

Silvia Burini Giuseppe Barbieri

Maria Cristina Finucci HELP

Maria Cristina Finucci HELP

ISBN 978-88-918-3087-6
€ 45,00
9 788891 830876

R

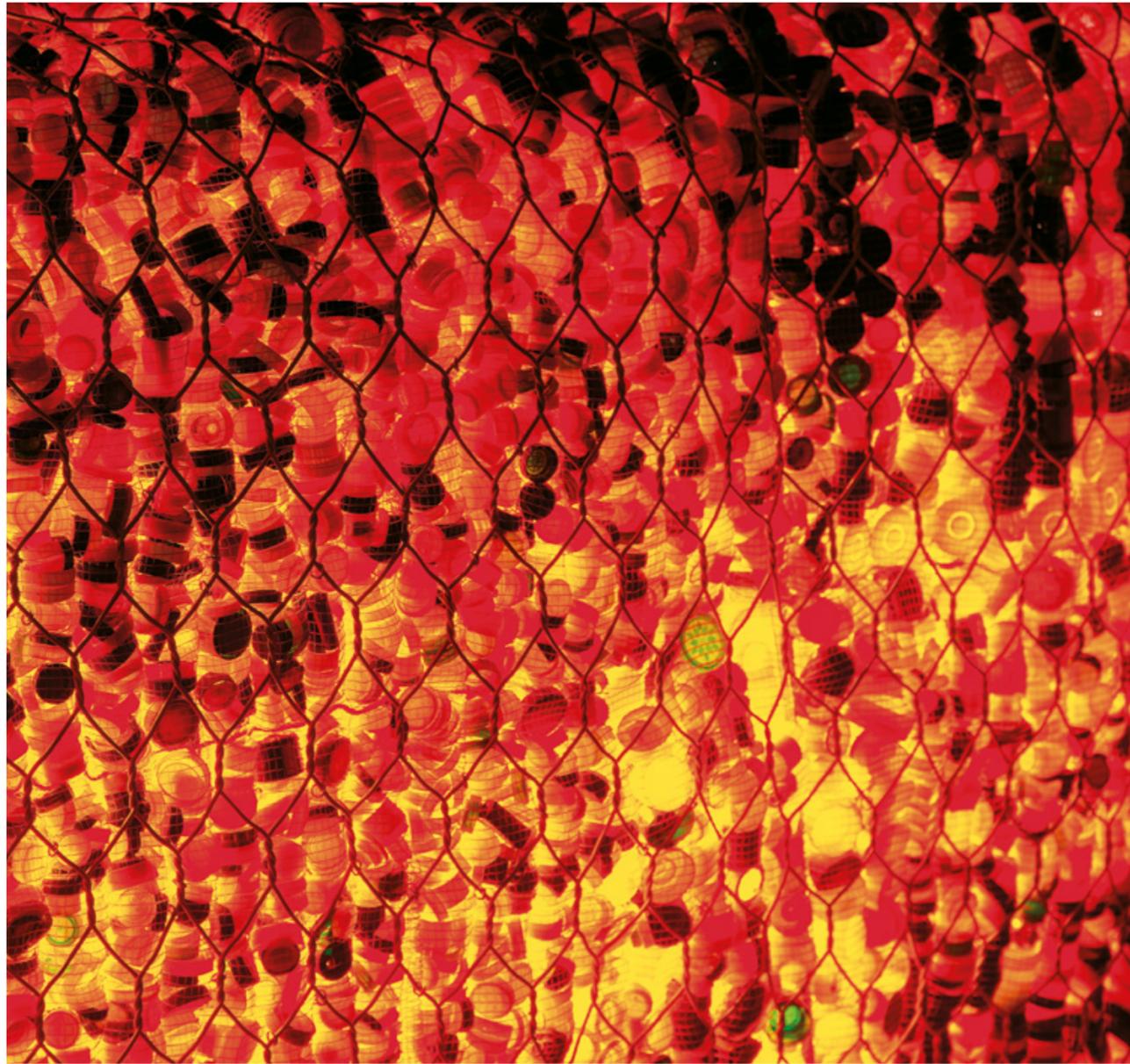
Rizzoli

Maria Cristina Finucci
HELP

Silvia Burini Giuseppe Barbieri

Maria Cristina Finucci HELP

Rizzoli



L'emergenza legata al Covid-19 ha segnato quello che probabilmente nel prossimo futuro sarà ricordato come uno spartiacque nel percorso verso la presa di coscienza collettiva sull'importanza della sostenibilità nelle attività umane, creando una convergenza ancora più forte verso obiettivi condivisi ed evidenziando i limiti e i rischi di modelli di sviluppo ormai superati. La crisi ha fatto emergere in modo molto chiaro quanto sia forte l'integrazione tra i Paesi e come ciò che succede in una parte del mondo abbia conseguenze globali. Una vera e propria lezione di sostenibilità planetaria da cui nessuno può più sentirsi esonerato. Il cambiamento che era già in atto non solo non deve arrestarsi, ma può e deve accelerare ulteriormente, per una prosperità economica e sociale e per l'enorme potenziale di investimenti e creazione di posti di lavoro che la transizione verso un modello economico più sostenibile e inclusivo può generare.

Nel settore elettrico il percorso per la decarbonizzazione ha già superato il punto di non ritorno: le rinnovabili sono oggi le fonti energetiche più competitive. Il trend è iniziato alcuni anni fa quando eravamo in pochi a crederci, ma oggi la maggior parte delle utility si stanno muovendo verso questa direzione. L'Europa si è data lo sfidante obiettivo di diventare "carbon neutral" entro il 2050 e questo sarà raggiungibile solo attraverso uno sviluppo sempre maggiore delle fonti rinnovabili, la digitalizzazione, l'elettrificazione dei consumi finali e l'utilizzo di soluzioni innovative all'interno di processi industriali, come l'introduzione dell'idrogeno verde, prodotto da elettrolisi dell'acqua alimentata da energia elettrica rinnovabile.

La sostenibilità è in grado di orientare positivamente le scelte che riguardano il presente e il futuro, non solo nel settore energetico. L'opera di Maria Cristina Finucci racconta in maniera efficace e di grande impatto il risultato di modelli economici ormai superati, un'emergenza che può essere affrontata solo adottando una visione diversa. Il Garbage Patch State è la rappresentazione di un'emergenza su cui è urgente intervenire, non solo per contenere il problema, ma anche per far sì che, attraverso un nuovo approccio ai materiali e al loro riutilizzo, questo non sia destinato a riproporsi o aggravarsi nel tempo. In questo momento storico di grande consapevolezza nei confronti dell'ambiente, volontà politica, evoluzione tecnologica, attenzione della comunità finanziaria e società civile convergono verso obiettivi di sostenibilità. Il messaggio diffuso attraverso l'arte è un potente mezzo per la presa di coscienza del problema, un passo necessario per accelerare il cambiamento e agire concretamente per il benessere delle società e del pianeta.

Francesco Starace
AMMINISTRATORE DELEGATO ENEL SPA



Nell'anno 2000, il Premio Nobel per la chimica Paul Jozef Crutzen e il biologo Eugene Filmore Stoermer coniavano un nuovo termine, "antropocene", per descrivere la prima era geologica nella quale le attività umane sono in grado di influenzare l'ecosistema del nostro pianeta, fino ad alterarne l'equilibrio. L'impronta dell'uomo – ce lo confermano ogni giorno i dati raccolti dai nostri satelliti – è sempre più invasiva.

In un mondo che assomiglia a un paesaggio distopico, minacciato dai cambiamenti climatici, dall'erosione del suolo e dall'estinzione di numerose specie, il rischio più grande è quello di abbandonarsi alla rassegnazione: è troppo tardi per invertire la rotta, è troppo grande l'impegno politico, economico e sociale per ripensare radicalmente il nostro modo di abitare, produrre, consumare, viaggiare.

Eppure, quello stesso paesaggio – fatto di persone, pensieri e aspirazioni – è capace di generare anche speranza, riscatto. L'arte, in particolare, è una delle forme più alte di questa ambizione – tutta umana – a non arrendersi, a interrogarsi sulla propria condizione e, se possibile, a evolversi.

Ecco che l'intuizione di un artista diventa un messaggio potente, capace di muovere gli animi, di combattere contro la rassegnazione, contro l'indifferenza di fronte alle emergenze ambientali del nostro pianeta.

È un messaggio che non possiamo ignorare, se intendiamo cambiare la narrativa dell'antropocene e trasformarla in una storia di progresso sostenibile, di futuro accogliente per le prossime generazioni.

Come amministratore delegato di Leonardo, tra i leader mondiali nell'industria dell'aerospazio, difesa e sicurezza, non posso che condividere e sentire vicino l'appello lanciato dal progetto artistico di Maria Cristina Finucci. Per definizione, il nostro è un settore che vive di innovazione, che immagina e realizza soluzioni tecnologiche al servizio di clienti che, come noi, hanno a cuore lo stesso obiettivo: pensare non soltanto al presente, ma anticipare il bisogno di sicurezza e benessere del mondo di domani. Leonardo, in particolare, ha fatto di questa visione la sua missione, la sua ambizione strategica.

Arte, scienza, istituzioni, industria e cittadini: insieme è possibile trasformare un paesaggio distopico – uno Stato immaginario, che galleggia alla deriva dei nostri oceani, fatto di rifiuti e di incuria – in un luogo nuovamente ospitale, sano e vibrante di vita.

Alessandro Profumo

AMMINISTRATORE DELEGATO LEONARDO SPA

	INTRODUZIONE	13
PARIGI 2013	“TUTTO IL MONDO DEVE SAPERE”: LA NASCITA DEL GARBAGE PATCH STATE	45
	UNA GENEALOGIA CONTESTUALE	57
	L'INVENZIONE DELLO STATO E IL DIBATTITO SUL SIMULACRO	59
	LA TEORIA DEI PIXEL	62
VENEZIA 2013	“I THINK HAVING LAND AND NOT RUINING IT IS THE MOST BEAUTIFUL ART ANYBODY COULD EVER WANT.”	71
	GLI STUDENTI E IL PREPOPOLAMENTO DEL SITO	75
	LE AZIONI TRANSGENERAZIONALI	79
	IL PADIGLIONE NAZIONALE, UNA BANDIERA, IL PRIMO APPARIRE DI UN SERPENTE...	84
	2013: PROGETTI DI AZIONE	88
MADRID 2014	MADRID: UN'OSTENSIONE SULLA GRAN VIA	93
ROMA 2014	MAXXI: L'AMBASCIATA, L'ONDA E L'ESPANSIONE ISTITUZIONALE	101
	F FOR <i>FAKE</i>	103
	LA NARRAZIONE TRANSMEDIALE	106

NEW YORK, VENEZIA, MILANO, PARIGI 2014-2015	LA SVOLTA DEL 2014: IL BESTIARIO GARBAGE PATCH. UN SERPENTE A NEW YORK	119
	2015: IBRIDI ZOOMORFI	126
MOZIA 2016	MOZIA: L'ETÀ DELLA PLASTICA, L'ANSIA SI SPECCHIA SUL FONDO	143
	CYTHEREA E LA MEMORIA DELLA NATURA	148
	“QUESTO È LO STAGNO IN CUI NULLA DI GREVE SI GETTA MAI CHE GIUNGA INSINO AL BASSO.” (<i>GERUSALEMME LIBERATA</i> , X, 489-490)	160
	PER UN'ARCHEOLOGIA DEL FUTURO	160
	UN'ISOLA NELL'OCEANO	165
ROMA 2018	L'HELP ROMANO	171
MILANO 2019	MILANO, FUORISALONE	191
	EXIT	197
MARIA CRISTINA FINUCCI		202
APPARATI	BIOGRAFIA	232
	BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	236

Vorremmo premettere, all'inizio del volume, alcune brevi considerazioni che speriamo possano risultare utili per chi leggerà questo libro. La prima: al di là del suo grande formato e della ricca mole di illustrazioni presenti, quella che segue è una *monografia scientifica* sull'opera di Maria Cristina Finucci. Ci eravamo già occupati di lei in due precedenti cataloghi, nel 2013 e nel 2016: allora si trattava tuttavia di fornire soprattutto alcune annotazioni critiche su due installazioni, pur di grande rilievo, il "padiglione" veneziano che segna la prima comparsa veramente pubblica del Garbage Patch State e il grande *HELP* realizzato nell'isola di Mozia, che costituisce un punto di svolta nel percorso di ricerca dell'artista. Nella presente circostanza abbiamo, viceversa, potuto considerare nel suo insieme il progetto che caratterizza gli ultimi dieci anni della sua carriera. *Wasteland* è nato alla fine del 2012 con lo scopo, che si è gradualmente precisato, di costruire una complessa dinamica cognitiva, sociale e morale, che rendesse esplicito il drammatico problema degli agglomerati di detriti plastici che infestano gli oceani del pianeta, consentendo una sempre più diffusa (e possibilmente rapida) adozione di comportamenti responsabili e sostenibili, che rappresentano forse il lascito più importante da trasmettere alle generazioni che seguiranno la nostra.

La costituzione del Garbage Patch State – in una solenne cerimonia che si svolse presso la sede parigina dell'UNESCO – forniva immediatamente la cifra di fondo del processo. Dichiarare e far riconoscere qualcosa che era insieme evidentemente falso ed evidentemente vero. Nel capitolo XII di *Moby Dick*, raccontando le origini del primo arpioniere del Pequod, l'ambizioso Quiqueg, Herman Melville ci informa che "era nativo di Rokovoko, un'isola lontanissima all'Ovest e al Sud. Non è segnata in nessuna carta: i luoghi veri non lo sono mai". Il Garbage Patch compare invece (purtroppo) nella moderna cartografia degli oceani, con cinque principali e sconfinati agglomerati, anche nei pressi dell'impossibile Rokovoko: è vero, ma è invisibile e il Garbage Patch State è, viceversa, visibile e falso. È stato riconosciuto dall'UNESCO, ha partecipato con una qualche ufficialità alla Biennale di Venezia, è stato annunciato a Madrid, ha aperto un'ambasciata al MAXXI di Roma, con forme insidiose è penetrato nella sede dell'ONU a New York, si è innalzato sull'area dell'EXPO di Milano.

Questo era il compito che Maria Cristina Finucci si era data, oltre sette anni fa: mostrare l'invisibile (che è da sempre uno degli scopi primari della pratica artistica, anche di quella contemporanea, visto che, come ha notato Bourriaud, "l'arte tende a dare forma e peso ai processi più invisibili"), ma più ancora imprimerlo nella mentalità collettiva della nostra epoca, costruendo immagini pervasive e dispiegando complesse strategie di informazione, di coinvolgimento, di narrazione, che hanno mescolato efficacemente il presente e il futuro, l'archeologia e i moderni scenari urbani.

La seconda considerazione è altrettanto centrale: Maria Cristina non è un'attivista in lotta per la sostenibilità del pianeta. È un'artista. La sua non è un'arte militante ma arte *tout court*, perché ormai l'artista d'oggi, che vuole rappresentare in qualche modo il mondo e la sua attuale fase storica, non può non considerare questi aspetti, dato che la sostenibilità è una indifferibile esigenza di sopravvivenza per chi vivrà dopo di noi e non una scelta tra infinite altre possibili. In quanto artista, Finucci inserisce forme in spazi eloquenti, con una grande capacità di mettersi in relazione con ciò che un tempo si indicava con il termine di *genius loci*. Ha una viva sensibilità per i colori e per la luce. Impiega con padronanza i *mixed media* del nostro tempo, rivelando però anche i tratti della sua formazione e della sua professione, l'architettura. A un certo punto della sua vita l'architettura si è rivelata, per lei artista, una gabbia opprimente, soprattutto nel conflitto tra la razionalità dell'edificare e la fluidità transmediale dei suoi percorsi paralleli, ma le ha comunque assicurato un riconoscibile *modus operandi*: tanto nelle diverse fasi di *Wasteland*, quanto nelle tappe precedenti del suo percorso espressivo, Finucci ha dato infatti un grande e rilevante spazio a un sembiante plastico molto costruttivo (e non invece più facilmente figurativo), a volte addirittura decisamente monumentale, ma solo nella sua radice etimologica di ammonizione. L'*HELP* che ha dato il titolo a questo libro e, sin qui, a tre grandi installazioni (Moza, Roma, Milano: che hanno gridato, con intense suggestioni, la richiesta di aiuto del mondo a noi stessi) rappresenta forse con la maggiore efficacia questa sua volontà di affermare una propria autonomia, anche in questo caso mostrandoci il contrasto tra l'esigenza di una forma e la sua effimera inconsistenza, un altro aspetto saliente della sua ricerca e dei suoi obiettivi.

Cionondimeno, ed è la terza considerazione, Maria Cristina ci si mostra in pienezza come un'artista estremamente contemporanea. L'arte del nostro tempo è ormai fondata sostanzialmente sulle modalità più che sui manufatti: la fine dei paradigmi tradizionali, ribadita tante volte, da Duchamp a Belting, l'iconosfera che è scaturita, ingigantendosi, dalla rivoluzione digitale e che è passata in pochi decenni attraverso una serie ininterrotta di "esplosioni" (al senso di Lotman) articolano i nuovi artefatti in un paesaggio complesso – relazionale, partecipativo, transgenerazionale – nel solco di una generale *postproduction*. Maria Cristina ha contribuito con originalità a questo dibattito: come si potrà constatare, la sua teoria dei pixel costituisce un apporto rilevante alla complessiva meta-riflessione sullo statuto e le configurazioni dell'arte del nostro tempo.

Il libro che consegniamo all'attenzione della comunità scientifica e all'interesse degli appassionati è soprattutto dedicato, nel suo sviluppo storico, nelle sue intime concatenazioni e nei suoi sviluppi, al progetto *Wasteland*, opportunamente contestualizzato nel recente panorama internazionale. Un'ampia appendice dà conto dei precedenti lavori dell'artista, ma in realtà l'analisi critica di *Wasteland* è

costantemente innervata dai riferimenti – anche non espliciti – a quelli, a riprova di una percepibile coerenza di fondo dell'intera attività dell'artista.

Come abbiamo ricordato in esordio, abbiamo voluto percorrerla scientificamente, e nella comunità scientifica esiste anche un obbligo di rendicontazione accademica, per quanto il lavoro sia il frutto unitario dell'impegno storico e critico di due persone: solo in questo senso è da attribuire la responsabilità delle pagine da 45 a 139 a Silvia Burini e quella delle pagine da 141 a 226 a Giuseppe Barbieri.

Silvia Burini, Giuseppe Barbieri



Particolare dell'installazione Help the Ocean (Roma, Foro Romano, 8 giugno – 29 luglio 2018) con Maria Cristina Finucci sdraiata al centro della lettera "P"



Visione notturna a volo d'uccello dell'installazione HELP. L'età della plastica (isola di Mozia, Trapani, 25 settembre 2016 – 8 gennaio 2017)



Scorcio dell'installazione Help the Ocean (Roma, Foro Romano, 8 giugno – 29 luglio 2018): sullo sfondo l'arco di Settimio Severo e la chiesa dei Santi Luca e Martina



Particolare dell'installazione Climatesaurus (Parigi, esterno di Palazzo Potocki, 8-9 ottobre 2015)



Particolare dell'installazione A New State is Born! (Parigi, UNESCO, 11 aprile 2013)



Scorcio dell'interno dell'installazione L'Ambasciata (Roma, MAXXI, 11 aprile – 2 maggio 2014)



Particolare dell'installazione Padiglione del Garbage Patch State (Venezia, Ca' Foscari, cortile grande, 29 maggio - 24 novembre 2013)



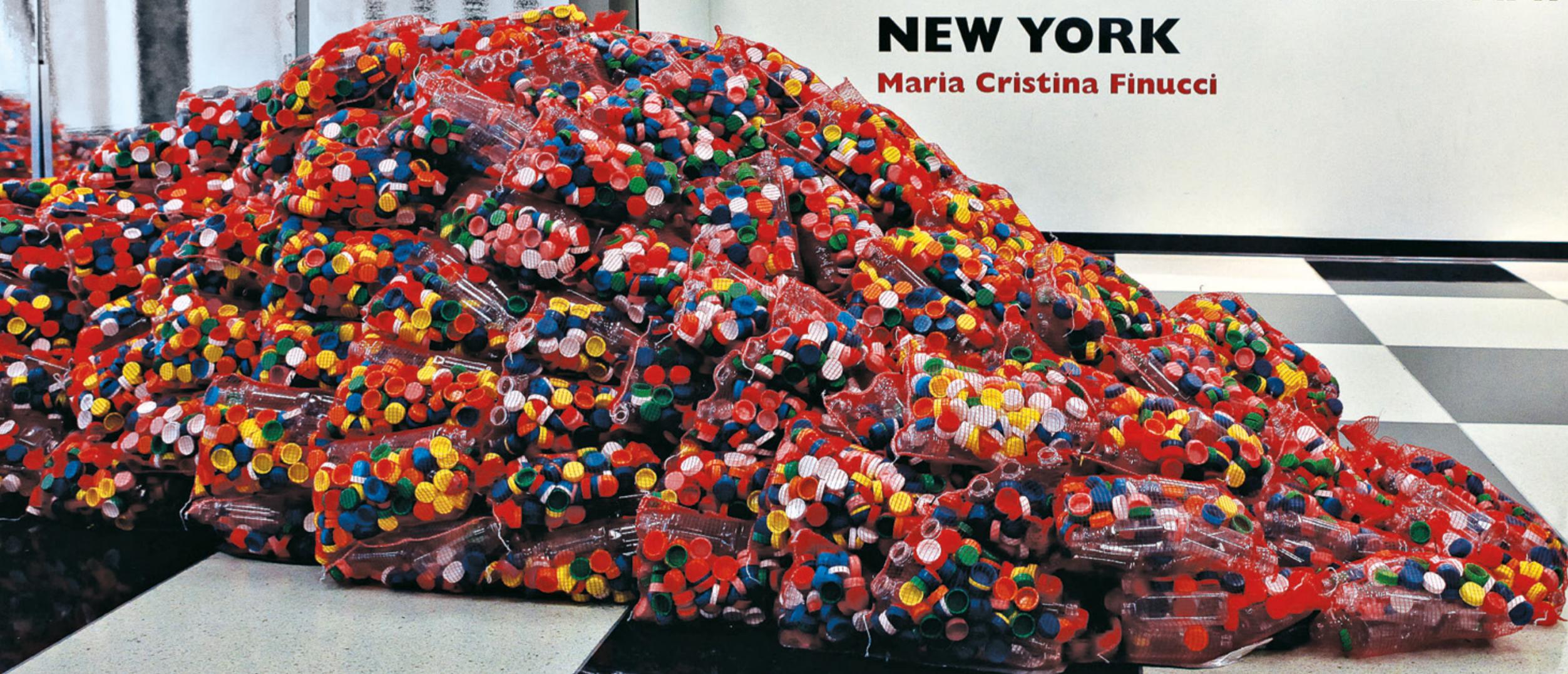


Parte interna di una delle Onde per l'installazione L'Ambasciata (Roma, MAXXI, 11 aprile – 2 maggio 2014)

THE GARBAGE PATCH STATE

MISSION AT THE UNITED NATIONS
NEW YORK

Maria Cristina Finucci





Scorcio dell'installazione Vortice (Milano, EXPO in The City, Fondazione Bracco, dal 15 giugno 2015, collezione permanente)





Particolare dell'installazione Bluemedsaurus (Venezia, Expo Padiglione Aquae, 16 ottobre 2015)



PARIGI 2013

“TUTTO IL MONDO DEVE SAPERE”: LA NASCITA DEL GARBAGE PATCH STATE	45
UNA GENEALOGIA CONTESTUALE	57
L’INVENZIONE DELLO STATO E IL DIBATTITO SUL SIMULACRO	59
LA TEORIA DEI PIXEL	62

*Particolare dell'installazione A New State is Born!
(Parigi, UNESCO, 11 aprile 2013)*



“TUTTO IL MONDO DEVE SAPERE”:
LA NASCITA DEL GARBAGE PATCH STATE

“Oggi è un giorno importante, il giorno in cui uno Stato la cui estensione supera i 16 milioni di chilometri quadrati viene finalmente riconosciuto. Finalmente si alza il velo di ipocrisia che teneva nascosta questa realtà che nessuno voleva vedere.

