rovescia la tendenza a costruire edifici per uffici o abitazioni a molti piani, preferendo complessi di piccole dimensioni, che legano la gente al vicinato.



Faneuil Hall, Boston

Importanti cambiamenti si verificano anche nel campo della letteratura: la narrativa postmoderna si caratterizza, infatti, per uno stile innovativo, improntato al disordine temporale, al disprezzo della narrazione lineare, alla mescolanza delle forme, alla sperimentazione nel linguaggio, ricercata soprattutto attraverso la commistione tra intellettualismo e comicità, surrealtà ed iperrealismo, ironia e commozione. In altre parole, essa adotta uno stile che si nutre di cambiamento.

A ben vedere, la letteratura contemporanea, il cui aspetto peculiare è stato spesso individuato nel suo contrapporsi in maniera decisa alla letteratura delle prime avanguardie, presenta invece alcuni punti di contatto con la letteratura modernista, della quale ha sviluppato lo stile, facendosi però consapevole ed ironica. Sia la letteratura modernista sia quella postmodernista, ad esempio, rappresentano una rottura rispetto al realismo del XIX secolo, in cui una storia veniva raccontata da un punto di vista oggettivo ed onnisciente. Entrambe, nello sviluppo dei personaggi, privilegiano un'analisi degli stati interni della coscienza alla narrazione di una realtà esterna. Tuttavia, per quanto riguarda l'oggetto rappresentato, la letteratura modernista aveva semplicemente cercato nuovi modi di rappresentare una realtà che continuava ad essere considerata conoscibile, mentre la letteratura postmoderna si è posta il problema di raccontare una realtà non più considerata oggettiva, data, come quella teorizzata dal positivismo del XIX secolo, privilegiando la trattazione di importanti fenomeni socioculturali, come le realtà virtuali, il mondo creato



dai mass media, i complotti della storia, i limiti alla nostra capacità di conoscere decretati anche dalle scienze esatte (teoria della probabilità, teorie del caos, principio di indeterminazione di Hisenberg, etc.), la spettacolarizzazione delle merci tipica della società dei consumi, l'impossibilità di ricomprendere l'estrema complessità del reale con un unico discorso conoscitivo, e dunque il rifiuto dell'idea di verità.

In questo deciso rifiuto dell'idea di verità, la letteratura postmoderna è stata profondamente influenzata dal relativismo dominante nella filosofia moderna e postmoderna, la quale nega l'esistenza di verità assolute o comunque, pur ammettendone l'esistenza, mette in discussione la possibilità di conoscerla ed esprimerla. Come in filosofia, anche nel campo della psicologia sociale si affermò una posizione critica rispetto ai criteri conoscitivi suggeriti dal realismo ottocentesco. In questo ambito è stato James che meglio di altri ha evidenziato le criticità dell'epistemologia razionalistico-positivistica, evidenziando come ogni osservazione sul mondo è condotta sempre da un punto di vista ed è governata necessariamente da una particolare intenzionalità. Ciò ha costituito una decisa opposizione ad una concezione unitaria del reale a favore di una concezione pluralista del mondo generata sulla base di differenti possibilità conoscitive.

La letteratura contemporanea cerca quindi di dare voce a più versioni della storia, in modo da garantire la possibilità di dibattito e di confronto, lasciando spazio anche alla "verità" dei più deboli. Così, mentre la cultura statunitense, specie quella di massa, ha sempre venerato il vincitore, il ricco, l'uomo eccezionale e di successo, uno dei più grandi scrittori postmoderni, Thomas Pynchon, si è deliberatamente dedicato a raccontare le storie dimenticate, scartate, censurate, a parlare per i perdenti della storia.

Allo stesso modo, Don De Lillo, considerato tra i maestri della letteratura contemporanea, ha eretto, attraverso i suoi numerosi romanzi, un monumentale ritratto critico della nazione americana, con la sua coscienza collettiva che tritura immagini e linguaggi, con i misteri ed i complotti che intorbidano la sua storia recente, con le sue ferite ed i suoi miti: il football, la catastrofe ecologica, l'assassinio del presidente Kennedy, il terrorismo.

A distinguere l'arte contemporanea concorre poi anche il modo di considerare l'arte stessa. Uno dei tratti fondamentali dell'arte cosiddetta tradizionale, infatti, almeno quella che va dal Rinascimento fino a tutto l'Ottocento, è stato il riconoscimento della sua



autonomia, vale a dire la consapevolezza del suo costituirsi come qualcosa di irriducibilmente separato dalla vita, come una dimensione distinta e separata dalla realtà, facendo addirittura della distanza dalla vita il contenuto stesso dell'opera e approdando così ad un forte formalismo. Il postmodernismo, invece, nega l'istituzione "arte" come qualcosa di separato dalla vita, sostenendo invece la sua stretta connessione con quest'ultima.

Il superamento della distinzione tra arte e vita sarebbe all'origine del fenomeno dell'industria culturale, per cui il passaggio dall'arte moderna all'arte contemporanea sarebbe caratterizzato dal principio di riproducibilità dell'opera d'arte, in cui si consuma totalmente la nozione di "originalità" che aveva continuato invece a permeare il gesto artistico delle avanguardie storiche.

Secondo una riflessione di Adorno, l'opera d'arte tradizionale, da lui definita "organica", promuoverebbe, attraverso la propria forma, l'illusione di un mondo organico e dunque pienamente sensato, che a sua volta implica l'illusione di un rapporto di conciliazione tra l'uomo e la società. Al contrario, l'opera d'arte postmoderna, definita "non-organica", è un'opera non più creata come una totalità omogenea, ma costruita mettendo insieme dei frammenti, in modo da rinunciare a produrre questa idea di conciliazione e mettere a nudo le contraddizioni della società contemporanea.

L'arte contemporanea, dunque, ha a che fare con la pluralità, l'eterogeneità, la caoticità del reale, l'incomunicabilità ontologica delle sue parti, la frammentazione, la sfiducia nei linguaggi universali e l'indeterminatezza, dove per indeterminatezza si intende una spinta alla differenza, alla discontinuità, alla lotta al totalitarismo e dunque alla supremazia dell'anarchia sull'autorità. Ciò che essa enfatizza è la parte effimera della modernità, evidenziando una condizione di incertezza in cui la filosofia appare ormai senza fondamenti metafisici, l'etica senza verità, la scienza senza certezza e la politica senza più giustificazione.



Bibliografia della sezione

- **Bauman Z.,**
Il disagio della postmodernità, Milano, Mondadori, 2002.
- **Di Giacomo G., Zambianchi C. (a cura di),**
Alle origini dell'opera d'arte contemporanea, Bari, Laterza, 2008.
- **Kumar K.,**
Le nuove teorie del mondo contemporaneo, Torino, Einaudi, 2000.
- **Zuffi S. (a cura di),**
L'arte contemporanea, in "La storia dell'arte", vol. 18, Milano, Mondadori, 2006.

Sitografia della sezione

http://it.wikipedia.org/wiki/Arte_contemporanea

<http://www.minimumfax.com/persona.asp?personalID=84>