È l’ora in cui tutto il mondo deve sapere che esiste una nazione composta pezzo per pezzo da qualcosa che ognuno di noi ha abbandonato perché poco importante. Ognuno di noi ha partecipato alla formazione di questa realtà, fatta di bottiglie usate una sola volta e abbandonate, accendini gettati per la strada, ciabatte di gomma dimenticate sulla spiaggia, bicchieri e piatti di plastica gettati via.

Ma dov’è ‘via’? Questo è l’‘Away State’, una nazione composta da pezzi appartenuti a ognuno di noi. L’abbiamo costruita in sessant’anni, in sessant’anni siamo stati capaci di formare un agglomerato di 16 milioni di chilometri quadrati composto da cinque grandi isole, siamo riusciti a modificare la geografia della Terra e oggi, non potendo più a lungo nascondere a noi stessi questa realtà, la riconosciamo come Stato Federale.

Oggi, 11 aprile 2013, dichiaro lo Stato Federale del GARBAGE PATCH.”

Questo breve, ma non per questo meno solenne, annuncio di costituzione del Garbage Patch State¹, fu pronunciato a Parigi, nella data qui appena sopra indicata, da Maria Cristina Finucci. Avvenne nella sede generale dell’UNESCO, e segnatamente nella vasta Salle des Pas Perdu, che accoglieva un’installazione dell’artista di dimensioni similmente ragguardevoli. La dichiarazione concludeva una cerimonia istituzionale, ben scandita nella sua ufficiale essenzialità: dapprima, l’indirizzo di saluto del direttore generale dell’UNESCO, Irina Bokova (che non fu di circostanza, come vedremo tra un momento), alla presenza dell’allora rappresentante permanente italiano presso l’agenzia internazionale, l’ambasciatore Maurizio Serra, e dell’allora vicedirettore generale UNESCO per la Cultura, Francesco Bandarin; di seguito, un corrispondente messaggio di saluto, in collegamento dalla capitale del Garbage Patch State, Garbandia, a opera del primo ministro dello Stato, il signor Basura. L’11 aprile 2013 è, insomma, la data di avvio del maggiore, e sin qui più complesso, progetto, *Wasteland*², in cui Maria Cristina Finucci si è impegnata. Se cominciamo da quel giorno l’analisi del suo percorso, tracciandone gli sviluppi sino a questo 2020 e rimandando invece alla seconda parte del presente volume le sue realizzazioni precedenti, è perché davvero la data segna con evidenza uno spartiacque (e insieme un acceleratore) nell’attività dell’artista.

I brevissimi richiami all’alto profilo istituzionale della cerimonia – come via via percepiremo – non erano (e non sono) marginali alla generale fisionomia e



1 *The Garbage Patch State*, catalogo della mostra (Venezia, Università Ca’ Foscari, cortile grande, 29 maggio – 24 novembre 2013), a cura di G. Barbieri, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2013, p. 29.
2 Il titolo del progetto è dichiaratamente riferito al poemetto di T.S. Eliot, *The Waste Land* (1922); e naturalmente, tenendo conto della data della dichiarazione dello Stato, “aprile è il più crudele dei mesi”...

La bandiera del Garbage Patch State accanto a quella italiana e a quella dell’UNESCO

Conferma della presenza di Irina Bokova all’inaugurazione dell’installazione A New State is Born! Indirizzo di saluto di Irina Bokova all’inaugurazione

WELCOME

Ms Maria Cristina Finucci,
Excellency Mr Enrico Serra, Permanent Delegate
of Italy to UNESCO,
Excellencies, Ladies and Gentlemen,
Welcome to UNESCO.

Victor Hugo once wrote that "it is by the real that we exist; it is by the ideal that we live." Art is the bridge between the "real" and the "ideal." It is the link between "existing" and "living." This is what makes art such a powerful force—it exposes the gap between the "real" and the "ideal," it reveals our strengths and weaknesses and mobilizes us to act. The installation of Ms Maria Cristina Finucci has all of this power. Bags filled with water and plastic pieces, laid on the floor, reflected by a mirrored wall. The combination of shapes and colors is appealing—but it is more, it is an invitation to go further, to understand the world we live in. We are living in a world under increasing pressure. From unsustainable behaviours, from unrestrained forms of development. The ocean carries much of the burden. The famous British writer, Arthur C. Clarke, once said: How inappropriate to call this planet Earth when it is quite clearly Ocean. The ocean is essential to life on this planet and it lies at the heart of human well-being. The future we want for the ocean is more than a technical or scientific issue. It is about values, and it is about aspirations for a better world. This installation, this performance, are an invitation to think again and to act.

Mesdames et Messieurs,
Un continent composé de nos déchets s'élargit dans l'étendue des océans. Charriés par les courants marins, amalgamés au fil des décennies, des débris de plastique occupent l'espace aquatique et il faudra des siècles pour que ces débris à la surface des océans, loin de nos rives, se dégradent. En attendant, les espèces aquatiques continuent de se nourrir de notre aveuglement. Pour l'heure, nous ne pouvons qu'établir le constat de notre échec quant à notre responsabilité. Pour l'heure, nous ne pouvons que l'admettre et lancer un cri d'alarme avec une urgence accrue. C'est tout l'enjeu de cette installation. L'œuvre de Maria Cristina Finucci, que l'UNESCO se félicite d'accueillir au sein de ses murs, sera présentée à la 55^e Biennale de Venise, à partir de juin 2013. Son Garbage Patch State sera la 89^e Nation représentée à la Biennale, et pourrait faire office aujourd'hui de 196^e État membre de l'UNESCO. Il y a quelque chose d'à la fois ironique et implacable dans la reconnaissance de cet État de déchets. Maria Cristina Finucci nous met en face de notre responsabilité envers la planète qui nous accueille et qui nous nourrit, et aussi de notre responsabilité vis-à-vis de l'héritage que nous laissons aux générations futures.

Il n'est pas possible de faire marche-arrière, pas plus que de continuer à vivre dans le déni. Les pastilles multicolores qui composent l'espace de Maria Cristina Finucci ont cet aspect ludique des jeux d'enfance. Nous étions peut-être des enfants, ignorants de la valeur de nos ressources naturelles, et maintenant nous ouvrons les yeux. Aussi, ces pastilles ne sont pas sans rappeler les jetons du poker. Nous avons peut-être joué notre conscience et l'avons perdue au détriment de l'environnement, mais il est sûrement possible de tenter un nouveau tour dans le respect des lois de la nature. C'est là toute l'importance de l'art. Pour créer un monde meilleur, un monde plus durable, nous avons autant, sinon plus, besoin d'artistes que de scientifiques, que d'économistes – pour nous éclairer, pour nous mobiliser.

Maria Cristina Finucci, je vous remercie.

UNESCO, April 11, 2013
Irina Bokova
Director-General of UNESCO
on the occasion of the exhibition
"Project Wasteland"
by Maria Cristina Finucci

DICHIARAZIONE DI INDIPENDENZA

Testo originale in lingua spagnola della Dichiarazione di Indipendenza dello Stato Federale del Garbage Patch State pronunciato in francese in collegamento radio dal primo ministro, comandante Francisco Basura, dalla Capitale Garbandia l'11 aprile 2013.

Queridos amigos luchadores de la independencia,
Los saludo en nombre del Gobierno del Garbage Patch State, el nuestro querido archipiélago de cinco islas de plástico en los océanos.
Les pido a todos ustedes, marcar este 13 de Abril de 2013, como una fecha ilustre que quedara por siempre grabada en nuestros corazones, una fecha cuyo significado le explicarán orgullosamente a sus hijos, para que ellos en su momento les puedan contar a sus nietos la verdadera y gloriosa historia de nuestra lucha por la libertad.
Aunque esta independencia está siendo proclamada hoy en acuerdo con la UNESCO, ningún nuestro ciudadano olvidará que la independencia se ganó en lucha, una lucha perseverante e inspirada contra el consumismo y la producción sin límite de objetos plásticos.
Al unirnos a la voz de todos nuestros compatriotas en muchos países del mundo que piden la destrucción de todo material plástico y el cese absoluto de la fabricación de nuevos artefactos plásticos.

La directora de la UNESCO, señora Bokova, entendió nuestras razones pero nosotros consideramos que es necesaria una conferencia internacional con el objetivo de lograr la destrucción total de plástico
Nuestros ojos libres se abren hoy a nuevos horizontes y son capaces de ver lo que ayer nuestra condición nos impedía observar; que la "civilización" esconde bajo su vistosa fachada un cuadro que no se preocupa mínimamente del medio ambiente.
Ya ha sonado la hora postrera del colonialismo consumista y millones de habitantes de plásticos de muchos continentes se levantan al encuentro de una nueva vida e imponen su irrestricto derecho a la autodeterminación y el desarrollo independiente de su nueva nación.
Nuestro gobierno, un gobierno de unidad nacional y popular, servirá a su país.

El Estado Federal del Garbage Patch desde este momento es libre e independiente "¡VIVA LA PATRIA! ¡VIVA LA LIBERTAD! ¡VIVA LA INDEPENDENCIA!"

THE PROVISIONAL CONSTITUTION OF THE GARBAGE STATE FEDERATION

WHEREAS

- the inhabitants of the Garbage State
- declare that the Nation is established on the inherent dignity of each individual;
 - assert that they are entitled to the protection of fundamental rights and freedoms;
 - believe in the concept of true democracy with free and fair elections;
 - desire the creation of a climate of economic well-being in the context of respect for law and order; and

NOW THEREFORE,

the following provisions shall have effect as the Provisional Constitution of the Garbage State

CHAPTER I – THE FEDERATION AND THE CONSTITUTION

THE FEDERATION AND ITS TERRITORY

- The five islands of the Garbage State shall be a sovereign democratic federal state which may be styled the Federation of the Garbage State.

CONSTITUTION IS THE SUPREME LAW

- This Constitution is the supreme law of the Federation of the Garbage State and, subject to the provisions of this Constitution, if any other law is inconsistent with this Constitution shall prevail and the other law shall, to the extent of the inconsistency, be void.

CHAPTER II – PROTECTION OF FUNDAMENTAL RIGHTS AND FREEDOMS

FUNDAMENTAL RIGHTS AND FREEDOMS

- Whereas every plastic inhabitant of the Federation of the Garbage State is entitled to the fundamental rights and freedoms, that is to say, the right, whatever its place of origin, birth, political opinions, colors, creed, or sex, but subject to respect for the rights and freedoms of others and for the public interest, to each and all of the following, namely- a) life, liberty, security, equality before the law, and the protection of the law; b) freedom of conscience, of expression, and of assembly and association; and c) protection for its personal privacy, the privacy of its home, and other property.

PROTECTION OF RIGHT TO LIFE

- No plastic object shall be deprived of its life intentionally.

PROTECTION OF RIGHT TO PERSONAL LIBERTY

- No plastic object shall be deprived of his personal liberty save as may be authorized by law unless in execution of the sentence or order of a court
Protection from slavery of forced labour.
- No plastic object shall be held in slavery or servitude.

PROTECTION FROM UNACCEPTABLE TREATMENT

- No plastic object shall be subjected to torture or to degrading punishment or other like treatment.

PROTECTION FROM DEPRIVATION OF PROPERTY

- No property of any description shall be compulsorily taken possession of, and no interest in or right over property of any description shall be compulsorily acquired, except for a public purpose.

PROTECTION FROM ARBITRARY SEARCH OR ENTRY

- Except with its own consent, no object shall be subject to personal search or property or the entry by others on its premises.

PROVISIONS TO SECURE PROTECTION OF LAW

- If an object is charged with a criminal offence, then unless the charge is withdrawn, the case shall be afforded a fair hearing within a reasonable time by an independent and impartial court established by law.

PROTECTION OF FREEDOM OF CONSCIENCE

- Except with his consent, no object shall be hindered in the enjoyment of its freedom of conscience.

PROTECTION OF FREEDOM OF EXPRESSION

- Except with its own consent, no object shall be hindered in the enjoyment of its freedom of expression, including freedom to hold opinions without interference, freedom to receive ideas and information without interference, freedom to communicate ideas and information without interference.

PROTECTION OF FREEDOM OF ASSEMBLY AND ASSOCIATION

- Except with its own consent, no object shall be hindered in the enjoyment of its freedom of assembly and association.

PROTECTION OF FREEDOM OF MOVEMENT

- No object shall be deprived of its freedom of movement, that is to say, the right to move freely throughout the Federation of the Garbage State.

PROTECTION FROM DISCRIMINATION ON GROUNDS OF ORIGIN, ETC.

- No law shall make any provision that is discriminatory either or itself or in its effect.

CHAPTER III – PARLIAMENT

COMPOSITION OF PARLIAMENT. ESTABLISHMENT

- There shall be for the Federation of the Garbage State a Parliament that shall consist of fifty members. Any plastic object shall be qualified to be elected as a member of the National Assembly if it is a citizen of the age of eighteen years or upwards.

ELECTION OF REPRESENTATIVES

- Each of the constituencies shall return one Representative to the National Assembly that shall be directly elected in such manner as may, subject to the provisions of this Constitution, be prescribed by or under any law enacted by Parliament. The Speaker may be elected from among

the members of the National Assembly.

LEGISLATION AND PROCEDURE IN PARLIAMENT. POWER TO MAKE LAWS

- Subject to the provisions of this Constitution, Parliament may make laws for the peace, order and good government of the Garbage State Federation. The power of Parliament to make laws shall be exercised by bills passed by the national Assembly and assented to by the President.

SUMMONING, PROROGATION AND DISSOLUTION, SESSIONS

- Each session of Parliament shall be held at such place within the Federation of the Garbage State and shall begin at such time, not being later than one hundred and eighty days from the end of the preceding session if Parliament has been prorogue or ninety days from the holding of a general election of Representatives if Parliament has been dissolved.

CHAPTER IV – THE EXECUTIVE

EXECUTIVE AUTHORITY

- The executive authority of the Federation of the Garbage State is vested in the Prime Minister

MINISTERS

- There shall be a Prime Minister of the Federation of the Garbage State that shall be appointed by the President.

CABINET

- There shall be for the Federation of the Garbage State a Cabinet of Ministers which shall consist of the Prime Minister and the other Ministers.

CHAPTER V – THE PRESIDENT

- The President of the Garbage Patch Federation shall be appointed by the Parliament. His mandate will last seven years, renewable twice only.

CHAPTER VI – FINANCE

STATE FUND

- All revenue or other moneys raised or received by the Government (not being revenues or other moneys that are payable, by or under any law, into some other fund of the Government established for a specific purpose) shall be paid into and form a State Fund.

THE ARMY, THE POLICE AND THE POLICE SERVICE COMMISSION

- There shall be for the Federation of the Garbage State an Army, a Police Corp, and a Police Service Commission.

CHAPTER VII – CITIZENSHIP

OBJECTS WHO CAN BECOME CITIZENS

- Every plastic object either born or transferred in the Garbage State Federation.

*Approved and signed in the Capital of Garbandia
April 11, 2013*

alle finalità di *Wasteland*. Proprio per questo vale la pena di accompagnare con qualche breve sottolineatura l'intervento di Irina Bokova, che pubblichiamo integralmente tra i documenti (visivi e verbali) di quell'inizio. Il breve testo è significativamente percorso da coppie di termini contrapposti: la distinzione (ma sarebbe meglio intenderla come co-presenza, in effetti) di Victor Hugo tra reale e ideale, quella tra terra e oceano di sir Arthur C. Clarke, l'autore di *2001: Odissea nello spazio* (1968), quella che pone il presente faccia a faccia con il futuro; di seguito, nel precisare la coesistenza, nell'opera disposta nella Salle des Pas Perdu, di installazione e performance, prende infine in considerazione la necessaria integrazione di pensiero e azione ("This installation, this performance, are an invitation to think again and to act"). Sono tutti temi che riprenderemo, ma che già così ci indicano un elemento non marginale del progetto: il suo mescolare piani cognitivi e registri espressivi, appelli etici e dimensioni politiche.

Pubblichiamo per esteso anche la risposta al saluto da parte del governo del Garbage Patch State. Nel "Testo originale in lingua spagnola della Dichiarazione di Indipendenza dello Stato Federale del Garbage Patch State pronunciato in francese in collegamento radio dal primo ministro, comandante Francisco Basura³ dalla Capitale Garbandia l'11 aprile 2013", il capo del governo dello Stato appena riconosciuto nella sua indipendenza rivelava il finale obiettivo della complessa cerimonia politica: "La directora de la UNESCO, señora Bokova, entendió nuestras razones, pero nosotros consideramos que es necesaria una conferencia internacional con el objetivo de lograr la destrucción total de plástico. Nuestros ojos libres se abren hoy a nuevos horizontes y son capaces de ver lo que ayer nuestra condición nos impedía observar; que la 'civilización' esconde bajo su vistosa fachada un cuadro que no se preocupa minimamente del medio ambiente". Contestualmente alla dichiarazione di Maria Cristina Finucci e ai saluti di Bokova e Basura, veniva resa nota anche la costituzione dello Stato, redatta in lingua inglese e con professionale competenza: il testo, infatti, era stato predisposto dal marito di Maria Cristina, l'ambasciatore Pietro Sebastiani. Pubblichiamo per esteso anche questo quarto fondamentale documento, che fissava libertà e diritti dei cittadini (art. 26: "Objects who can become citizens: Every plastic object either born or transferred in the Garbage State Federation"), nonché istituzioni (parlamento, governo, presidenza, esercito, polizia...) e procedure (legislative e finanziarie, queste ultime tese a configurare una ricchezza universalmente condivisa).

Una cerimonia, un protocollo, un messaggio. Sarebbero risultati probabilmente bizzarri e ripetitivi, qualora non fossero stati accompagnati da un segno. L'installazione parigina di Maria Cristina era collocata soprattutto sul pavimento della sala dal profilo irregolare, tendenzialmente trapezoidale. Sulla superficie pavimentale era stato posizionato un numero davvero elevato di grandi sacchi trasparenti che contenevano, con un po' d'acqua, manciate di coloratissimi tappi di plastica, quelli normalmente usati per la chiusura delle bottiglie. La



scelta del tappino, che è rapidamente divenuto, al senso di Daniel Arasse⁴, una sorta di "emblema" del complessivo progetto *Wasteland*, precede in realtà di qualche mese l'installazione all'UNESCO: sarebbe dovuto comparire, infatti, in quella che risultò una sorta di performance mancata, che prevedeva di disputare a Roma, in un impianto del CONI, una partita di pallanuoto (che non si svolse) in una piscina in cui lo specchio d'acqua sarebbe stato completamente ricoperto da tappi di plastica colorati, che rendessero evidente agli atleti, al pubblico e all'opinione pubblica che ne sarebbe stata informata, il problema della abnorme diffusione della plastica abbandonata e riaffiorante dagli specchi marini.

"[Quei sacchi di tappini] nel mio intento – avrebbe scritto l'artista pochi giorni dopo l'evento parigino⁵ – [dovevano rappresentare] una piccola riproduzione delle 'isole' di detriti plastici presenti soprattutto nell'Oceano Pacifico, isole in realtà non percepibili visivamente, ma non per questo meno inquietanti". *Wasteland* denunciava, insomma, dal suo primo apparire, esplicite componenti metaforiche che, pur assumendo diverse successive configurazioni, resteranno sempre presenti – segnatamente nell'emblema-tappino –, nelle altre scansioni del progetto. Le pareti della Salle des Pas Perdu prevedevano inoltre sulla destra, rispetto al contiguo auditorium, una serie di pannelli in forex con ampie stampe digitali che fornivano la documentazione di base sullo Stato del Garbage Patch. Su quella di fondo, quasi in prossimità dell'ingresso all'auditorium, faceva mostra di sé la bandiera ufficiale del nuovo Stato, anche in questo caso con una vasta stampa digitale. "Sul lato opposto, i sacchi erano disposti davanti a uno specchio di circa trenta metri di lunghezza che serviva a raddoppiarne l'apparenza. Il muro alle spalle invece recava una altrettanto lunga immagine raffigurante delle nuvole all'orizzonte, formate da grossi pixel, che non si percepivano da vicino, ma solo se riflesse nello specchio"⁶. L'installazione prevedeva altresì una sorta di colonna sonora: vi "era riprodotto l'audio di una mia video opera, *Cernita*, dove tappi smossi dalle mie mani producono un rumore simile a quello della risacca. Un rumore creato dalla plastica, dunque. Il fruitore, oltre ad avere la percezione di essere davanti al Garbage Patch State, si poteva vedere riflesso nello specchio, così che da spettatore si ritrovava, come era giusto che fosse, attore"⁷. Infatti, le persone che assistevano all'inaugurazione dell'evento e che occupavano i bordi della grande sala, grazie a questa dinamica specchiante, era come se fossero sull'isola, uno spazio non calpestabile (come in realtà), ma non per questo meno inclusivo. La bandiera nazionale, piantata al centro della sala, e prima orgogliosamente portata sulla spalla dall'artista, completava l'allestimento.

È abbastanza evidente, anche nel passo di Finucci appena sopra riportato, il legame con le teorie sulla spettatorialità nell'arte partecipativa ("Mi riferirò a questa tendenza come 'arte partecipativa', poiché tale espressione connota il coinvolgimento di molte persone (in opposizione alla relazione uno-a-uno della cosiddetta 'arte interattiva') ed evita l'ambiguità dell'impegno 'sociale'"), esposte a partire dal



³ *Nomen omen: basura* è l'equivalente, in lingua spagnola, del nostro "spazzatura". Il che rende più comprensibile il sottile uso dello spagnolo nella Dichiarazione di Indipendenza del Garbage Patch State.

⁴ Cfr. D. Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino* (1992), Il Saggiatore, Milano 2007.

⁵ M.C. Finucci, *Il progetto Wasteland*, in *The Garbage Patch State...* cit., p. 21.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Maria Cristina Finucci (al centro) tra Irina Bokova e l'ambasciatore Maurizio Enrico Serra, rappresentante permanente italiano presso l'UNESCO (Parigi, 11 aprile 2013)

Scorci dell'installazione A New State is Born! (Parigi, UNESCO, 11 aprile 2013)

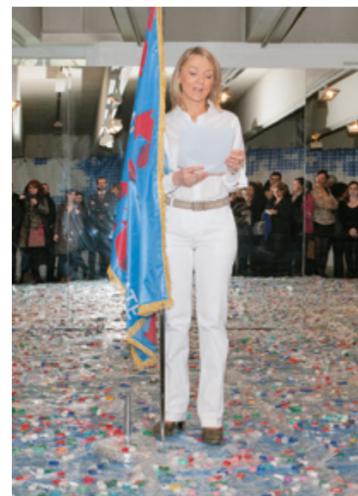


I tappini di plastica colorata impiegati da Maria Cristina Finucci nelle installazioni del progetto Wasteland

2006 da Claire Bishop, ma sulla base di una riflessione più diffusa, che ha determinato nel sistema dell'arte l'irrompere di una vera e propria *Social Turn*⁸ (dopo le precedenti, e altrettanto note, *Linguistic, Pictorial e Iconic*), che ha finito per mettere profondamente in discussione la nozione stessa di autorialità, come del resto aveva presagito "Roland Barthes... nel 1968, le autorialità (di tutti i tipi) sono molteplici e continuamente in debito con gli altri. Ciò che importa sono le idee, le esperienze e le possibilità che sono il risultato di queste interazioni"⁹.

Com'era nato comunque il progetto? Un paio di anni prima – lo ha scritto lei stessa e dichiarato più volte –, Maria Cristina aveva appreso dall'articolo pubblicato su una rivista, probabilmente assieme a decine di migliaia di altri lettori, la notizia dell'esistenza del Garbage Patch, un'isola composta da detriti plastici allora grande quanto il Texas (e ormai quanto il Canada, secondo le ultime rilevazioni), profonda 30 metri, che galleggiava in mezzo all'oceano Pacifico e ne era rimasta profondamente colpita. Quando iniziò ad approfondire il problema, si rese presto conto, tuttavia, dapprima che l'informazione trasmessa dalla rivista era stata veicolata per difetto e, subito dopo, che la grande isola (in realtà la più grande di almeno cinque, con successive ulteriori occorrenze, anche all'interno del Mediterraneo), che avrebbe voluto al più presto visitare, non era visibile, non aveva contorni, non disponeva di una consistenza apparente e ne vantava però una più subdola. Possiamo lasciarle la parola, perché il lungo passo del 2013, che segue e che riportiamo, sintetizza efficacemente i termini della questione e, allo stesso tempo, uno stato d'animo, sino a quel momento ancora molto personale:

"Visto che a oggi non si conosce un rimedio per bonificare gli oceani, l'unica cosa da fare è evitare di fare crescere queste 'isole'. Per questo è necessario l'impegno di chiunque viva sulla Terra; ma come si poteva pensare di cambiare qualcosa se nessuna delle persone cui chiedevo conosceva esattamente il problema? Perché un disastro di quelle dimensioni era quasi sconosciuto? Io stessa, tra le svariate informazioni che si trovano in rete, ho impiegato molto tempo prima di farmene un'idea precisa, eppure le 'isole' – che in seguito scoprii essere cinque – erano estese come un continente ed erano terra di nessuno. La ragione per cui questo enorme problema ambientale è così trascurato risiede nel fatto che i detriti per la maggior parte non sono visibili a occhio nudo. Per effetto della fotodegradazione, i rifiuti plastici, che dalle coste vengono trascinati dalle correnti al centro degli oceani, sono ridotti in pezzi sempre più piccoli fino a diventare microscopici. Si forma così la famosa 'zuppa di plastica', un brodo colorato formato da frammenti di varie dimensioni. Si stima una concentrazione media di 46.000 pezzi per miglio quadrato. Senza contare le particelle microscopiche che, in proporzione al plancton, sono in ragione di 6 a 1. Vuol dire 1 parte di plancton ogni 6 di plastica!



Dunque, gli oceani non si presentano come lastricati di plastica solo perché questa è in gran parte disfatta e tuttavia sempre presente: come sappiamo è un materiale non biodegradabile al 100%. La materia plastica, oltre a rilasciare gli elementi chimici tossici aggiunti durante la sua lavorazione, agisce anche da catalizzatore per gli agenti chimici dispersi nei mari. Un altro grave problema ambientale è l'alta concentrazione di ormoni di sintesi rilevata negli oceani. Infatti, tutti i trattamenti ormonali prodotti dalle case farmaceutiche che vengono assunti dall'uomo, insieme a quelli usati nell'agroalimentare, finiscono in mare. La plastica li assorbe e i pesci li assumono insieme a essa. Di conseguenza si sono riscontrate moltissime anomalie nelle specie che hanno ingerito questi ormoni; ovviamente, questo ha implicazioni disastrose sulla catena alimentare. Un altro problema correlato è che il manto di plastica agisce da filtro per i raggi solari e impedisce la fotosintesi di quella specie di alghe che sono preposte a ossigenare il mare. È un meccanismo un po' complicato da spiegare, ma questo influisce sul livello di CO₂ nell'atmosfera. Per non parlare del numero di gabbiani e della fauna marina trovata morta dopo aver ingerito detriti plastici di media dimensione, che il loro apparato digerente non può smaltire"¹⁰.

Alla fine del testo da cui abbiamo ricavato questo significativo estratto, Finucci sottolineava inoltre il ruolo specifico della ricerca e della pratica artistica a fronte di situazioni insostenibili e insolubili, dato che non esistono al momento tecniche adeguate alla bonifica di sterminate superfici acquoree, così come non esiste la possibilità di deviare le correnti sottomarine che trasferiscono e concentrano in determinate aree del pianeta i residui plastici abbandonati, con tanta generale indifferenza e con una pressoché totale mancanza di coscienza sulle conseguenze spaziali e temporali – ritorneremo su questo punto essenziale – delle nostre consuetudini quotidiane: "L'Arte [...] ha un effetto diverso: con la potenza delle immagini e delle azioni può smuovere nel profondo, laddove il pensiero razionale non ha avuto presa. È proprio il linguaggio artistico che userò per la mia personale campagna contro questo disastro che coinvolge tutti perché è opera di tutti. Dietro ogni piccolo pezzo che compone il Garbage Patch c'è una persona che lo ha abbandonato nell'ambiente. Un'entità che ci appartiene e allo stesso tempo ci minaccia, un luogo recondito della nostra coscienza che riaffiora"¹¹. Dovremo riprendere necessariamente questa esigente conclusione che, come si sarà notato, risulta in profonda consonanza con il saluto – non di circostanza, come avevamo anticipato – di Irina Bokova. Anche in queste righe, infatti, risaltano gli stessi termini: reale e ideale, immagini e segni, azioni e pensiero.



⁸ Cfr. C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in "Artforum", febbraio 2006, pp. 178-183; Ead., *Inferni artificiali: la politica della spettacolarità nell'arte partecipativa* (2012), Luca Sossella editore, Bologna 2015: ed. utilizzata e-book. Cfr. pos. 221 e 238: "Per dirla semplicemente: l'artista è visto meno come produttore singolo di oggetti specifici e più come collaboratore e produttore di situazioni; l'opera d'arte da prodotto finito, trasportabile, commerciabile è ripensata come *progetto* in corso o a lungo termine con un inizio e una fine non definiti; mentre il pubbli-

co precedentemente concepito come 'spettatore' o 'osservatore', ora diventa co-produttore o *partecipante* [...] Questi cambiamenti spesso sono più potenti a livello di ideali che come realtà attualizzante. Tuttavia mirano tutti a mettere sotto pressione i modi convenzionali di produzione e di consumo di arte propri del capitalismo"; per la precedente citazione, tra parentesi, pos. 204. Ma si vedano inoltre: WHW – What, How & for Whom (a cura di), *Collective Creativity*, Fridericianum, Kassel 2005; S. Blake, S. Gregory (a cura di), *Collectivism after Modernism: The Art of*

Social Imagination after 1945, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007; J. Billing, M. Lind, L. Nilsson (a cura di), *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, London 2007.

⁹ C. Bishop, *Inferni artificiali...* cit., pos. 406.

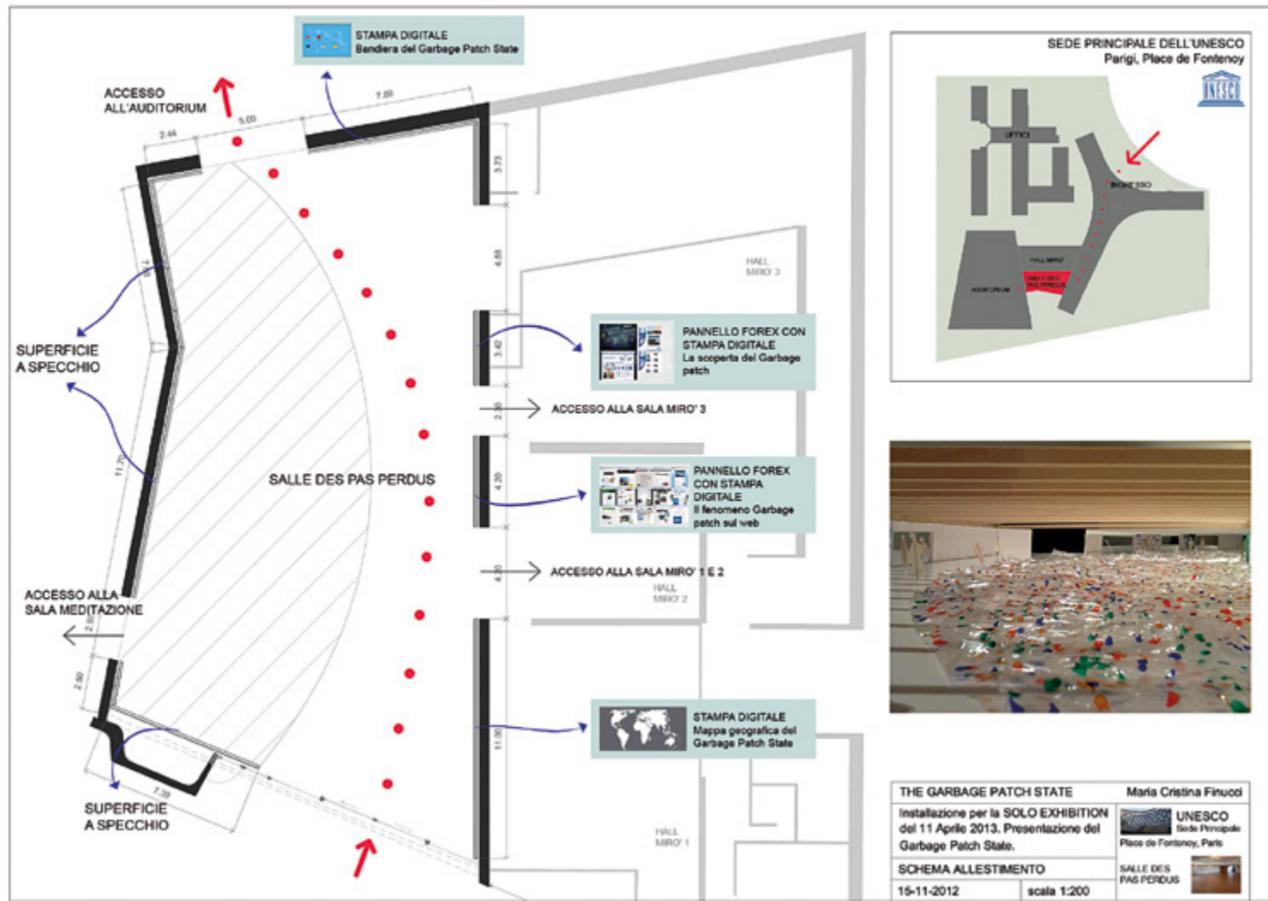
¹⁰ Ivi, pp. 17-18.

¹¹ Ivi, p. 18.

Il momento di proclamazione della costituzione del Garbage Patch State (Parigi, UNESCO, 11 aprile 2013)

Scorci della maquette per l'installazione A New State is Born! (Parigi, UNESCO, 11 aprile 2013) Una fase della realizzazione dell'installazione





Schema dell'allestimento per l'installazione
A New State is Born! (Parigi, UNESCO, 11 aprile 2013)

Uno scorcio del pavimento della Salle des Pas Perdu
e delle pareti riflettenti



UNA GENEALOGIA CONTESTUALE

Prima di entrare nelle pieghe della prima forma del progetto *Wasteland*, è giusto rammentare che, nel confrontarsi con la questione – che è in effetti un aspetto, per altro cruciale, dell’ancor più vasto scenario delle trasformazioni climatiche e ambientali, con precisi riscontri anche a livello economico e sociale – da un lato Maria Cristina non era la prima artista ad affrontarlo e che, dall’altro, la sua prospettiva risultava comunque non solo del tutto originale, ma anche, davvero, di impressionante ampiezza.

Lo scopo di questo volume non è quello di una esauriente panoramica nel rapporto tra il mondo dell’arte contemporanea e i disastri ambientali, ma sarà il caso di rammentare almeno qualche precedente contiguo all’installazione parigina del 2013. Un punto di partenza suggestivo, per quanto segnato da una poetica diversa, nota e ben riconoscibile, può essere rappresentato dalle *Surrounded Islands* che Christo e Jeanne-Claude avevano realizzato in Florida, nella Biscayne Bay, tra il 1980 e il 1983, soprattutto per il contorno colorato acceso che perimetrava le piccole isole. Meritano attenzione anche le ninfee artificiali (*The Flowers of the Moon*) che Enrica Borghi aveva collocato nel 2001 nel parco La Mandria a Torino e, prima e dopo, i suoi abiti e accessori plastici, riuniti nel progetto *Metamorphosis* (1999-2006)¹²; ovvero, il *Washed Ashore Project* (dal 2010¹³) di Angela Haseltine Pozzi che, riutilizzando tonnellate di rifiuti plastici provenienti dalle spiagge statunitensi affacciate sull’oceano Pacifico, ha dato forma e vita a una serie di inquietanti animali fantastici; o, ancora, i diversi progetti del fotografo californiano Chris Jordan, con particolare riferimento all’impatto scaturito dalla sua rassegna, realizzata tra il 2003 e il 2005, “Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption”¹⁴.

L’operazione di Jordan, come del resto le altre cui abbiamo accennato, si inserisce, com’è agevole comprendere, in un importante e diffuso filone dell’arte moderna, che è quello dell’impiego di materiali industriali decontestualizzati e trasfigurati su un registro più denso: un filone avviato, secondo una consolidata tradizione critica, da Marcel Duchamp e che è venuto, tuttavia, in un’epoca più recente, arricchendosi di significati più complessi, dalla decadenza dell’Occidente alla globalizzazione, dal consumismo ai rischi ambientali. Come evidenzieremo man mano, la posizione di Finucci è però molto diversa da quella di chi impiega *objects trouvés*, materiali di scarto, se non addirittura rifiuti, che fissa

una sequenza di nomi pur importanti, come Schwitters, Spoerri, Pistoletto, Kabakov, Boltanski, Cragg, El Anatsui, che potremmo agevolmente implementare. I *Garbage Drawings* di Mike Kelley possono risultare, almeno in parte, un punto di contatto con il più specifico ambito che stiamo considerando.

Tornando, infatti, in maniera più stringente, al tema della plastica marina, se *Plastic Bag*, la gigantesca installazione di Pascale Marthine Tayou all’HangarBicocca a Milano (2012), risulta sufficientemente minacciosa, pur senza essere direttamente collegata all’ambiente oceanico, come del resto l’installazione *Beyond Plastic* dell’artista tedesca Liina Klaus (2019), il *Washed Up Project*¹⁵ (dal 2010) di Alejandro Durán – costituito da installazioni appositamente realizzate sulla base di scale cromatiche accese nella riserva della biosfera di Sian Ka’an, nello stato messicano di Quintana Roo, e accompagnate da una fitta documentazione fotografica – rientra invece, con assai maggiore pertinenza, all’interno della nostra analisi. Ma vale la pena di indicare progetti anche più recenti, perlomeno successivi, se non direttamente ispirati alle tappe di *Wasteland*: come il progetto *#strawapocalypse* di Benjamin Von Wong¹⁶, artista, fotografo e attivista canadese che, nella circostanza dell’intervento *The Parting of the Plastic Sea* (2019: “My hope was to create the parting of the sea to reveal what’s hiding within”), ha voluto mettere in guardia e denunciare le diffuse responsabilità individuali nell’abuso della plastica, nello stesso tempo esortando ciascuno a concorrere a strategie di protezione e difesa dell’ambiente; nello stesso anno Von Wong, con Joshua Goh e Laura François, dava vita a Singapore a *Plastikophobia*¹⁷, un’installazione in forma di caverna (forse, tramite l’influenza della *Ice Cave* di Aleksandr Ponomarev nello Zaryadye Park di Mosca¹⁸, di ascendenza idealmente platonica), composta da 18.000 bicchieri di plastica raccolti nei chioschi degli ambulanti, in un solo giorno. Il Pacific Garbage Patch è altresì al centro dell’attenzione anche di Tan Zi Xi, che aveva avviato sin dal 2008 “An Effort Most Futile”¹⁹ e che nel 2016, anche stavolta a Singapore, ha costruito la vasta e suggestiva installazione immersiva *Plastic Ocean* (2015-2016). Anche lo *Skyscraper* (*The Bruges Whale*) dello STUDIOKCA²⁰, presentato alla Triennale di Bruges del 2018, rammenta con qualche evidenza i mostri di Maria Cristina Finucci realizzati in particolare nel corso del 2015, di cui ragioneremo di seguito, come infine la parallela *Bristol’s Whale* (anch’essa del 2015) di Sue Lipscombe.

¹² Su Enrica Borghi cfr. almeno A. Mammi, *La regina del trash*, in “L’Espresso”, 28 gennaio 1999; M. Vescovo (a cura di), *Natura e Metamorfosi*, Damiani, Bologna 2006.
¹³ Cfr. A.V. Cipolle, *A Plastic Managerie*, in “The New York Times”, 13 marzo 2020, p. 8.
¹⁴ Cfr. C. Jordan, *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption*, Self Published, 2005.
¹⁵ Cfr. <https://alejandroduran.com> (ultimo accesso 11 luglio 2020).
¹⁶ Cfr. <https://blog.vonwong.com/strawapocalypse/> (ultimo accesso 11 luglio 2020).

¹⁷ Cfr. <https://plastikophobia.com> (ultimo accesso 11 luglio 2020).
¹⁸ Cfr. S. Burini, G. Barbieri, *Aleksandr Ponomarev. The Second Journey*, Rizzoli International, New York - Milano 2020.
¹⁹ Cfr. <https://oceanic.global/tan-zi-xi/>.
²⁰ Cfr. <http://www.studiokca.com/projects/skyscraper-the-bruges-whale/>.

Maria Cristina sventola la bandiera del Garbage Patch State



²¹ F. Bonami, *Basta un clic e sarà arte*, in "la Repubblica", 9 luglio 2020, p. 37.

²² Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Stampa alternativa, Roma 1967; sulla genesi e la struttura del saggio si veda M. Priarolo, R. Simone, E. Zinato, *Guy Debord, La società dello spettacolo, 1967*, in "Allegoria", XXXI, s. III, n. 79, 2019, pp. 146-167.

²³ Cfr. J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti* (1968), Bompiani, Milano 1974; Id., *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture* (1974), il Mulino, Bologna 1976. Sulla riflessione del sociologo e filosofo france-

se si veda E. de Concillis (a cura di), *Jean Baudrillard, o la dissimulazione del reale*, Mimesis, Milano - Udine, 2009.

²⁴ Cfr. M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna 1980.

²⁵ Ivi, p. 122.

²⁶ Cfr. N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), Postmedia, Milano 2010, p. 14: "La possibilità di un'arte relazionale (un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio

simbolico autonomo e privato) testimonia di un rivolgimento radicale degli obiettivi estetici, culturali e politici messi in gioco dall'arte moderna". Alle origini di un'arte relazionale Bourriaud indica soprattutto l'"urbanizzazione generalizzata" successiva alla conclusione del secondo conflitto mondiale, che ha influito drasticamente sulle dimensioni dell'opera d'arte, che ha stabilito un "regime d'incontro intensivo", un crescente ruolo di *reliance* per l'immagine.

²⁷ Cfr. Id., *Postproduction: La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*,

L'INVENZIONE DELLO STATO E IL DIBATTITO SUL SIMULACRO

In una recente intervista, Daniel Birnbaum, già apprezzato direttore del Moderna Museet di Stoccolma e ora di Acute Art – una piattaforma inglese, in cui è coinvolto dalla fondazione Olafur Eliasson, che si occupa essenzialmente di progetti artistici basati su realtà virtuale e realtà aumentata –, ha dichiarato che l'ambizione diffusa nello scenario artistico internazionale, per i prossimi anni, sarà quella di "creare qualcosa che non esiste, non arte che già abbiamo visto nella realtà normale. La mia speranza è che nasca un nuovo linguaggio con nuove regole"²¹. *Wasteland* sembra avere anticipato – a suo modo, naturalmente, e in una certa misura – questo obiettivo. Il progetto prende avvio, infatti, con qualche cosa che non esiste, con l'invenzione/istituzione di uno Stato invisibile, che risulta fondabile (e quasi immediatamente riconosciuto) proprio in base alla sua stessa invisibilità. Non si trattava, appunto, di creare un'istituzione sino a quel momento assente: Maria Cristina Finucci – che pure ha subito intuito l'importanza di trasformare un ammasso di pericolosi detriti plastici in un interlocutore attendibile per tutte le altre istituzioni del pianeta e che negli anni successivi ha dotato il Garbage Patch State di sedi, strutture, attività, zoologie fantastiche, fasi storiche remote, reperti archeologici e quant'altro – ha sempre sostenuto che il suo obiettivo non era tanto quello di realizzare oggetti, ma piuttosto di avviare un processo, di coinvolgere mentalmente il proprio pubblico, di ampliarlo, per costituire una base sufficiente di attenzione, ma soprattutto di proporre qualche cosa di pervasivo, che suscitasse uno scatto di coscienza, stabilendo un registro di comunicazione diverso dalla semplice protesta ecologista o dalla previsione distopica di un futuro angoscioso. Rivedendo a distanza di alcuni anni le tappe del progetto, e segnatamente il suo inizio, quella intuizione si è rivelata davvero feconda.

Oggi, infatti, noi possiamo razionalmente e agevolmente inserire *Wasteland* all'interno di un decennale e importante dibattito culturale. Non è naturalmente questa la sede in cui darne conto, ma è tuttavia indispensabile fissare almeno gli elementi del complessivo scenario. Dovremmo allora partire forse dall'eccentrico saggio a tesi del 1967 di Guy Debord, *La società dello spettacolo*²², dalla sua definizione di "spettacolo", che "non è un insieme di immagini ma un rapporto sociale tra le persone, mediato dalle

immagini", e ancor prima dal fulminante esergo del I capitolo che, nella frase di Feuerbach ("E senza dubbio il nostro tempo [...] preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere [...] Ciò che per esso è sacro non è che l'illusione, ma ciò che è profano è la verità. O meglio, il sacro si ingrandisce ai suoi occhi nella misura in cui al decrescere della verità corrisponde il crescere dell'illusione, in modo tale che il colmo dell'illusione è anche il colmo del sacro", nella *Prefazione* alla seconda edizione de *L'essenza del Cristianesimo*, 1843), lascia intuire le radici assai più remote di un contesto che si è poi radicalmente imposto nella seconda parte degli anni sessanta del secolo scorso.

Dovremmo naturalmente aggiungervi anche la teoria dei segni-simulacri di Jean Baudrillard²³ e le riprese del tema in Italia, certamente meno apocalittiche, di Mario Perniola²⁴ ("Il simulacro è un'immagine priva di prototipo, l'immagine di qualcosa che non esiste"²⁵, e quindi invisibile a iconofili e iconoclasti, ma non per questo privo di interessanti opportunità estetiche) e inoltre i successivi contributi di Morin e di Bourdieu. La derealizzazione progressiva che si registra nel contesto culturale della seconda metà del Novecento, la sostituzione dell'immagine (o dello spettacolo) al reale, sono tutte questioni di tale ampiezza e di altrettante complessità che non possono essere affrontate in queste pagine, ma contribuiscono comunque a delineare lo spessore e i registri del progetto di Maria Cristina Finucci. E vi dobbiamo aggiungere posizioni che sono emerse successivamente alle due dense fasi di dibattito, quella attorno al 1968 e quella del nono decennio del XX secolo, che abbiamo provato, pur così sommariamente, a indicare. Pensiamo in particolare, ad esempio, alla riflessione di Nicolas Bourriaud che Maria Cristina ci ha confessato di aver ritenuto influente nella sua ricerca. Anticipata per alcuni aspetti dall'*Estetica relazionale* del 1998²⁶, in *Postproduction*²⁷ Bourriaud ribadisce ciò che a suo avviso definisce la fisionomia delle pratiche artistiche dall'ultimo scorcio del Novecento (e nei due decenni successivi), che sarebbero tese a realizzare segni "sulla base di opere già esistenti"²⁸, nel senso che gli artisti "interpretano, riproducono, espongono nuovamente e utilizzano opere realizzate da altri oppure altri prodotti culturali" e "contribuiscono allo sradicamento della tradizionale distinzione tra produzione e consumo, creazione e copia, ready made e opera originale. Il materiale manipolato non è più *primario*"²⁹. L'artista del XXI secolo

Les presses du réel, Paris 2004; impieghiamo qui di seguito la parallela versione italiana, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004, nella versione e-book.

²⁸ Ivi, pos. 29.

²⁹ *Ibidem*. Il corsivo è dell'autore.

*Un esempio della serie di cartoline
Greetings from the Garbage Patch State*



La fase di inserimento dei tappini di plastica colorata nei sacchi

lavorerebbe dunque con oggetti già presenti nel mercato culturale, “oggetti già informati da altri oggetti. I concetti di originalità (essere all’origine di) e di creazione (creare qualcosa dal nulla) svaniscono lentamente nel nuovo panorama culturale segnato dalle figure gemelle del deejay e del programmatore culturale, entrambe con il compito di selezionare oggetti culturali e includerli in nuovi contesti”³⁰. Gli orientamenti degli studi semiotici tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo (dalla semiotica della cultura di Jurij Lotman³¹ al criterio di ricontestualizzazione/reframing di Mieke Bal³²) non sono lontani dalle considerazioni di Bourriaud. “L’opera d’arte – prosegue l’intellettuale francese – funziona come terminazione temporanea di una rete di elementi interconnessi, come narrativa che si estende fino a reinterpretare le narrative che l’hanno preceduta. Ogni mostra racchiude la storia di un’altra mostra; ogni opera può servire scenari multipli ed essere inserita in programmi diversi. Non è un punto terminale, dunque, ma un momento in una catena infinita di contributi”³³.

LA TEORIA DEI PIXEL

Torneremo tra poco sul pensiero di Bourriaud, che in qualche modo ha voluto configurare un assetto teorico per molte pratiche contemporanee di Art Sharing. Ma prima di fare questo, ci pare utile ridare la parola a Maria Cristina per aiutarci a comprendere meglio uno dei tratti più originali del suo lavoro, quello che abbiamo spesso definito con lei come la “teoria dei pixel”. In senso “fisico” l’installazione all’UNESCO, come si ricorderà, li prevedeva: componevano il disegno delle nuvole che si riflettevano sulle superfici specchianti della sala, entravano in un gioco di riflessi tra l’opera e lo spettatore e non sarebbe stata l’unica volta nel seguito di *Wasteland*. In realtà il termine pixel ha finito per acquisire, nella progettazione dei diversi assetti del Garbage Patch State, un ruolo più rilevante. Questo è il passo di Finucci:

“Mi è venuto naturale ‘dipingere’ l’immagine del Garbage Patch State come un elemento dinamico, perché fosse vero-



62

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. almeno J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (1973), Bompiani, Milano 1975; Id., *Testo e contesto: semiotica dell’arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Laterza, Roma - Bari 1980; Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006.

³² Cfr. in particolare M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999. In questa prospettiva si veda anche D. Radetic, *Scomode contiguità*

dello sguardo. Quattro re-visioni della tradizione visiva occidentale, tesi di dottorato, Università Ca’ Foscari Venezia, XXV ciclo, 2013 (supervisor G. Barbieri).

³³ N. Bourriaud, *Postproduction...* cit., pos. 134.

simile e plausibile come un vero *Fake*. Quando si pensa a uno Stato, anche pur senza averlo visitato, nella nostra mente abbiamo un’immagine che risulta dalla sommatoria di tutte le volte che nella nostra vita siamo venuti a contatto con qualche informazione su di esso: notizie lette, foto, racconti, oggetti, cartoline ecc., tutto ciò che nel tempo ha concorso a darci un’idea del Paese in questione. Chiamiamoli *indizi*.

Per rendere verosimile l’idea del Garbage Patch State, ho pertanto creato ad arte una serie di *indizi* che variano tra di essi, in natura, scala e dimensione. Si pensi alle installazioni monumentali, alle cartoline, alla bandiera, ma anche

a ogni post sui social network, a ogni conferenza o anche semplicemente a quando qualcun altro condivide l’immagine di una mia installazione o ne parla a un amico. Ognuno di questi indizi produce un *pixel* nel quadro generale che è l’*idea* che ognuno si fa dello Stato.

Uso questa metafora perché, quando i software di grafica, per aumentare la qualità dell’immagine, operano automaticamente una interpolazione, inseriscono sotto forma di *pixel* informazioni presunte e non necessariamente reali. I *pixel* sono unità minime, che hanno un senso solo quando sono inserite in un sistema e, per questa ragione, le installazioni da sole non



63

Particolari dell’installazione A New State is Born! (Parigi, UNESCO, 11 aprile 2013): un sacchetto con acqua e tappini e uno dei pannelli con decorazione a pixel

Scorcio dell’installazione A New State is Born! (Parigi, UNESCO, 11 aprile 2013)

hanno lo stesso valore semantico dell'*unicum*, cioè *Wasteland*. *Wasteland* è un'opera che non ha un supporto fisico, perché essa non è altro che l'*idea* dello Stato da me inventato, che alberga nella mente di coloro che ne hanno incontrato gli *indizi*. Indizi che hanno contribuito ad aggiungere *pixel* al quadro generale, che ovviamente varia da persona a persona. Per questa ragione io non potrò mai vedere il risultato dell'opera".

È un passaggio significativo, che ci mette di fronte a numerose e complesse questioni che si riferiscono all'invenzione, alla memoria, a problemi di trasmissione, impressioni, narrazione, condivisioni, scala degli interventi. E che si conclude con una forte clausola limitativa nei confronti della consolidata tipologia dell'autorialità, che in questo caso rende piuttosto marginale l'artista in funzione di una comunità di fruitori e co-autori, in una prospettiva molto prossima a quella ragionata da Claire Bishop, all'interno della sua definizione di arte partecipativa, alla quale abbiamo accennato anche in precedenza, in cui "le persone costituiscono sia il medium sia il materiale artistico fondamentale, da intendersi nel senso che hanno nel teatro e nella performance"³⁴.

In un suo recente libro, che ci servirà anche in seguito³⁵, Tiziana Andina, docente di Filosofia teoretica all'Università di Torino³⁶, ha osservato che "l'artefatto è [di norma] un oggetto creato da qualcuno dietro una precisa intenzionalità e in vista di uno scopo" e che quindi "il processo di produzione dell'artefatto è determinato da una mente-dipendenza che è rilevante"³⁷. Solo le cose "naturali" (le montagne, gli oceani, le foreste...) possono essere considerate, come lei dice, "mente-indipendenti", in un'interazione con il genere umano regolato solo da dinami-

che di esigenze e bisogni. Nel caso di cui ci stiamo occupando, l'"artefatto" (di cui parleremo in seguito a lungo, come un termine che sintetizza efficacemente l'intera ricerca di Maria Cristina) pare coincidere, come sappiamo, con territori sconfinati (prodotti da comportamenti scorretti derivanti da pur legittimi bisogni), ma in realtà corrisponde alla costituzione di uno Stato e Andina ammette sottilmente, nel solco indicato da Amie Lynn Thomasson³⁸, che "una considerazione più attenta ci porta a sottolineare come alcuni artefatti mostrino proprietà compatibili con l'emergenza spontanea delle caratteristiche salienti, limitando così, in qualche misura, il peso delle intenzionalità"³⁹.

Gli esempi forniti da Thomasson, e ripresi da Andina (i sentieri e i villaggi costruiti sulle pendici o sulle sommità dei monti), sono sorprendentemente analoghi a quelli che compaiono nel cuore delle teorie estetiche di Leon Battista Alberti nella sua distinzione tra *pulchritudo* e *ornamentum*⁴⁰, successivamente declinata da Pietro Cataneo⁴¹ in termini davvero sovrapponibili a quelli della filosofa americana. Lo precisiamo, da un lato, in forza della formazione e della più costante attività espressiva di Maria Cristina Finucci, che è appunto quella di architetto, dall'altro per registrare, in tante epoche diverse, l'emergere di una concezione autoriale che non dobbiamo pensare sia esclusivamente riferibile a quella, autoreferenziale, che si è imposta a partire dal XIX secolo. In epoca classica o rinascimentale sarebbe stato certo difficile rappresentare un concetto e un fenomeno come quello dell'Art Sharing, ma un'impresa come quella della costituzione mentale del Garbage Patch State porterebbe "a concludere che pure nelle circostanze in cui una forma di intenzionalità preliminare appaia piuttosto debole

[com'è stato in effetti il primo quasi emotivo sorgere del progetto di Finucci] o, anche, del tutto assente, l'artefatto può venire in essere poiché il processo è reso possibile da precise strutture o configurazioni della realtà..."⁴².

Come abbiamo già sottolineato, *Wasteland* non è un'installazione o una sequenza di installazioni, quanto piuttosto la costruzione di un processo cognitivo, narrativo, di generale coinvolgimento; anche se sono presenti alcuni elementi (materiali plastici, acqua, spiccata sensibilità cromatica, raccolta di informazioni scientifiche, prospettive di impegno) ricorrenti e confrontabili con gli esiti dell'attività di altri artisti, in quelli che per difetto abbiamo elencato in una sorta di "genealogia contestuale" prevalgono le differenze: Maria Cristina Finucci ha ritenuto che solo la creazione inverosimile di uno Stato fosse l'unico modo per rendere evidente l'invisibile e che il Garbage Patch State dovesse divenire, semplicemente, qualche cosa che pervadesse e influisse sulle coscienze dei suoi involontari costruttori. Il contributo universale all'edificazione del Pacific Trash Vortex è, infatti, l'autentico registro di realtà che l'ha interrogata. E – a dare retta a Mario Perniola, nel suo eccentrico volume dedicato a *Il sex appeal dell'inorganico*⁴³ – Maria Cristina avrebbe reagito al problema "cartesianamente".

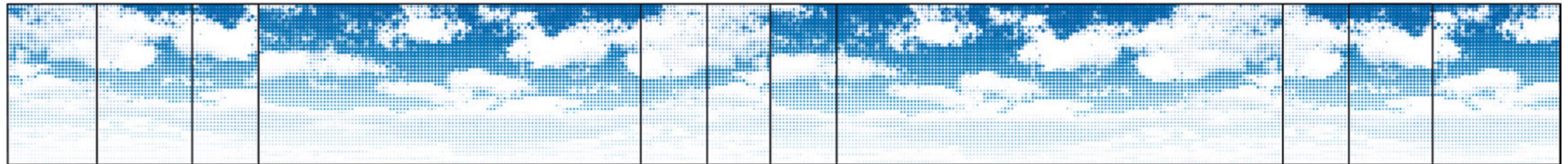
Ecco, dunque, Perniola:

"Egli [Cartesio, per l'appunto] parla anche della cosa più comune, inanimata, inerte, ad esempio un pezzo di cera [ma qui noi potremmo pensare 'plastica']. Se escludiamo tutto ciò che non appartiene alla cera – dice Cartesio – come il suo colore, la sua figura, la sua grandezza, quel che resta è 'qualcosa di esteso, di flessibile, di mutevole'⁴⁴, capace

di assumere un'infinità di aspetti: poiché le forme che la cera può assumere, nessuna di esse è, secondo Cartesio, attendibile. Non sono i miei sensi che mi fanno vedere che cos'è la cera: ma è solo la mia mente la quale dopo averle "tolto i suoi vestiti" riesce a vederla 'tutta nuda'⁴⁵. Questa è la cosa che ci interessa ed è con questa che oggi avviene il confronto, non la cosa che pensa, né quella che si muove e nemmeno la cosa che risplende in una certa e stabile forma sensibile, ma qualcosa di opaco, indeterminato e aperto, che non è evidente a sé stessa e che non è una macchina. Forse sente? Ma cosa sente?"⁴⁶.

La "teoria dei pixel" che abbiamo precedentemente indicato svolge pressappoco lo stesso processo indicato dal filosofo, e quindi cognitivo, "politico" e prima di tutto artistico: si sforza infatti di trasferire nella mente e nella coscienza degli spettatori "qualcosa di esteso, di flessibile, di mutevole"⁴⁷. L'invenzione dello Stato – serve ribadirlo ancora una volta – riguarda solo l'attivazione dell'idea di quest'ultimo in una mentalità collettiva: il risultato atteso è quindi immateriale, in una temporalità non direttamente controllata dall'artista, e richiede l'assemblaggio di codici e contatti plurali. Per questo dovremo parlare presto di narritività transmediale.

Come ha osservato ancora Bourriaud⁴⁸, ciò esige di conseguenza un mutamento profondo di statuto per l'opera d'arte, che deve oramai assumere soprattutto il ruolo di "agente attivo" di dinamiche transindividuali (e, inoltre, come abbiamo accennato e meglio in seguito vedremo, transgenerazionali), di generatore di comportamenti e riutilizzi potenziali. "L'arte – ha scritto – tende a dare forma e peso ai processi più invisibili" e,



³⁴ C. Bishop, *Inferni artificiali...* cit., pos. 204.
³⁵ Cfr. T. Andina, *Transgenerazionalità. Una filosofia per le generazioni future*, Carocci, Roma 2020.
³⁶ Senza per questo disdegnare questioni estetiche legate al mondo dell'arte, dapprima interessandosi alla riflessione di Arthur Coleman Danto (*Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci, Roma 2010) e successivamente ampliando notevolmente la mole delle questioni delle sue ricerche: ha scritto infatti *What is Art? The Question of Definition Reloaded*, Brill, Leiden - Boston 2017 e nel 2019 ha curato *Post-Truth, Philosophy and Law*, con A.

Condello, Routledge, Abingdon - New York. Di azioni si è occupato anche in *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, Cambridge 1973.
³⁷ T. Andina, *Transgenerazionalità...* cit., p. 98.
³⁸ Cfr. il suo A.L. Thomasson, *Realism and Human Kinds*, in "Philosophy and Phenomenological Research", 67, 2003, pp. 580-609. Nel suo saggio la filosofa americana nega esplicitamente ogni fattore di "intenzionalità" per gli scarti prodotti dalle società antropiche.
³⁹ T. Andina, *Transgenerazionalità...* cit., p. 100.
⁴⁰ Cfr. L.B. Alberti, *L'architettura (princeps 1485)*, ed.

impiegata a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1989, *Prologo* (pp. 7-9) e soprattutto I. VI, capp. 1-2, pp. 231-237.
⁴¹ L'anticipato uso degli esempi di Thomasson è infatti ancora più esplicito in Pietro Cataneo, *I primi quattro libri d'architettura*, figli di Aldo, Venezia 1567, I, 13, p. 15v: "Havendo l'Architetto del tutto, creato il mondo di così belle & variate maniere, & mostroci che lo deviamo rimbellire; non si convengono pertanto le regioni montuose lassare inhabitate, ma di quelle sceglierne i migliori siti, & fabricarvi città o castella".

⁴² T. Andina, *Transgenerazionalità...* cit., p. 101.
⁴³ Cfr. M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.
⁴⁴ Cartesio, *Meditazioni sulla filosofia prima*, in *Opere filosofiche 2. Meditazioni metafisiche. Obbiezioni e risposte*, Laterza, Roma - Bari 1992, p. 29.
⁴⁵ Ivi, p. 31.
⁴⁶ Ivi, p. 11.
⁴⁷ Cfr. in questo senso anche N. Bourriaud, *Estetica relazionale...* cit., p. 78: "La realtà è ciò di cui posso parlare con un terzo. Non si definisce se non come il

prodotto di una negoziazione. Uscire dalla realtà è 'folle': un tale vede un coniglio arancione sulla mia spalla, io non lo vedo; allora la discussione si indebolisce, si restringe. Per ritrovare uno spazio di negoziazione, dovrei far finta di vedere quel coniglio arancione; l'immaginazione sembra una protesi che si fissa sul reale per produrre un maggior commercio fra gli interlocutori. L'arte ha così come fine quello di ridurre in noi la parte meccanica: punta a distruggere ogni accordo a priori sul percepito".
⁴⁸ N. Bourriaud, *Postproduction...* cit., pos. 134.

Le pareti pixelate sullo sfondo dell'installazione

nel cercare “di frantumare la logica dello spettacolo, ci restituisce il mondo come esperienza da vivere”⁴⁹. I livelli del discorso non possono pretendere, in questa prospettiva, di essere perfettamente distinti, per le numerose dinamiche ricorsive che intervengono. Ma questo può forse consentire di conseguire davvero, come auspicava Birnbaum, di dare vita a qualche cosa che non esiste, di programmare nuovi codici di narrazione⁵⁰, di mettere in atto modalità sin qui non compiutamente esperite nello scenario artistico attuale. “Sta a noi spettatori – conclude Bourriaud⁵¹ – mettere in evidenza queste relazioni, giudicare le opere d’arte in funzione dei rapporti che producono all’interno del contesto specifico nel quale si manifestano. Perché l’arte è un’attività che consiste nel produrre rapporti con il mondo, e materializzare – in una forma o nell’altra – le sue relazioni con lo spazio e col tempo”.

In questo senso la rapida decisione dell’UNESCO di riconoscere il Garbage Patch State come 196° Stato membro (provvisoriamente ma emblematicamente) dell’Organizzazione delle Nazioni Unite per l’Educazione, la Scienza e la Cultura, la rapida promulgazione di una Costituzione provvisoria, fondata sul principio della supremazia su o almeno dell’uguaglianza della spazzatura con il genere umano, l’appuntamento di ministeri e accademie (militari e culturali), risultano i passi preliminari e indispensabili per l’affermazione del progetto *Wasteland*. L’11 aprile 2013 veniva reso pubblico anche il web site del Paese (garbagepatchstate.org) e la cosa più rilevante, a nostro avviso e a conferma di quanto abbiamo sin qui ragionato, fu l’ampio numero di persone che vi fece accesso per richiedere almeno una dichiarazione di cittadinanza, se non proprio un ufficiale passaporto. Come chiarì Finucci in un’intervista in quegli stessi giorni: “Avevamo pensato anche di concedere la cittadinanza dello Stato, e sicuramente lo faremo, perché ci sono pervenute molte richieste. Però sia ben chiaro: gli umani non saranno cittadini a tutti gli effetti, al massimo potranno rappresentare i veri cittadini del Garbage Patch State, che sono i rifiuti”⁵². Anche in questo caso, dunque, quello che si delinea per un valore cruciale identitario, di appartenenza a uno Stato, si risolve in un rapporto di rappresentanza e di rappresentazione. A tale proposito, risulta interessante un’osservazione di Bourriaud: “Manipolando le forme frantumate dello scenario collettivo, considerandole cioè non come fatti indiscutibili,

li, ma come strutture precarie da utilizzare come strumenti, gli artisti producono singolari spazi narrativi dei quali l’opera è la messinscena”⁵³.

Il sito del Garbage Patch State, che è molto cambiato da allora, presentava all’inizio anche le prime componenti della mitologia nazionale, un’attività che vedeva già allora impegnato un gruppo di studenti dell’Università Ca’ Foscari Venezia: ne riparleremo tra breve, descrivendo la prima tappa lagunare del progetto. Vogliamo limitarci ad aggiungere che neppure due anni più tardi, poco dopo aver celebrato al MAXXI di Roma la propria festa nazionale e la gioiosa apertura della sua prima ambasciata, il Garbage Patch State sarebbe stato inserito da Graziano Graziani nel suo *Atlante delle micronazioni*⁵⁴. Confidiamo di essere riusciti sin qui a raccogliere almeno i primi tratti essenziali della complessità del meta-progetto *Wasteland*, e dei molti impliciti (critici e cognitivi) che riassumeva in sé. Ma siamo solo all’inizio.

⁴⁹ Ivi, pos. 287.

⁵⁰ Cfr. ivi, pos. 486.

⁵¹ Ivi, pos. 1173.

⁵² <https://grazianograziani.wordpress.com/2013/06/04/il-paese-dei-rifiuti/> (ultimo accesso 11 luglio 2020).

⁵³ N. Bourriaud, *Postproduction...* cit., pos. 486.

⁵⁴ Cfr. G. Graziani, *Atlante delle micronazioni*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 145-148.

Sacchi con tappini di plastica colorata
nello studio romano dell’artista





“I THINK HAVING LAND AND NOT RUINING IT IS THE MOST BEAUTIFUL ART ANYBODY COULD EVER WANT.”	71
GLI STUDENTI E IL PREPOPOLAMENTO DEL SITO	75
LE AZIONI TRANSGENERAZIONALI	79
IL PADIGLIONE NAZIONALE, UNA BANDIERA, IL PRIMO APPARIRE DI UN SERPENTE...	84
2013: PROGETTI DI AZIONE	88



“I THINK HAVING LAND AND NOT RUINING IT IS
THE MOST BEAUTIFUL ART ANYBODY COULD EVER WANT.”

La frase di Andy Warhol campeggia circa a due terzi del catalogo⁵⁵ (il primo dedicato a *Wasteland*) realizzato e pubblicato nel corso del 2013 per accompagnare la prima (e unica e *Fake*) “partecipazione nazionale”⁵⁶ del Garbage Patch State alla 55° Biennale di Venezia (“Il Palazzo Enciclopedico”, curata da Massimiliano Gioni). Potrebbe comparire in posizione eminente anche in molti luoghi pubblici della città, centro da quasi duemila anni di un ecosistema straordinario e fragilissimo. L’accenno è sufficiente per comprendere come la città di San Marco non sia solo una delle riconosciute capitali mondiali dell’arte contemporanea, ma anche un osservatorio purtroppo privilegiato sui pericoli che compromettono sempre più frequentemente l’ambiente in cui viviamo. Entrambe le ragioni avevano spinto Maria Cristina a verificare la possibilità di realizzare a Venezia un altro clamoroso “pixel” del suo generale programma di persuasione collettiva. Venezia, in realtà, precede Parigi, almeno cronologicamente, e anzi i due appuntamenti sono intimamente e profondamente interrelati: l’annuncio della partecipazione nazionale del Garbage alla Biennale è nell’indirizzo di saluto di Irina Bokova all’UNESCO, che ha proprio in Venezia la sua sede per l’Europa orientale e meridionale. I primi contatti con Ca’ Foscari, favoriti inizialmente da Olga Strada, che sarebbe presto diventata la direttrice dell’Istituto Italiano di Cultura a Mosca e che ci aveva immediatamente contattato, erano iniziati nel tardo autunno del 2012 e avevano immediatamente raccolto l’attenzione del rettore Carlo Carraro, non a caso un autorevole economista dei mutamenti climatici. “Ca’ Foscari [avrebbe poi scritto in esordio del catalogo] – non da oggi – è all’avanguardia delle ricerche che si misurano e che misurano il problema della compatibilità tra crescita economica e ambiente naturale, come pure nell’elaborazione di strategie condivise di controllo e di progressiva attenuazione di una situazione ormai drammatica. Lo fa attraverso [...] l’organica collaborazione con istituzioni nazionali e internazionali, spesso sorte da indagini sviluppate all’interno del nostro ateneo. Penso all’International Center for Climate Governance (ICCG) o al Centro Euro-Mediterraneo per i Cambiamenti Climatici (CMCC). O ai contributi che docenti di Ca’ Foscari danno al Comitato Intergovernativo per i Cambiamenti Climatici (IPCC) di cui faccio parte. La ricerca scientifica ha tuttavia un senso più efficace se riesce a coinvolgere un numero crescente di persone in comportamenti coerenti e conseguenti. Ca’ Foscari Sostenibile è un nostro progetto pilota, che scaturisce dagli intenti assunti con la Carta degli impegni di sostenibilità che è parte integrante del nostro Statuto. Siamo il certificato punto di riferimento italiano per le politiche universitarie del rispetto ambientale, come attesta per il 2013 l’annuale classifica di GreenMetric sulle università sostenibili del pianeta.”⁵⁷

Carraro definiva efficacemente il quadro complessivo delle sensibilità che erano presenti nell’ateneo veneziano. L’incontro con Maria Cristina risultò im-



⁵⁵ *The Garbage Patch State* cit.: la frase di Warhol è a p. 53.

⁵⁶ Non si tratta naturalmente di una partecipazione nazionale vera e propria, che nelle consuetudini della manifestazione veneziana è rigidamente protocollata: la Biennale di Venezia non poteva di conseguenza fare propria la decisione, di poche settimane precedenti, dell’UNESCO, che forse si era mostrato politicamente più lungimirante. Abbiamo esperito analoghe difficoltà anche nei diversi susseguenti tentativi dell’artista russo Aleksandr Ponomarev di accreditare un Padiglione dell’Antartide. Finucci non ebbe neppure la possibilità,

per decorrenza della scadenza dei termini, di richiedere lo statuto di evento collaterale, ma ciò non compromise affatto, come vedremo, l’ampio successo dell’operazione.

⁵⁷ *The Garbage Patch State* cit., p. 5.

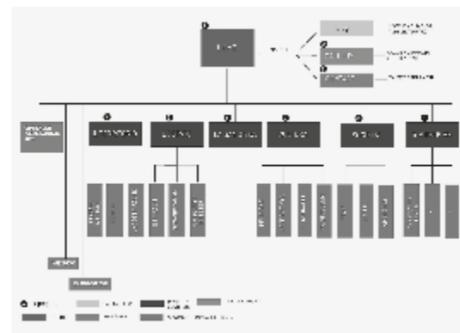
La scia dei sacchi con tappini di plastica colorata travalica il muro perimetrale del cortile grande di Ca’ Foscari (2013)

Locandina dell’installazione veneziana



Scorcio della parte superiore dell'installazione Padiglione del Garbage Patch State
(Venezia, Ca' Foscari, cortile grande, 29 maggio - 24 novembre 2013) sullo sfondo del muro perimetrale

diatamente efficace, anche per la parallela e intensa esperienza in ambito espositivo che stava maturando a Ca' Foscari in quegli stessi anni. Erano spesso mostre direttamente prodotte dall'Ateneo ("Nigra sum sed Formosa. Sacro e bellezza nell'Etiopia cristiana", 2009; "Russie! Memoria, mistificazione, immaginario", 2010; "We are Here", 2011; "William Congdon a Venezia, opere 1948-1959. Uno sguardo americano", 2012; "Mockba Underground", 2012), e in altre circostanze realizzate in collaborazione con prestigiosi interlocutori ("Bruce Nauman. Topological Gardens", 2009, con il Philadelphia Museum of Art; "No place like – 4 houses, 4 films", 2010, con il ministero della Cultura portoghese, "Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov", 2011, con il Museo Ermitage di San Pietroburgo). In tutte queste iniziative erano stati coinvolti vari dipartimenti, differenti competenze e generazionali successive, con due ulteriori comuni obiettivi: testare sulla fruizione dell'arte e più in generale dei beni culturali le nuove tecnologie provenienti dall'ambito delle Information and Communication Technologies; individuare e verificare alcuni nuovi ruoli professionali nel moderno sistema delle arti e del turismo culturale, dato che lo scopo primario di un'università era e resta quello di sviluppare la ricerca e di trasformarla in una formazione sempre più adeguata e spendibile. Il terreno era insomma fertile, sia sul registro della ricerca più naturalmente scientifica sia su quello della sperimentazione storico-artistica e museografica.



GLI STUDENTI E IL PREPOPOLAMENTO DEL SITO

Il lavoro preparatorio, nei mesi precedenti l'allestimento del padiglione, fu intenso. Gruppi di studenti che afferivano a diversi corsi di studio e segnatamente al programma "Competenze di sostenibilità", diretto da Chiara Mio, si impegnarono in quello che potremmo definire il prepopolamento del sito garbagepatchstate.org. Nella immagine qui a fronte se ne può cogliere l'intera articolazione, che si impernia su Territorio, Stato, Bandiera, Cultura, Società, Statistiche. Con l'eccezione per la Bandiera, tutti i lemmi hanno ulteriori e più specifici sotto-lemmi (la Cultura, ad esempio, prevede Religione, Arte e Storia, Personaggi, Frasi celebri) e l'insieme non prefigura un approccio storiografico denso e problematico. Lo schema del sito presenta piuttosto un indice molto sommario, nello stile Wikipedia: informazioni semplici, facilmente identificabili, prologo a eventuali approfondimenti. Se ci affacciamo più puntualmente ai contenuti effettivamente inseriti – che non coprono comunque l'intera articolazione e che erano il frutto esclusivo dell'impegno degli studenti, non condiviso con l'artista –, l'impressione non cambia. Riportiamo un unico esempio, che illustra significativamente il registro generale della trasmissione di informazioni:

Società

"La società garbagiana ha la peculiarità di essere una società composta da individui neutri. Dopo anni di lotte di genere, infatti, il governo garbagiano è riuscito con successo ad abbattere qualsiasi differenza maschio-femmina per instaurare un unico genere: il genere neutro [...] Per quanto riguarda la struttura della società garbagiana possiamo identificare alcune fasce ben distinte. Negli ultimi anni la classe delle 'plastic celebrities' (ad esempio...) ha superato come reddito e ricchezza la casta politica, che comunque rimane nel Garbage Patch State una casta molto potente e influente anche a livello internazionale [...] Subito sotto possiamo individuare la classe degli sportivi, tra i quali sono soprattutto i più famosi e i più ricchi i giocatori dello sport nazionale 'tiro all'animale' (box sport nazionale) [...] La fascia più povera, c.d. degli 'oggetti plastici non identificabili' è formata dai primi fondatori delle isole, ovvero dai superstiti delle varie ondate migratorie che hanno coinvolto e formato le 5 isole. Negli ultimi anni

questo strato della popolazione ha creato molti problemi al livello sociale chiedendo che gli venga riconosciuta l'autorità e lo status che gli spetta [...]"⁵⁸.

Da un certo punto di vista, il testo (come gli altri, in realtà) non è privo di interesse. Occorre ribadire che la responsabilità della stesura spetta a un gruppo di studenti (e anche in questa sede ci siamo limitati davvero a correggere pochi refusi, lasciando ripetizioni e approssimazioni): hanno scritto i testi – dopo essere stati informati della dimensione scientifica e politica del problema e dopo aver incontrato almeno un paio di volte Maria Cristina –, ma senza svolgere specifiche ricerche in merito, senza travasare da e in eventuali prove finali del triennio o tesi di laurea. Alcuni elementi risultano comunque abbastanza anticipatori (sono testi redatti tra la fine del 2012 e i primi mesi del 2013) di successive sensibilità più diffuse, quasi di intonazione, per dir così, nell'attuale gergo politico, "sovraniste": i riferimenti alla casta politica, ai flussi migratori, al confronto etnico, a manifestazioni di dissenso emergono con nitidezza tra le righe. Il rilievo è quasi inevitabile, trattandosi dei lacerti di riflessione di una generazione che sembra considerare la grave situazione che si è determinata senza avvertire un particolare senso di responsabilità e neppure di urgente impegno, adottando un codice di quasi spensieratezza descrittiva. Proponiamo a conferma un altro piccolo esempio:

Feste e tradizioni

"Le feste popolari del Garbage Patch State rispecchiano le diversità culturali che caratterizzano gli abitanti delle isole. Tra le più conosciute e apprezzate è senza dubbio la festa della scoperta, chiamata di Moore⁵⁹, in nome del famoso scopritore, celebrata il x [sic!] nell'isola principale, dove spettacoli di luci sono intervallati da eventi culturali ed enogastronomici. La festa del fenomeno, invece, in estate, nell'isola b, rimane la festa più antica e porta ancora con sé simboli di tradizioni antiche, come la famosa sfilata che percorre il canale principale, dove gli animali più mostruosi si esibiscono davanti a un pubblico divertito [...] Dal 2011 viene anche celebrata la festa della repubblica, conosciuta come la festa MCF⁶⁰, dove i festeggiamenti più ufficiali nella capitale sono accompagnati da feste più popolari nelle altre 4 isole..."

Probabilmente la scelta dipende in primo luogo dalla *mission* che Finucci aveva condiviso a Venezia con docenti e studenti:



⁵⁸ I contributi degli studenti ca'foscarini non appaiono più nel sito garbagepatchstate.org, che presenta adesso una grafica prevalente di *gallery* di immagini e di notizie su particolari eventi. In qualche modo una traccia (peraltro piuttosto debole) di questi contributi, che abbiamo potuto recuperare grazie all'archivio dell'artista, è sussunta nell'attuale configurazione del sito in una lista di FAQ.

⁵⁹ Si fa riferimento all'oceanografo statunitense Charles J. Moore, cui si devono (dal 1997) le prime organiche informazioni (e denunce) sul Great Pacific Garbage

Patch e che ha fondato, pochi anni dopo, la Algalita Marine Research and Education di Long Beach in California, dove tuttora opera.

⁶⁰ In questo caso l'acronimo fa evidente riferimento alle iniziali dell'artista.

Schema del sito web del Garbage Patch State elaborato dagli studenti dell'ateneo veneziano Seminario di Maria Cristina Finucci tenuto a Ca' Foscari, polo didattico di San Basilio (maggio 2013)



THE GARBAGE PATCH STATE

Veduta laterale di parte dell'installazione Padiglione del Garbage Patch State (Venezia, Ca' Foscari, cortile grande, 29 maggio – 24 novembre 2013)

si trattava cioè di contribuire anzitutto, con uno sforzo collettivo e condiviso, alla costituzione del background mitologico del Garbage Patch State, su cui vennero effettivamente prodotti altri contenuti, magari non proprio di straordinaria perspicacia ma, anche in questo caso, non privi di interesse: compare un primo riferimento a tipologie di “animali mostruosi”, destinati negli anni successivi a giocare un ruolo non marginale del complessivo progetto di Maria Cristina, si accenna a contest artistici, che attestano l’esigenza del Garbage Patch di allestire una propria iconografia. Chi legge avrà già percepito che l’obiettivo di costituire la “mitologia” dello Stato era del tutto coerente con quel criterio di pervasività mentale e di coscienza cui abbiamo già ripetutamente accennato e che informa dall’inizio il progetto *Wasteland*. Anche nel caso di questi contenuti, si riscontra un certo difetto di conoscenza e competenza: come sappiamo – e basterà ricordare in questo senso un classico studio come quello di Karol Kerényi sulla mitologia greca⁶¹ –, i saperi e i racconti mitologici sono di norma impiegati per definire (e in modo plurale, complesso, anche deliberatamente non coerente) delle remotissime genealogie, affiancandosi e talvolta sostituendo la memoria storica più documentaria. Le mitologie cafoscarine in effetti – con l’eccezione forse del volonteroso contributo di Silvia Garbari e Helga Vian sulla protostoria del Garbage Patch State, con eroe fondatore (Cloruro di Vinile), sogni premonitori e il riferimento a un “Ti con zero”, a una temporalità primigenia – non attingono questi livelli di complessità, non delineano personalità sondabili e in qualche parte comprensibili solo attraverso il criterio, fissato da Epicuro, del *pleonakos tròpos*, o “metodo delle spiegazioni molteplici”⁶²: anche in questo caso, i profili che ci sono offerti danno piuttosto il senso di alcune conoscenze adeguatamente maturate (come nella presentazione dell’arsenale bellico dello Stato, fondato sui temuti “chemicals”, dove compaiono idrocarburi policiclici aromatici, sostanze organo-clorurate come pesticidi ed erbicidi, policlorobifenili e idrocarburi alifatici...), ma senza una ragguardevole densità narratologica, che del resto accomuna, secondo una celebre teoria di Arthur Danto, l’intera scena artistica dall’ultimo scorcio del XX secolo⁶³.

Se gli esiti del lavoro non sono, insomma, risultati indimenticabili, molto più stimolante risultò la metodologia impostata e i coinvolgimenti effettuati. Con l’installazione cafoscarina

del 2013 nel progetto *Wasteland* iniziarono a essere coinvolti esplicitamente e attivamente anche le università e i loro studenti. Per la verità, si era già stabilita nel frattempo una forma di collaborazione con l’ateneo, il personale tecnico amministrativo e gli studenti di Roma Tre, che avevano garantito (lo avrebbero fatto anche in seguito) la raccolta, la sanificazione e il packaging delle centinaia di migliaia di tappini colorati impiegati nell’installazione all’UNESCO, in quella veneziana e in molte altre successive⁶⁴. In questo caso, tuttavia, come sarebbe accaduto poi del resto anche a Madrid e a Roma, il coinvolgimento di una più giovane generazione risultava più marcato ed esigente. Abbiamo sottolineato già alcuni elementi di interesse in questo tipo di rapporto, che prevede conseguentemente il confronto tra sensibilità generazionali differenti. Vale probabilmente la pena di aggiungerne qualcun altro.

⁶¹ Cfr. K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia* (1951 e 1958), Il Saggiatore, Milano 1963.

⁶² Cfr. A. Lollio, *Lettera a Hercole Perinato*, in *Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini* [...], di Vinigia, s.e., 1548, ff. 72r-86r, qui f. 82v; nella lettera si precisa che questo approccio, individuato dal filosofo greco, risultava soprattutto spendibile in rapporto ai fenomeni naturali e ai tentativi di una loro organizzazione, ad esempio quella topiaria dei giardini. Avremo modo di ritornare in seguito sul punto.

⁶³ Arthur C. Danto ha infatti riflettuto a lungo, spe-

cialmente in *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, del 1997, sulla difficoltà della scena artistica contemporanea, anche a livelli assai più elevati, a ricreare le condizioni per narrazioni complesse e di spessore: “A caratterizzare la sensibilità storica del presente – scriveva dunque – è in parte la sensazione, iscritta nella nostra coscienza con un misto di disagio ed euforia, di non appartenere più a una grande narrazione...” (*Dopo la fine dell’arte. L’arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano

2008, p. 3). “È ormai sensazione diffusa – aggiungeva – che l’atmosfera dell’ultimo quarto di secolo, caratterizzata da un’incredibile produttività e sperimentazione nelle arti visive ma priva di un orientamento narrativo univoco capace di escludere quelli concorrenti, sia diventata la norma” (p. 13). Il saggio di Danto ha perciò come scopo dichiarato quello di stabilire: “Quali principi critici si possono applicare in assenza di grandi narrazioni e in uno scenario in cui, in un certo senso, tutto è accettabile” (ivi, *Prefazione*, p. XIX).



In *Postproduction* Nicolas Bourriaud ha convincentemente sottolineato che “l’opera d’arte può dunque consistere in un dispositivo formale che genera relazioni tra le persone, o nascere da un processo sociale (fenomeno che ho descritto come estetica relazionale), per cui la caratteristica principale è di considerare lo scambio interumano in sé stesso e di sé stesso”⁶⁵. A questa generale modalità (se non necessità) di accordo relazionale possiamo affiancare qualche più inerente specifica. Nel suo recente volume sulla *Transgenerazionalità*, che abbiamo già convocato nella nostra analisi, Tiziana Andina ha sviluppato un’analisi rilevante sulla necessità non rinviabile (e comunque purtroppo quotidianamente rinviata, se pensiamo all’attuale grave congiuntura economica e sociale) di tenere insieme generazioni successive. Come sappiamo e sperimentiamo, le istituzioni mostrano di norma una ridotta disponibilità a modificarsi, a trasformarsi. “Tale scenario – osserva brillantemente la studiosa – è caratterizzato da una trascuratezza verso il futuro che è espressa perfettamente dall’interrogativo che Woody Allen riprende da Groucho Marx esprimendo una domanda che sonnacchia in ciascuno di noi: ‘Perché dobbiamo fare qualcosa per le generazioni future quando loro non hanno fatto nulla per noi?’”⁶⁶. La mancanza di una visione positivamente diacronica, su un registro politico e sociale, e naturalmente anche economico, si misura purtroppo, nel nostro caso – quello del progetto *Wasteland* e delle dinamiche di crescita e di accumulo del Garbage Patch Vortex, che Maria Cristina Finucci ha saputo trasformare in uno Stato, conferendogli dunque un preciso profilo istituzionale –, con la straordinaria capacità di durata della plastica: una situazione che postula inevitabilmente l’esigenza di patti intergenerazionali.

Il fattore, come si può notare, coinvolge in termini esigenti i rapporti tra passato e futuro. Spesso li riteniamo a torto vincolati e immutabili e il problema non si applica solo a registri extra-artistici, come la politica e l’economia. Alcuni autorevoli studiosi di ambito storico-artistico o semiotico ci hanno suggerito di provare a considerare il problema da un punto di vista diverso. In questo senso Groucho Marx e Woody Allen, al di là dell’indubitabile efficacia della battuta ricordata da Tiziana Andina, forse non avevano completamente ragio-

⁶⁴ Non si tratta naturalmente solo di una forma meccanica di collaborazione. Come osserva Bourriaud (*Postproduction... cit.*, pos. 167), “servirsi di un oggetto comporta necessariamente la sua interpretazione” e in quadri contestuali (economici e sociali) di crescente astrattezza è necessario inventare nuovi modi di rappresentazione, non solo formale, ma anche partecipativa (cfr. ivi, pos. 287).

⁶⁵ Ivi, pos. 306; nel senso di “gioco interpersonale”, “incontro durevole”, sguardo reciproco...: cfr. anche N. Bourriaud, *Estetica relazionale... cit.*, pp. 17-23.

⁶⁶ T. Andina, *Transgenerazionalità... cit.*, p. 10.

Sacchi con tappini di plastica colorata contro la cancellata dell’ateneo su rio Novo

ne. Com'è noto, nel suo celebre *“Excursus” contro la definizione di ‘influenza’*, contenuto in *Patterns of Intention*⁶⁷, Michael Baxandall ha rivendicato, ad esempio, l'influenza artistica e critica del futuro sul passato, con un *case study* sorprendente ma altrettanto calzante: la particolare ricezione da parte di Picasso, *ex post*, della lezione di Paul Cézanne ha trasformato quest'ultimo nel più rimarchevole precursore dell'arte moderna. E Baxandall non è l'unico a rifiutare la ineluttabilità dell'approccio biologico di Vasari, che invece non contempla la possibilità, nella storia, di radicali fenomeni di rottura. Se George Kubler si era affaticato a risolvere l'inevitabilità dello sviluppo storico⁶⁸, la “teoria dell'esplosione” di Jurij Lotman⁶⁹ lo risolve in maniera molto più convincente e brillante.

I rapporti tra generazioni diverse non vanno, insomma, trascurati e non hanno punti di vista obbligati. Se, come abbiamo letto, Maria Cristina ammette e sostiene che non potrà vedere mai il risultato compiuto del suo progetto, destinato a mutare mediante successive e sempre più diffuse sensibilità, cominciamo anche a comprendere l'importanza di una messa a fuoco delle relazioni e delle dinamiche che comportano il coinvolgimento di tante persone all'interno di *Wasteland*, con una particolare attenzione alle nuove generazioni, come dimostra anzitutto l'esperienza della tappa cafoscarina del progetto. Torniamo, dunque, ad Andina per recepire dalla sua analisi le caratteristiche di azioni diacroniche, che richiedono la collaborazione tra differenti generazioni, che la studiosa definisce come “azioni sociali transgenerazionali”:

“[esse] si distinguono perché possiedono una struttura specifica: implicano, cioè, la collaborazione necessaria tra generazioni differenti per essere effettivamente compiute. Questa collaborazione, pur essendo a tutti gli effetti necessaria, non è paritetica: nel senso che mentre, da un lato, una generazione decide che cosa fare e come farlo, rimandando alle successive il compito di proseguire e terminare l'azione, alle generazioni seguenti è richiesto semplicemente di entrare nel processo – e di sostenerne il peso – ed eventualmente di concluderlo, senza aver partecipato alla fase decisionale, dunque senza aver dato, in alcun modo, l'assenso ad alcunché [...] Senza le generazioni future, le azioni transgenerazionali, letteralmente, non esistono”⁷⁰.

Andina distingue naturalmente una transgenerazionalità prima-

ria, quella che riguarda i consanguinei (cui fa riferimento ad esempio il mito di Antigone) e una secondaria o sociale, che si misura invece con emergenze economiche, sociali, climatiche ecc., come, ad esempio il problema del debito pubblico transgenerazionale. Anche le questioni del cambiamento climatico, dello sviluppo sostenibile, del degrado ambientale rappresentano occasioni attuali e cruciali di confronto tra le generazioni, come attestano le svariate attività collegate al programma Fridays for Future promosso negli ultimi tempi da Greta Thunberg. E in questo ambito “sembrerebbe [...] fondata e giusta l'idea secondo cui ogni generazione dovrebbe lasciare il pianeta, almeno idealmente, nelle medesime condizioni in cui l'ha trovato (tesi nota come *equality model*)”⁷¹. In realtà, almeno per quanto riguarda gli studi di carattere filosofico-giuridico, le cose non stanno proprio così e naturalmente ciò influisce sugli atteggiamenti e sulle decisioni delle istituzioni: le scelte di sostenibilità ambientale – si asserisce – finiscono, infatti, per privilegiare certi tipi di future generazioni e non altri, per di più in un quadro generale in cui risulta complicato riconoscere diritti a chi ancora non esiste. Tutto ciò ha finito per suscitare un ampio dibattito legale, a partire dal cosiddetto “paradosso di Parfit”, che consiste nella difficoltà di misurare diritti e vantaggi per un individuo che probabilmente non nascerà mai⁷², per cui l'orientamento scientifico tuttora prevalente preferisce ragionare di individui futuri piuttosto che di generazioni future⁷³.

Il vincolo transgenerazionale secondario, secondo Andina, si esplica attraverso

“particolari azioni sociali, le azioni sociali transgenerazionali. Sarà perciò opportuno esaminarne la struttura. Preliminarmente, possiamo dire che le azioni sociali transgenerazionali sono strutturalmente neutre, cioè non sono né positive né negative; in altre parole, né favoriscono né sfavoriscono la tutela del legame transgenerazionale. La positività o la negatività dell'azione transgenerazionale dipende dal contenuto dell'azione. In molti casi le persone o le istituzioni compiono azioni transgenerazionali senza avere consapevolezza della struttura transgenerazionale delle azioni. Ciò apre un problema serio non solo sul versante della performatività delle azioni, ovvero dei modi in cui l'azione può essere compiuta, ma soprattutto sul piano delle conseguenze a lungo termine [...]”⁷⁴.

⁶⁷ Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), Einaudi, Torino 2000, pp. 88-92.

⁶⁸ G. Kubler, *The Shape of Time*, Yale University Press, New Haven 1972, cap. IV.

⁶⁹ Cfr. J.M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 157: “Il momento dell'esplosione crea una situazione imprevedibile. In seguito si svolge un processo molto curioso: l'avvenimento compiuto getta uno sguardo retrospettivo. E il carattere di ciò che è avvenuto si trasforma

recisamente. Conviene sottolineare che lo sguardo dal passato al futuro, da una parte, e dal futuro nel passato, dall'altra, muta completamente l'oggetto osservato. Guardando dal passato al futuro, noi vediamo il presente come un complesso di tutta una serie di possibilità ugualmente probabili. Quando guardiamo nel passato, il reale acquista per noi lo status del fatto e siamo propensi a vedere in esso l'unica possibilità”.

⁷⁰ T. Andina, *Transgenerazionalità...* cit., p. 11.

⁷¹ Ivi, p. 27: a proposito di questa tesi vanno ricordati gli studi di Edith Brown-Weiss e segnatamente *In Fairness*

to Future Generations: International Law, Common Patrimony, and Intergenerational Equity, The United Nations University - Transnational Publishers, Tokyo - Dobbs Ferry 1998. Tra i due modelli più spesso evocati in questo genere di ricerche, il “modello dell'opulenza” e quello “preservazionista”, l'*equality model* si configura in una posizione mediana di equilibrio: “I sostenitori di questa posizione – aggiunge Andina (*Ibidem*) – ritengono che esista un obbligo che ci lega al futuro e che è espresso da un vincolo minimale, l'idea che si debba assumere collettivamente l'impegno – che deve

È nel seguito del suo libro, tuttavia, che tali azioni vengono più puntualmente definite:

“Anzitutto, si tratta di azioni a) svolte da soggetti che intraprendono una azione o una serie di azioni tra loro collegate, che b) rispondono a un fine condiviso e che c) si caratterizzano per avere e per richiedere una considerevole estensione nel tempo. Inoltre, d) le azioni transgenerazionali non sono concluse dai soggetti che le portano in essere. Infine, e) spesso sono azioni che implicano conseguenze importanti di ordine etico, pratico, politico, economico. Si tratta di azioni di cui, in buona sostanza, è necessario tenere conto, sia in forza della loro centralità per l'organizzazione

della realtà sociale, sia in forza delle conseguenze a lungo termine che possono generare”⁷⁵.

Il lettore avrà percepito – crediamo – la contiguità di questa articolazione con la “teoria dei pixel” che abbiamo considerato in precedenza. Così come *Wasteland*, le attività transgenerazionali sono impostate secondo una temporalità dilatata e, all'interno di questa *longue durée*, sono suscettibili di rilevanti modificazioni, a garanzia del proattivo coinvolgimento, a fianco dell'artista, di molti altri interlocutori, con ruoli plurali e funzioni diverse, tutti però in qualche modo reciprocamente connessi in una relazione di fiducia condivisa.



trovare una forma di riconoscimento a livello normativo – secondo cui siamo tenuti a lasciare il nostro pianeta ‘almeno’ nelle stesse condizioni in cui l'ha trovato la nostra generazione”.

⁷² Cfr. D. Parfit, *Future Generation: Further Problems*, in “Philosophy & Public Affairs”, II, 2, 1982, pp. 113-172; Id., *Reason and Persons*, Oxford University Press, Oxford 1984.

⁷³ Cfr. T. Andina, *Transgenerazionalità...* cit., p. 100 sgg. con la teoria delle generazioni future come “artefatti astratti”, più simili ai personaggi dei romanzi letterari

di quanto non possiamo pensare: dipendono dai loro “autori”, ma coinvolgono anche un soggetto collettivo concreto. Ritourneremo su questo punto delicato quando ci occuperemo di narrazione transmediale.

⁷⁴ Ivi, p. 31.

⁷⁵ Ivi, pp. 122-123.

Particolare del progetto allestitivo dell'installazione Padiglione del Garbage Patch State (Venezia, Ca' Foscari, cortile grande, 29 maggio – 24 novembre 2013)



Una fase dell'allestimento

IL PADIGLIONE NAZIONALE, UNA BANDIERA,
IL PRIMO APPARIRE DI UN SERPENTE...

“Affinché il padiglione fosse immediatamente riconoscibile come tale, e non invece come un’installazione, ho scelto di usare delle forme semplici: due cubi. Ai lati del portale d’ingresso sveltano trionfalmente due bandiere del Garbage Patch State, mentre all’interno è proiettata a 360° la mia video-opera *Dentro*, una immersione sensoriale in un mare popolato da tappi colorati in movimento. Dallo spazio che separa i due cubi fuoriesce un “serpentone”, formato da sacchi a rete normalmente usati per contenere la verdura, colmi di tappini colorati, che si arrampica sul muro di cinta nel tentativo di raggiungere la laguna. Metafora dell’irrefrenabile crescita del Garbage Patch”⁷⁶.

Con queste parole Maria Cristina Finucci, nel catalogo prodotto in occasione della Biennale 2013, comunicava la scelta stilistica che aveva ispirato la sua presenza veneziana. Essa era in parte dovuta alla sua lunga formazione e costante attività come architetto, che ricostruiamo per lemmi salienti nella parte conclusiva del presente volume, e in parte dettata dallo sviluppo di quella costruzione di un processo cognitivo e narrativo, di ampio coinvolgimento nella comunicazione e nella fruizione, nonché co-partecipativo nei contenuti di cui abbiamo sin qui ragionato. Ben inquadrato proporzionalmente all’interno del cortile grande dell’ateneo, il semplice ma solenne contenitore riproponeva le superfici specchianti che avevano connotato anche la precedente installazione parigina e che rinviavano, come abbiamo notato sulla scorta di una considerazione di Mario Perniola, a quel “qualcosa di esteso, di flessibile, di mutevole” che è allo stesso tempo il pericolo determinato dal Garbage Patch e l’immagine mentale che deve penetrare nella nostra coscienza. Staffan de Mistura, già alto rappresentante dell’ONU in alcuni dei più terribili conflitti dei primi lustri del secolo (Iraq, Afghanistan), sino all’inizio di quell’anno viceministro degli Esteri nel governo Monti e poi inviato speciale diplomatico in quello presieduto da Enrico Letta, parla a sua volta in catalogo di “un’idea agghiacciante e galleggiante” e, insieme, con rimarchevole lucidità nella percezione degli intenti di Finucci, di “un continente che merita a causa della sua dimensione un nome, ‘Garbage Patch’, e una bandiera, una costituzione, insomma merita di divenire ai

nostri occhi una realtà politica, ambientale, geografica come i vari continenti con cui siamo abituati a confrontarci. Solo così potremmo non più nascondere a noi stessi la realtà e le risposte da dare a questo grave problema”⁷⁷. Questa componente, diciamo così, “istituzionale” è adeguatamente rappresentata nella sobria forma del padiglione.

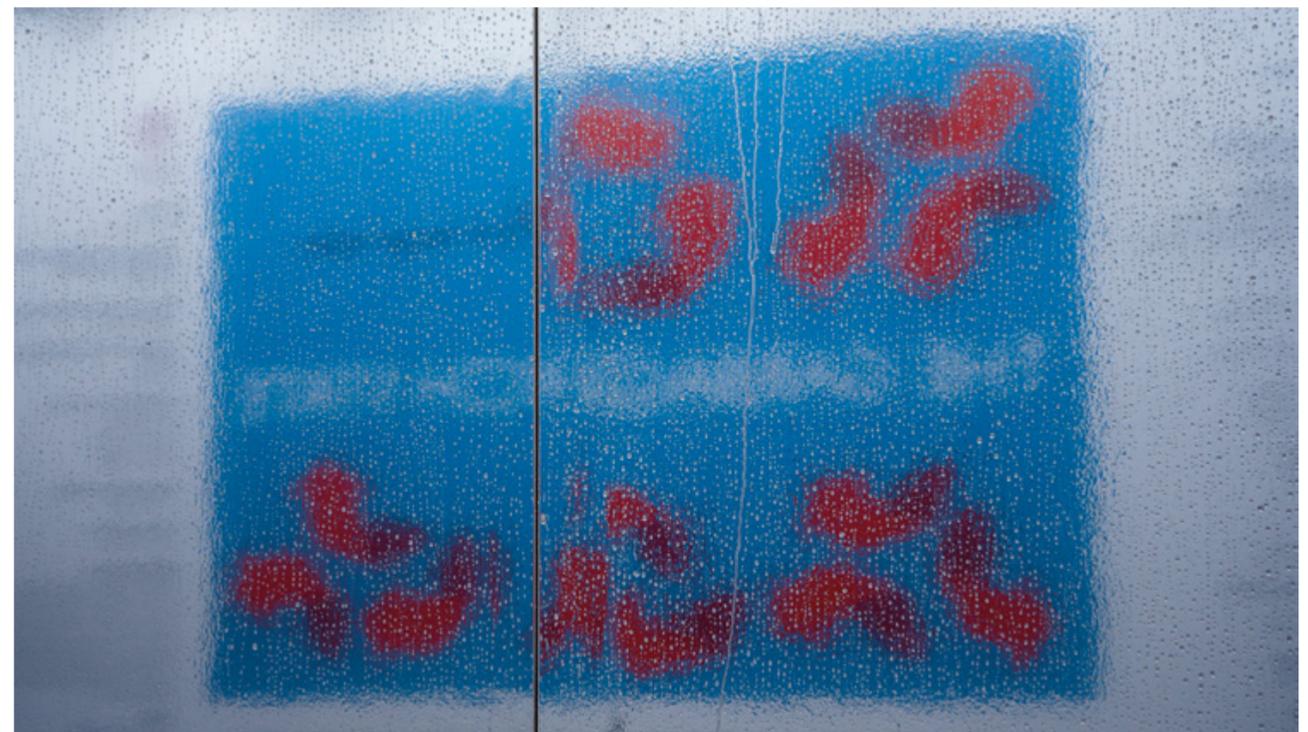
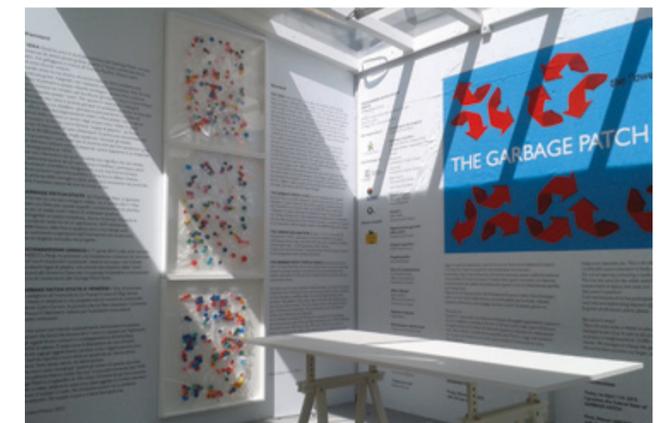
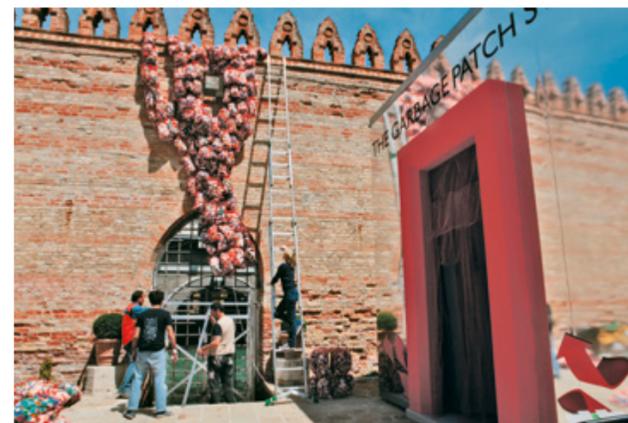
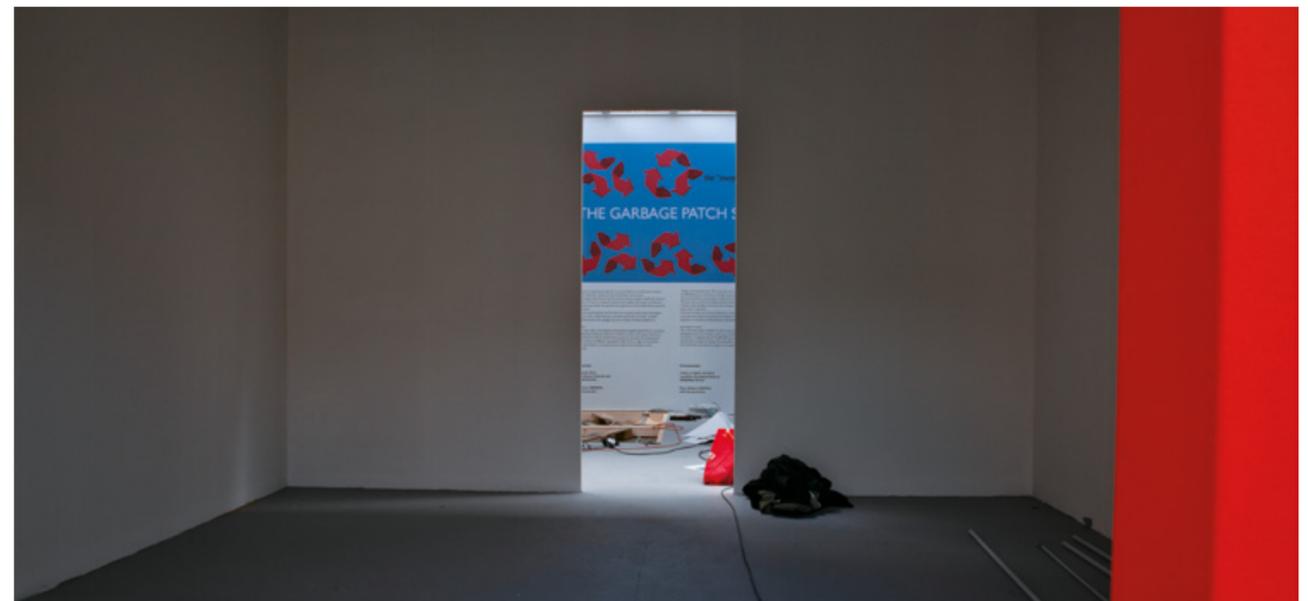
La struttura dell’installazione consentiva un breve, e in apparenza sereno, percorso. Il video *Dentro*, infatti, non impiegava deliberatamente effetti impressionanti; altri pannelli fornivano pacatamente le informazioni scientifiche essenziali per comprendere il senso (uno dei sensi, in effetti) dell’operazione. L’obiettivo principale era insomma quello di attestare una realtà, ma presumibilmente nella prospettiva della “olografia sociale” delineata da Perniola, conferendole allo stesso tempo un rango, ponendo così le premesse di un’interlocuzione istituzionale e di una costruzione di immagini mentali. Lo notava in catalogo anche la curatrice dell’operazione, Gabi Scardi:

“Pur mantenendo un forte rapporto con la realtà, il progetto si basa sulla discontinuità. Dislocazione e trasposizione fantastica contribuiscono ad aprire uno spazio altro: lo spazio di una ribellione, di un sabotaggio. Si tratta però di un sabotaggio a fini costruttivi; di una ribellione che, attraverso la creazione di una nuova narrativa, intende generare una risposta a una situazione di rischio reale.

L’obiettivo è quello di spezzare l’ottundimento generalizzato, di risvegliare la sensibilità collettiva e di metterci di fronte ad aspetti della realtà che non riusciamo più a cogliere perché soffriamo di un deficit di attenzione; la finalità è quella di lavorare in comune per preservare l’ecosistema in pericolo.

Wasteland è un atto poetico, è lo spazio di un gioco; ma si tratta di un gioco serio, che s’innesta su una situazione cruciale. Conferendo evidenza al danno ambientale che generiamo, rappresenta un’accusa di negligenza e di cecità e ci mette di fronte alla nostra responsabilità rispetto al presente e al futuro. Insiste sulla necessità di nuove pratiche e di nuove misure ecologiche. Rappresenta una sollecitazione a riflettere sulle modalità di condurre il progresso. E declinandosi in un discorso articolato, diventa spazio agibile [...]”⁷⁸.

“Lo spazio di un gioco... di un gioco serio”: sappiamo bene – almeno da Huizinga⁷⁹ – quanti sotto-sensi culturali si celino all’interno della dimensione e dell’attività ludica, che in que-



⁷⁶ M.C. Finucci, *Il progetto Wasteland*, in *The Garbage Patch State* cit., p. 22.

⁷⁷ Ivi, p. 28.

⁷⁸ G. Scardi, *Away*, in *The Garbage Patch State* cit., pp. 50-52.

⁷⁹ Cfr. J. Huizinga, *Homo Ludens* (1938), *Il Saggiatore*, Milano 1967.

Dettagli dell’installazione Padiglione del Garbage Patch State (Venezia, Ca’ Foscari, cortile grande, 29 maggio – 24 novembre 2013)



sto caso ne acquisisce di ulteriori. Nicolas Bourriaud aveva rammentato in tal senso la posizione di Marcel Duchamp, a proposito di un'arte che è "un gioco tra uomini di tutte le epoche"⁸⁰, e aggiunto come la "postproduzione", cui abbiamo in precedenza accennato, e dunque la ripresa e il riassetto di elementi già noti, sia a suo avviso la forma contemporanea di tale gioco⁸¹. Se consideriamo, dunque, in questa prospettiva la bandiera del Garbage Patch State, che abbiamo sin qui solo più volte citato, non sarà difficile percepirne ruolo e significato. Partiamo da quest'ultimo: la bandiera, con istituzionali frange dorate, presenta un eloquente fondo azzurro marino e mette in risalto frecce rosse divergenti. È una sorta di inverso di quello che invece ci è noto come l'indicatore internazionale del riciclo, in cui tre frecce verdi alludono al nastro di Möbius, il simbolo disegnato nel 1971 da Gary Anderson per un concorso promosso dalla Container Corporation of America, anche se, come vedremo, la forma delle frecce rosse si riallaccia strettamente a una linea di progettazione *pre* Garbage di Maria Cristina. Quanto invece al ruolo, si tratta della ludica parodia di uno sforzo collettivo e consolidato, internazionale e transgenerazionale, in un gioco sottile di rimandi, di distorsioni cromatiche, di spazi pericolosi rivelati, centrifughi e dischiusi...

Questa pericolosa estensione spaziale era con maggiore evidenza emblemizzata – e anche stavolta con scoperte componenti ludiche – dalla ascendente, tumultuosa, sgargiante cascata di tappini stipati in centinaia di sacchi che, dal vuoto che separava i due cubi del padiglione, si protendeva oltre l'antico muro perimetrale di Ca' Foscari, con l'obiettivo quasi dichiarato di raggiungere il contiguo Canal Grande e, di lì, il centro storico di una capitale mondiale della cultura, dell'arte e della fragilità ambientale, che è a sua volta perno di un network secolare e planetario. Nel turbine ascendente che in qualche modo forniva, ben più dell'installazione parigina di poche settimane precedente, una prima dimensione fortemente iconica al Pacific Trash Vortex, è dato percepire anche una sorta di spirito di avventura ben mescolata e connessa alla ricerca scientifica, con il conseguente spalancarsi di uno spazio sino a qui non percorso.

Forse anche in forza di questi registri ludici, parodistici, che in realtà alludono in modo evidente a un pericolo subdolo, ai detriti plastici che sono "il volto tragico della merce"⁸², a un oceano violato di cui è così difficile raccogliere le grida, il padi-

glione veneziano fu accolto molto positivamente – come attesta una fittissima cartella stampa dell'esposizione – da parte del pubblico (tra cui quello, privilegiato, degli studenti cafo-scarini, elemento fondativo del primo programma di azione transgenerazionale legato al progetto *Wasteland*) e con grande e risonante attenzione dai media, dall'opinione pubblica, dalla critica. Al successo aveva certamente contribuito anche il clima fertile che l'ateneo aveva saputo stabilire all'interno della città, in rapporto con molte istituzioni, con programmi condizi e partecipati, come ad esempio ArtNight, la notte bianca dell'arte a Venezia, che proprio in quell'anno veniva inserita nel calendario ufficiale delle Notti d'Arte Europee coordinate dalla Nuit Blanche di Parigi.

⁸⁰ Cit. in N. Bourriaud, *Estetica relazionale...* cit., p. 17.

⁸¹ Cfr. Id., *Postproduction...* cit., pos. 116.

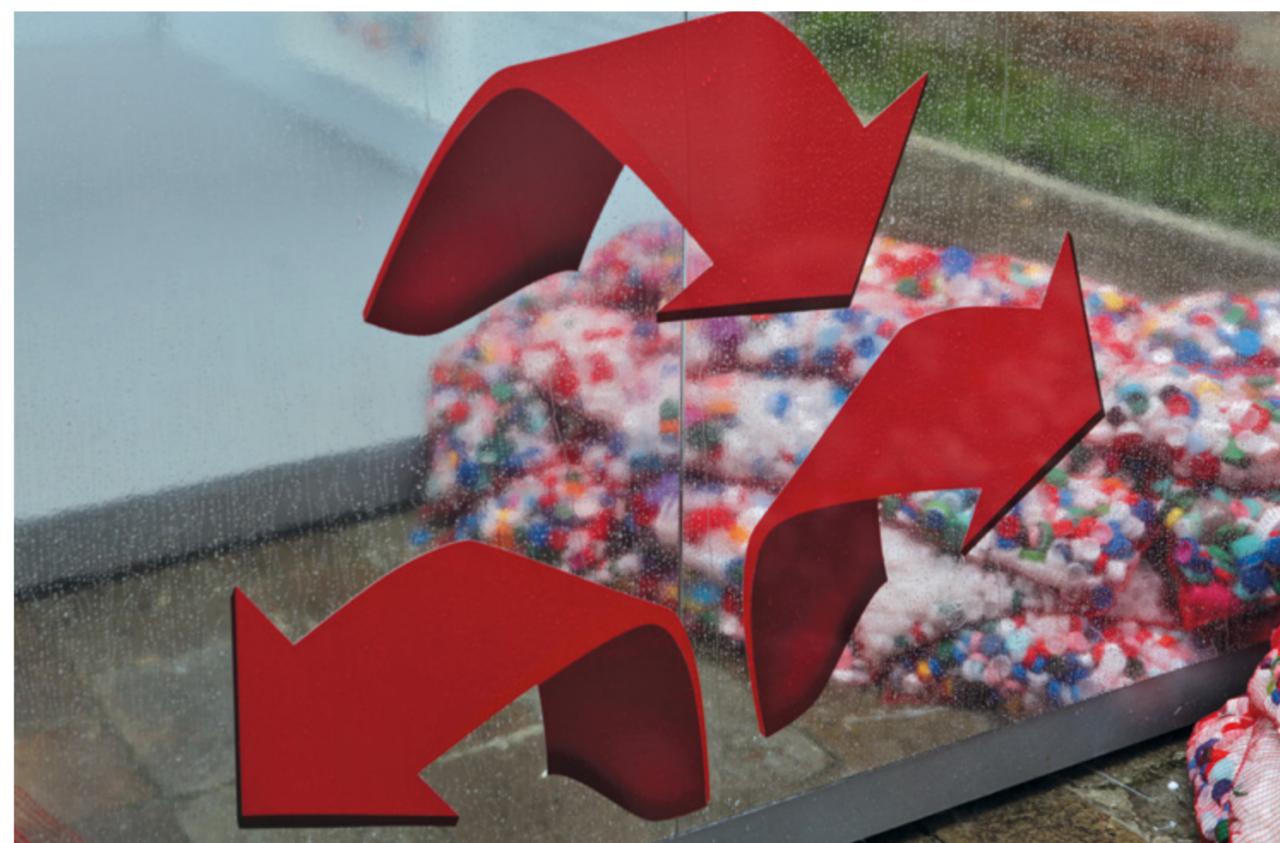
⁸² L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, rubbish, mongo*, Skira, Milano 2006, p. 8.

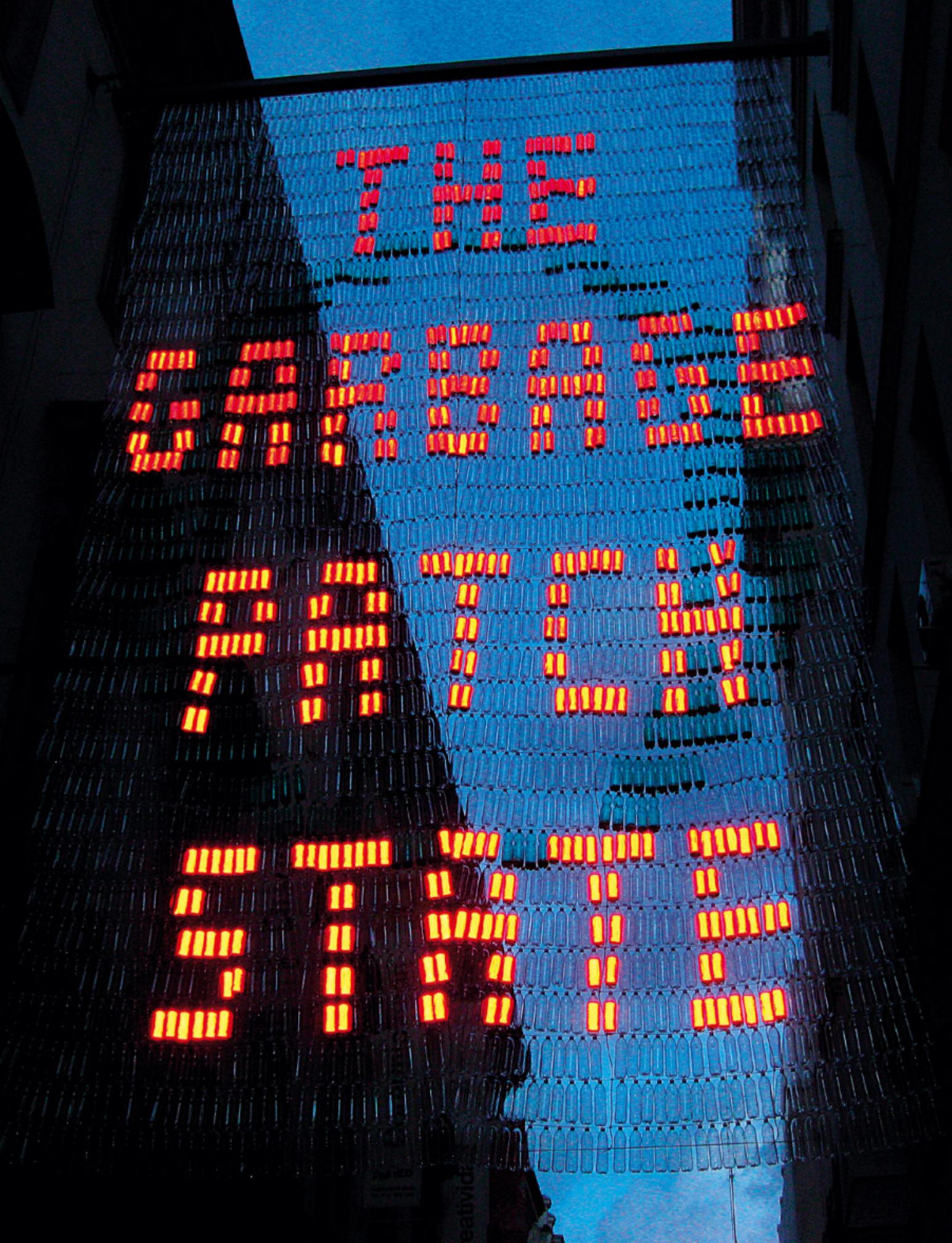
Nei mesi di apertura del padiglione veneziano Maria Cristina Finucci progettò anche una serie di iniziative – nessuna delle quali per la verità condotta a termine – in una prospettiva di dinamica più centrifuga rispetto all’istituzionale saldezza formale dei due cubi collocati nel cortile grande di Ca’ Foscari. Il programma venne rapidamente abbandonato per non correre il rischio di vincolare a una sequenza di azioni il più complesso sforzo di pervasione cognitiva che abbiamo richiamato parlando della “teoria dei pixel”.

Il punto di partenza coincideva con quella cascata ascendente di tappini che fuoriusciva dal padiglione per raggiungere le acque del contiguo canale, ma i cui elementi costitutivi potevano essere anche diversamente impiegati. Ad esempio, in una serie di possibili performance: polemici *Wedding on Garbage* (che non miravano, dunque, a creare le condizioni per cerimonie “sostenibili”), potenziali contest culinari (*Cooking Up Plastic Soup in the Seas...*), riadattamenti – “plastici”, è il caso di dire – e nella logica postproduttiva di Bourriaud, delle mappe del mondo di Alighiero Boetti. Qualche maggiore definizione di programma avvenne per due possibili incursioni. La prima avrebbe avuto come obiettivo le piscine del Villaggio Vacanze Romane, sul lungotevere Castello a Roma, un’area di riposo e ristoro, nei mesi estivi, per gli abitanti dei quartieri limitrofi, collocata in un punto centrale della città, accessibile e ben visibile dall’alto, agevole per la partecipazione fisica o visuale del pubblico e per la condivisione dell’evento da parte di invitati, curiosi e turisti. In particolare, le due piscine esagonali sarebbero state riempite di tappini da attivisti del Garbage Patch State, in modo da coprire completamente lo specchio d’acqua interagendo “con lo spazio limitrofo e con quello visuale della città – come leggiamo in un appunto dell’artista – Il pubblico sarà invitato a versare i tappini raccolti in proprio nell’acqua e a fruire dello spazio nella nuova condizione determinata, metafora di uno scenario futuro di invasione delle nostre acque da parte del materiale plastico non oggetto di processi di riciclo”. Maria Cristina avrebbe poi documentato l’evento performativo, trasformandolo in una specie di set balneare, nella cifra delle ironiche e grottesche “cartoline” dal Garbage Patch State che avevano accompagnato il progetto *Wasteland* dalla sua prima definizione.

Il secondo attacco “militare” dei commandos Garbage avrebbe avuto invece come teatro il bacino sulla suggestiva darsena grande dell’Arsenale di Venezia, uno dei *tòpoi* consolidati del percorso espositivo della Biennale. L’azione mirava a introdurre nelle acque della laguna una sorta di perimetro artificiale, ricoprendo anche qui la superficie dell’acqua con tappi di plastica, alcuni dei quali sarebbero stati tuttavia, in questa circostanza, riempiti di cera e dotati di uno stoppino acceso, in modo da creare l’effetto di un flusso di fiammelle in movimento. Sarebbe stato un modo per indicare un possibile conflitto tra l’architettura antica (emblema di infiniti centri storici) e uno spazio acquoreo contaminato, anche stavolta giocando sul contrasto tra una gradevole espressione estetica e il pericolo determinato dall’utilizzo sregolato del materiale plastico, ancora non normato da regole precise di smaltimento. In entrambi gli assalti una voce registrata avrebbe annunciato che si trattava di atti di terrorismo internazionale. In ogni modo, la prospettiva di queste “azioni” fu quasi subito abbandonata, in favore di una strategia più complessa e sottile, con l’obiettivo di rendere sempre più evidente l’esistenza di un pericolo ancora più diffuso.

I manifesti dell’installazione Padiglione del Garbage Patch State alle Gallerie dell’Accademia e tre ulteriori scorci dell’installazione





MADRID 2014

MADRID: UN'OSTENSIONE
SULLA GRAN VIA

93

*Scorcio dell'installazione The Garbage Patch State
(evento collaterale ARCO 2014: Madrid, Gran Via,
18 febbraio - 7 marzo 2014)*



MADRID 2014



MADRID: UN'OSTENSIONE SULLA GRAN VIA

Dal 18 febbraio al 7 marzo 2014, in corrispondenza di quell'edizione di ARCO, la più importante fiera di arte contemporanea spagnola (e una delle maggiori europee), Maria Cristina Finucci partecipò alla manifestazione con un evento collaterale, realizzato in collaborazione con la sede di Madrid dello IED, l'Istituto Europeo del Design. Finucci aveva conosciuto l'allora direttore, Riccardo Marzullo, gli aveva parlato del progetto avviato a Parigi e a Venezia, ne aveva riscontrato l'immediata attenzione, che si sarebbe precisata mediante un ulteriore incontro con la responsabile della comunicazione dell'istituto, Marisa Santamaria. Forte della positiva esperienza cafoscarina, Maria Cristina fece presente il suo desiderio di stabilire una concreta relazione cooperativa, partecipativa, con gli studenti del corso. Il contatto individuato fu Izaskun Chinchilla, una giovane ma ormai affermata architetta che teneva allora un corso di progettazione per lo IED. Se si considerano alcuni dei lavori recenti di Chinchilla, come ad esempio la straordinaria trasformazione in mediатеca pubblica della fortificazione che domina Castillo de



Preparazione delle bottiglie di plastica per l'installazione

Decorazione con sacchi di tappini di plastica colorata sulla facciata dell'Istituto Italiano di Cultura a Madrid (Calle Mayor, 86)

Maria Cristina Finucci dispiega il vessillo del Garbage Patch State retto da Charo Izquierdo, allora direttrice della rivista "Grazia España"

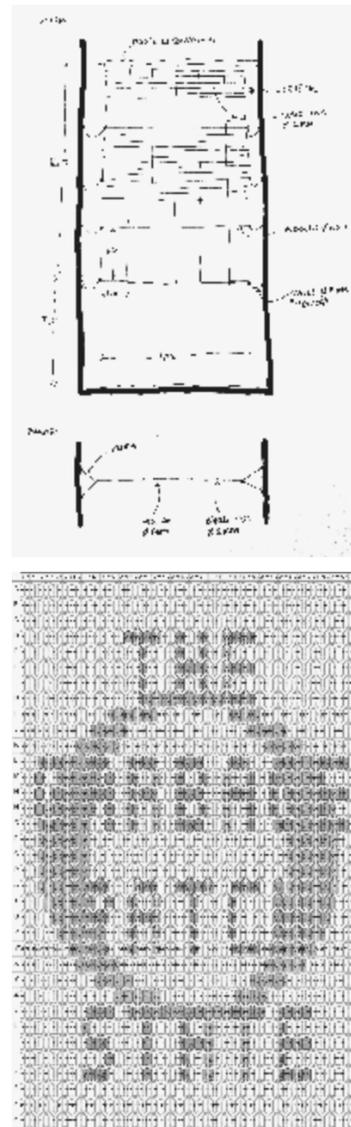


L'installazione The Garbage Patch State dalla Gran Via (Madrid, 18 febbraio – 7 marzo 2014)

Garcimuñoz, un piccolo municipio nella disagiata provincia di Cuenca, si può comprendere molto facilmente il feeling naturale tra le due artiste: sostenibilità, reversibilità, attenzione per l'ambiente, leggerezza di intervento, forti interessi cromatici sono tutti elementi che le accomunano.

Dopo un incontro con gli studenti, la modalità di interazione prescelta fu quella di una mostra autonoma ma parallela all'installazione: una mostra suggestiva che contribuisse a una descrizione "poetica" del Garbage Patch State, che occupava infatti le pareti della sala, mentre il volume della stessa era caratterizzato da un ampio numero di diverse sfere semitrasparenti (forse a richiamare la forma delle molecole d'acqua), appese al soffitto con fili colorati azzurri, luminose e ondeggianti.

Alla descrizione, che come vedremo è comunque coerentemente collegata con l'opera di Finucci, corrispondeva invece – questo il senso dell'installazione esterna – una ribadita dichiarazione di esistenza dello Stato: consisteva in un "lenzuolo" verticale di 12 metri, sospeso sopra i normali flussi di deambulazione, affacciato a un margine della Gran Via, formato da 2555 bottiglie di plastica (mai in precedenza utilizzate), 73 di base per 35 in altezza, ciascuna contenente una manciata di terra con germogli dorati, che di notte si illuminavano alla luce dei flash, in un effetto catarifrangente determinato dalla presenza e dall'interazione degli spettatori. Anche qui dunque, come nella mostra degli studenti, studiati effetti luminosi, trasparenza dei materiali, leggerezza complessiva dell'impianto. Solo fotografandola, anche con il flash di un semplice smartphone, l'installazione diventava visibile e rendeva così percepibile la minacciosa presenza del Garbage Patch State, per altro sottolineata, a livello del selciato, sulla Gran Via, anche da una grande freccia rossa, di cemento e metallo, identica (solo con scala accresciuta) rispetto a quelle che compaiono sulla bandiera dello Stato. La scritta ("The Garbage Patch State") risultava in qualche modo contornata da una grande "O", in memoria della figlia di Maria Cristina, Olivia, che avrebbe compiuto gli anni pochi giorni prima dell'inaugurazione. Sia questo rimando a un doloroso passato sia l'attesa di un futuro prossimo (e migliore), rappresentato dai germogli contenuti nelle bottiglie, ci trasmettono quel senso profondo di temporalità ("una riflessione sul tempo è un mio pallino costante", dice spesso Finucci) che caratterizza costantemente, come vedremo anche in seguito, il progetto *Wasteland*.



Disegno preparatorio e schema compositivo dell'installazione

Fase di preparazione delle bottiglie per l'installazione con gli studenti e un docente (a destra) dello IED di Madrid. Maria Cristina indica la grande scritta illuminata. Segnaletica dell'installazione con le istruzioni per attivarla.





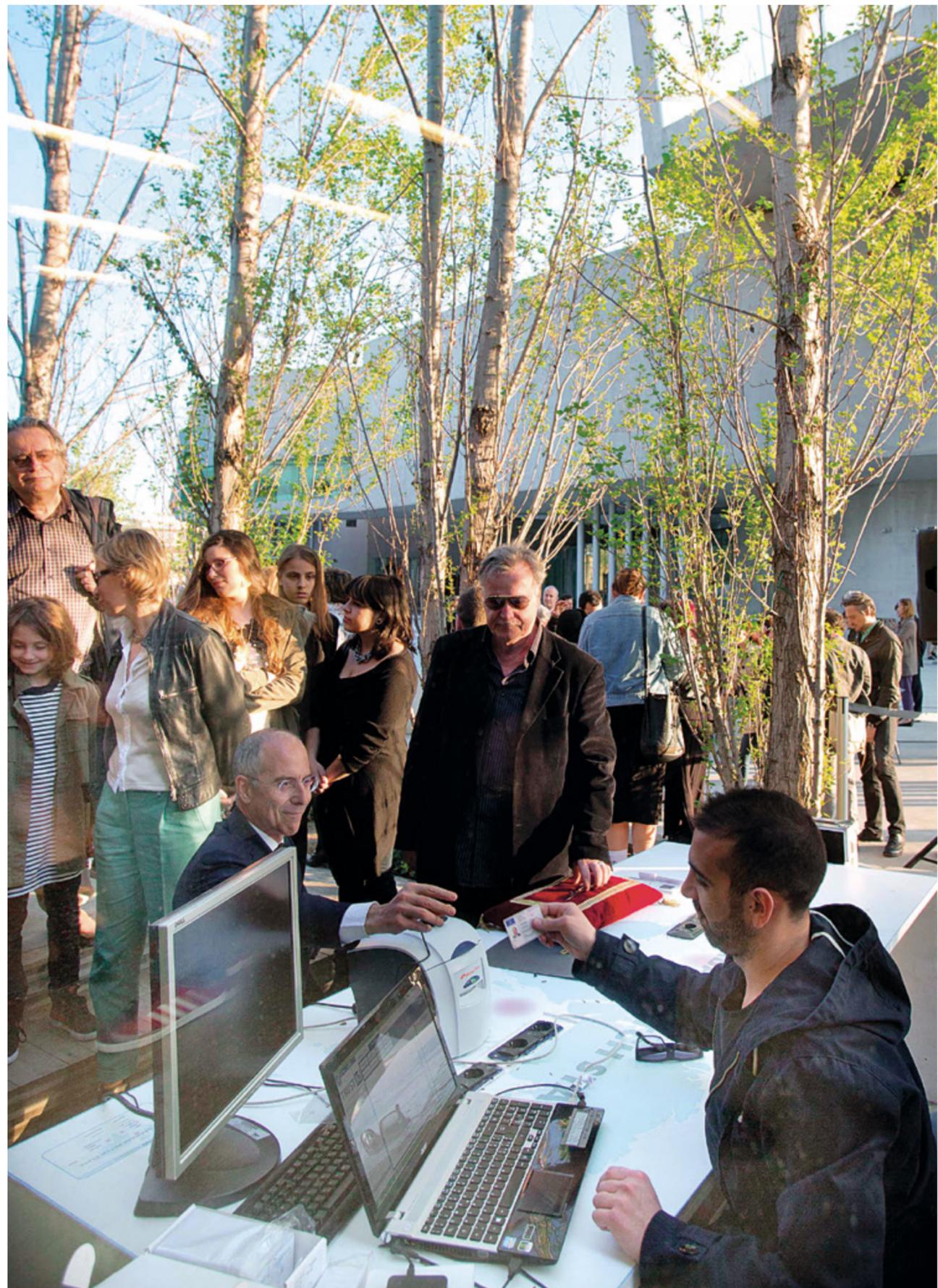
ROMA 2014

MAXXI: L'AMBASCIATA, L'ONDA
E L'ESPANSIONE ISTITUZIONALE 101

F FOR *FAKE* 103

LA NARRAZIONE TRANSMEDIALE 106

Scorcio dell'installazione L'Ambasciata
(Roma, MAXXI, 11 aprile - 2 maggio 2014)



MAXXI: L'AMBASCIATA, L'ONDA E L'ESPANSIONE ISTITUZIONALE

L'ambasciata del Garbage Patch State nel piazzale del MAXXI di Roma (11 aprile – 2 maggio 2014) è forse l'installazione più complessa di tutta la prima fase di *Wasteland*. Da un lato l'intervento dilata radicalmente la dimensione "istituzionale" del Garbage Patch State, dall'altro codifica in modo molto più puntuale e allo stesso tempo articolata la "narrazione" dello Stato, cardine della strategia pervasiva che Maria Cristina aveva gradualmente messo a fuoco nel suo ambizioso programma.

L'ambasciata, collocata nell'edificio destinato alle attività didattiche del museo, consentiva ai visitatori di vedersi riconosciuta un'artefatta cittadinanza e di entrare in possesso di un documento di fittizia identità. Si trattava naturalmente di una sorta di "protocollo didattico", in cui il Dipartimento MAXXI Educazione aveva molto collaborato assieme, come diremo, alla Sapienza Università di Roma: era pertanto previsto che le scolaresche delle scuole primarie potessero visitare l'ambasciata durante il normale orario scolastico, svolgere attività ludico-formative su un lungo tavolo dedicato e giocare con passaporti e schede appositamente creati per loro. Infatti, come sottolineava Finucci nella presentazione dell'opera:

"Non mi limiterò soltanto a distribuire passaporti, non avrebbe molto senso dato che il GPS non è popolato da umani, ma da oggetti di plastica usati e poi gettati, che il sole ha trasfigurato rendendoli irriconoscibili. Il GPS, con i suoi abitanti sfigurati nelle loro sembianze e privati della loro dignità, potrebbe essere paragonato a un lebbrosario, un luogo dove vengono emarginati i reietti che nessuno vuole vedere [...] A chi rilascerò il passaporto chiederò dunque di prendere in adozione virtuale, una bottiglia, un pallone, un contenitore di cibo, ovvero uno di quegli oggetti che normalmente sono destinati ad essere buttati, affinché non finisca GPS. A questo scopo ho provveduto a creare una anagrafe che comprende migliaia di schede, ognuna per ogni soggetto possibile, con la foto, il nome, il numero ecc. La campionatura comprende oggetti che provengono da tutti i Paesi del mondo e recano le scritte in tutte le lingue, in tutti gli alfabeti"⁸³.

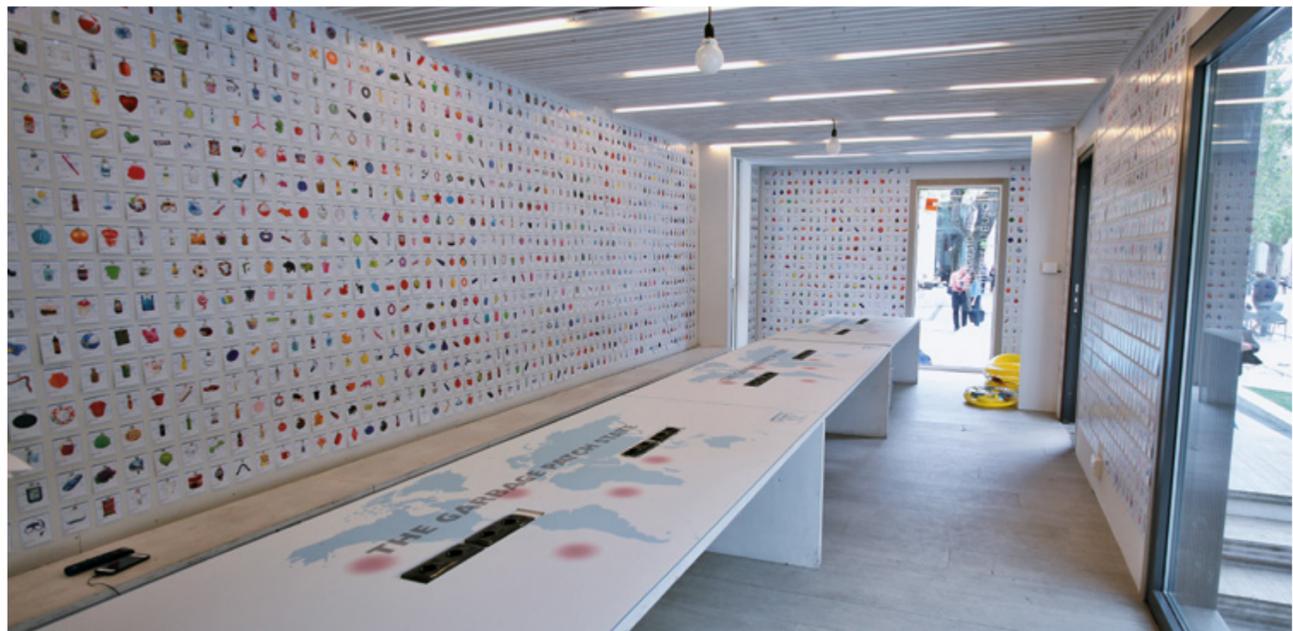
Questa variopinta e infinitamente articolata tipologia di candidati all'adozione (confezioni, bottiglie, giocattoli, accessori di abbigliamento, pneumatici, davvero qualsiasi cosa...) ricopriva, almeno nella stanza maggiore, le pareti del padiglione didattico trasformato in ambasciata; erano piccole schede, saldate al muro con una semplice puntina ("come in un museo dell'Olocausto, quasi come se fossero persone"⁸⁴), straripanti di immagini paradossalmente coloratissime: all'apparenza, il gioioso campionario di uno degli infiniti supermarket che punteggiano il pianeta e in cui gli oggetti di plastica sono di norma gli stessi, di bassa qualità intrinseca, con forme e colori standardizzati e vivaci. In realtà, si tratta invece del richiamo, come abbiamo sentito,

⁸³ M.C. Finucci, *The Garbage Patch State Embassy* Roma, brochure di presentazione.
⁸⁴ *Ibidem*.

L'amministratore delegato e direttore generale di ENEL spa, Francesco Starace, riceve il passaporto del Garbage Patch State

a una popolazione sfigurata e insieme minacciosa, bisognosa di un impegno diffuso a rispettare un comportamento non distruttivo nei confronti del pianeta. È già piuttosto interessante constatare la deliberata confusione nei ruoli tra visitatori, cittadini, persone, da un lato, e cose, dall'altro, che vantavano però un più esplicito diritto alla fisionomia identitaria del Garbage Patch State. Le persone acquisivano in sostanza documenti evidentemente falsi per esercitare un dovere di adozione nei confronti di oggetti in pericolo che prima ancora, però e in realtà, erano una minaccia per la popolazione adottante. L'ispirazione era sorta in Maria Cristina dopo la lettura di un brano del saggio che Carolyn Christov-Bakargiev, in qualità di curatrice della manifestazione, aveva predisposto per il catalogo di "Documenta 13" (9 giugno – 16 settembre 2012), in cui, come scrive Finucci, ci "invita a pensare – anche sull'onda delle teorie della fisica quantistica – all'universo come a un sistema complesso e in continua risonanza, un mondo 'multispecie' in cui le specie non sono soltanto umane e animali, ma comprendono anche gli oggetti inanimati. La Christov-Bakargiev si chiede: 'Cosa prova un oggetto quando viene distrutto?'. Sono convinta che gli oggetti che abitano il GPS si sentano un involontario mezzo di sterminio per la fauna marina e per l'ecosistema. Essi desiderano che i loro consimili che si trovano ancora sulla terraferma, non facciano la loro stessa fine, ma che vengano riusati, riciclati e in ultima analisi destinati a produrre carburante, ma mai gettati nell'ambiente"⁸⁵.

Se il problema veniva affrontato in maniera geometricamente tassonomica all'interno dell'Ambasciata del Garbage Patch State, nelle sue immediate adiacenze, nel piazzale del MAXXI, coesisteva anche una rappresentazione decisamente più plastica. Si trattava dell'Onda, una struttura ondulata trasparente di 30 metri, con una copertura (anch'essa cromaticamente molto accesa) di minuscole scaglie di PET (polietilene tereftalato), il materiale plastico normalmente usato per contenere alimenti, come ad esempio le bottiglie di plastica. Anche in questo caso era in forte risalto il contrasto tra i colori luccicanti della copertura e la loro percepibile fisionomia di piccole squame appartenenti a un misterioso e smisurato serpente marino. Colpite dalla luce solare esse producevano un luccichio gradevole e allo stesso tempo insidioso. "L'onda sarà visibile anche dall'alto – leggiamo ancora nella presentazione di Maria Cristina – attraverso le vetrate della sala 5 del museo, ubicata proprio sopra. Sopra questo 'mare' saranno presenti anche altri oggetti di plastica trasparente, ma coloratissimi. Si potrà sia passare tra un'onda e l'altra all'esterno, sia entrare dentro quelle più alte. Le persone dovranno sentirsi e farsi fotografare come in mezzo ai 'cavalloni'. La luce filtrata dal manto di plastica, invece produrrà dei raggi colorati sulle persone che vi si avventureranno dentro". La documentazione fotografica di cui disponiamo rende adeguatamente il risultato e documenta l'impatto ludico e insieme ingannevole, soprattutto sui bambini, della complessa installazione.



ROMA 2014

F FOR FAKE

F for Fake, come tutti sanno, è l'emblematico titolo di un film del 1973 di Orson Welles (che vantava in proposito un'acclarata competenza sin dai suoi esordi radiofonici) sul tema della falsificazione delle opere d'arte. Da allora il problema – nell'attuale quadro culturale segnato profondamente se non dominato dalle fake news – ha assunto dimensioni e ambiti addirittura sconfinati, che investono, nelle infinite pratiche quotidiane sui social network, la vita di miliardi di persone. Il progetto *Wasteland* ne ha anticipato, possiamo dire, alcuni aspetti, che richiedono in qualche misura anche una riflessione più teorica. La domanda ricorrente che non ci si può non porre di fronte agli interventi di Maria Cristina Finucci è semplice e complessa allo stesso tempo: con che genere di opera abbiamo a che fare? Abbiamo già sottolineato che il Garbage Patch State, in quanto strategia di pervasività cognitiva, si forma via via con molteplici e differenti tasselli, i cosiddetti pixel, secondo l'esplicita definizione che l'artista stessa ha fornito. La sua finalità non è certamente quella di proclamare un'esistenza fittizia, quanto piuttosto di favorire e stimolare la nascita di un'immagine immateriale, che viene espressa tuttavia da opere reali, anzi iper-reali: quello che Finucci vuole davvero creare è l'"idea" di uno Stato che ognuno – nel vederla materializzarsi, pur con media diversi –, può declinare a suo modo. In realtà il Garbage Patch State non esi-



ste se non come "artefatto". Un termine antico – se pensiamo al suo ruolo così frequente nelle *Vite* vasariane e alle successive amplissime riprese nella letteratura artistica non solo italiana – che in questo contesto deve per forza acquisire anche elementi paradossalmente più sfuggenti per risultare invece più comprensibile a critica e pubblico.

Si tratta, insomma, di un'opera che a prima vista potrebbe apparire quasi solo concettuale e il termine "progetto" (*Progetto Wasteland*) la segna effettivamente come chiave di volta, ma a nostro avviso la creazione di questo *Fake* – che, come abbiamo già detto, deve essere considerato come un simulacro, nel senso di Baudrillard – ha altri tratti più specifici: non è infatti un "progetto" in cui l'impianto concettuale è più importante della realizzazione, ma è piuttosto la "creazione totale" di un mondo, un mondo che ha certo dei tratti molto concreti, e di cui il sembiante visuale è in gran parte la plastica, ma con una finalità tuttavia differente. *Wasteland* non ha come obiettivo finale la creazione fittizia di uno Stato fasullo che deve farci spaventare, ma quello di far sorgere nelle nostre menti e nel sentire comune e diffuso un'immagine che non ha nella realtà una sua concreta controparte tangibile. David Balzer ci ha ricordato in questo senso che la mostra che aveva segnato l'effettivo esordio (e quasi l'invenzione del ruolo moderno del curatore) di Harald Szeemann, "When Attitudes Become Forms" (Berna, 1969), era stata abbozzata dal critico con un titolo diverso, "Live in Your Head", una frase che riassumeva perfettamente il concettualismo, il primato dell'idea sulla forma⁸⁶. Non ci pare però che l'opera di Finucci possa essere considerata all'interno di questa categoria.

Possiamo partire piuttosto da una frase che Adam Lowe⁸⁷ ha voluto inserire nella sua introduzione a un libro di Chiara Casarin: "Le cose autentiche ci permettono di condividere memorie collettive"⁸⁸. Lowe sottolinea subito un tema molto importante, quello appunto della memoria collettiva, cui abbiamo già in precedenza accennato, ma che esamineremo successivamente più puntualmente, soprattutto a proposito della fase HELP di *Wasteland*. E aggiunge: "Quando si parla di oggetti originali nei musei, io preferisco il termine artefatti, una parola in cui l'evidenza del fare e dell'Arte sono entrambe presenti"⁸⁹. Secondo Lowe gli artefatti contengono "diverse storie" e questo, insieme ad altri fattori, influenza il modo in cui noi

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ D. Balzer, *Curatori d'assalto. L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, Johan & Levi, Monza 2016, p. 92.

⁸⁷ Adam Lowe (1959) è il fondatore e direttore della Factum Arte ed è considerato uno dei massimi innovatori nella mediazione digitale.

⁸⁸ A. Lowe, *Introduzione*, in C. Casarin, *L'autenticità nell'arte contemporanea*, ZeL Edizioni, Treviso 2015, p. 9.

⁸⁹ *Ibidem*.

Scorcio dell'interno dell'installazione L'Ambasciata (Roma, MAXXI, 11 aprile – 2 maggio 2014)

Maquette per la realizzazione dell'Onda

conosciamo l'oggetto, perché passato e presente sono "compresi" in questo "atto di comprensione"⁹⁰.

In sostanza, e questo crediamo sia davvero il punto, Maria Cristina Finucci ha inventato e creato un "artefatto"⁹¹, che reca al proprio interno la storia che l'artista stessa gli ha attribuito, ma anche tutte le altre diverse storie che hanno concorso a stabilire la concretezza di un'idea, che in qualche modo si alimenta tanto dall'estetica relazionale quanto dall'arte partecipativa. Il Garbage Patch State è dunque un *Fake* con una propria autonoma "memoria". Da un lato, si tratta di una pura invenzione dell'artista ma, nel momento in cui comincia a "funzionare" il livello mitopoietico del "progetto", esso risulta in grado di conservare la memoria che gli è stata attribuita e, insieme, di produrre nuove informazioni, che diventano a loro volta parte di una crescente memoria condivisa, come ha insegnato Jurij Lotman⁹². Una specie di serpente cognitivo ricorsivo...

Finucci infonde una vita e una storia a un "artefatto", che lei stessa ha prodotto, perché tale *Fake* sia una sorta di "cata-

lizzatore" in grado di far fermentare un'immagine nella mente dello spettatore. Questo è il senso di un'operazione artistica sofisticata e originale. Non si tratta, dunque, in questo caso, di perimetrare i confini semantici del "falso" e di cosa invece sia "autentico"⁹³: siamo in presenza di una situazione del tutto diversa. In un ossimoro solo apparente, l'opera di Maria Cristina è un *Fake* "originale", ma sarebbe probabilmente più corretto, come si è accennato, utilizzare per i suoi segni il termine di "artefatto". Non si tratta, insomma, di una semplice "contraffazione": dal momento in cui Finucci lo ha creato, il Garbage Patch State è esistito come "artefatto" ed è stato accettato come reale, sia pure metaforicamente, dalle varie istituzioni (anche di assoluto prestigio, come abbiamo visto e vedremo) che l'hanno visualizzato grazie a questa azione. In questo senso il progetto vanta anche un suo registro di interessante "convenzionalità", che ne è anzi parte integrante: la potremo risolvere nell'espressione per cui "tutti mentono sapendo di mentire...". Perché tutti siamo perfettamente a conoscenza

del fatto che lo Stato – almeno così come Maria Cristina lo ha rappresentato, con una bandiera, un'articolata anagrafe, attività sociali, militari e culturali – non esiste, ma nel momento in cui esso viene riconosciuto dalle più importanti istituzioni internazionali, che riconoscono Finucci come l'autorevole e legittimo capo dello Stato Garbage Patch, nella coscienza collettiva si genera prepotentemente la sua immagine che diviene, almeno in questo senso, del tutto realistica. Le cartoline dove si vedono le persone trascorrere le vacanze su un'ipotetica spiaggia di plastica o i bambini che giocano sopra o sotto l'Onda del MAXXI fungono da immagini falsificate che creano però un tipo inverso di rappresentazione, in modi non dissimili, in effetti, da quelli adottati negli anni trenta del XX secolo nella Russia staliniana in occasione del concorso per il Palazzo dei Soviet⁹⁴.

In questo caso, *Fake*, falso, non è quindi il contrario di *vero*, ma è il contrario di *non esistente*, se non nella forma che vi ha attribuito l'artista. Come ricorda ancora Chiara Casarin: "La falsità sta nel giudizio, non nell'oggetto"⁹⁵. E Orson Welles, in *F for*

Fake, attribuisce a Picasso un'espressione se non altro ben trovata: "L'arte è una bugia che ci fa scoprire la verità". Il vero obiettivo di Maria Cristina Finucci non è, dunque, la "falsificazione" di un concetto geografico, ma la manipolazione di tale *Fake* per evocare il simulacro, a livello conscio e forse anche inconscio. Il Garbage Patch State – lo ribadiamo – non può essere considerato una contraffazione perché non è un oggetto che possa essere scambiato o confuso con un altro. Si tratta essenzialmente di un problema pragmatico⁹⁶. In questo caso, dunque, l'invenzione non ricade nella categoria della "contraffazione": al contrario, è la creazione totalmente originale di un "artefatto" a sua volta generatore di nuovi significati.

Maria Cristina è da questo punto di vista una *bricoleuse*, ma nel senso nobile del termine, quello che ci rammenta David Balzer: "Nel *Pensiero selvaggio* (1962) l'antropologo francese Claude Lévi-Strauss propose una complessa visione della creazione culturale mutuando dalle belle arti il concetto di bricolage..."⁹⁷. Patrick Wilcken, approfondendo questa "teoria del



⁹⁰ Ivi, p. 10.

⁹¹ Si ricordi, come accennato in precedenza, la questione delle future generazioni come "artefatti astratti" teorizzata da Tiziana Andina: un elemento che fa risalire la natura anche transgenerazionale degli "artefatti" finucciani.

⁹² Cfr. in questo senso soprattutto J.M. Lotman, *Introduzione*, in J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 2001, p. 28.

⁹³ C. Casarin, *L'autenticità nell'arte contemporanea* cit., p. 43.

⁹⁴ Cfr. F. Bigo, *Utopia, propaganda, idolatria: il Palazzo dei Soviet*, in *Russia! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari, 21 aprile – 25 luglio 2010), a cura di S. Burini, G. Barbieri, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2010, pp. 120-139. Sul ruolo di Stalin come pioniere di un'utopia ideologica cfr. anche D. Balzer, *Curatori d'assalto...* cit., p. 86.

⁹⁵ Cit. in C. Casarin, *L'autenticità nell'arte contemporanea* cit., p. 46: l'espressione è ricavata dalla voce *Falsificazione* (di Cesare Brandi), nell'*Enciclopedia*

Universale dell'Arte, V, Sansoni, Firenze 1958, p. 313.

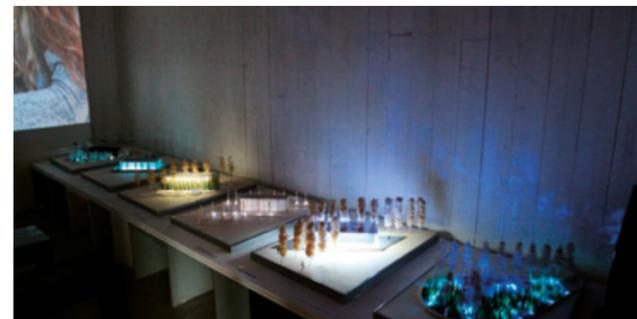
⁹⁶ Cfr. C. Casarin, *L'autenticità nell'arte...* cit., p. 47.

⁹⁷ D. Balzer, *Curatori d'assalto...* cit., p. 39.

Scorcio dell'interno de L'Ambasciata; sullo sfondo le persone in fila per la consegna dei passaporti

Veduta basamentale dell'Onda

bricolage”, ha definito il *bricoleur* di Lévi-Strauss uno “stracciavendolo che improvvisa con ciò che gli è a portata di mano, escogitando delle soluzioni per problemi che possono essere pratici ed estetici”⁹⁸. E secondo Balzer: “Il *bricoleur* è una persona che cerca di concretizzare un progetto, risolvere un problema o compiere un atto creativo”⁹⁹. Nel testo di Balzer questa definizione viene più che altro applicata al lavoro del curatore, ma secondo noi è anche adatta a identificare un certo tipo di pratica artistica. Il tipo di azione di Finucci non è certo quello di un *one-(wo)man show*, la “materializzazione” dell’idea del Garbage Patch State nasce infatti dalla partecipazione di più figure al progetto, tutti facenti parte di una “narrazione” (evidentemente distopica, ma connotata anche da elementi ironici, ludici e grotteschi) che promuove anche ciò che in realtà è inesistente.



LA NARRAZIONE TRANSMEDIALE

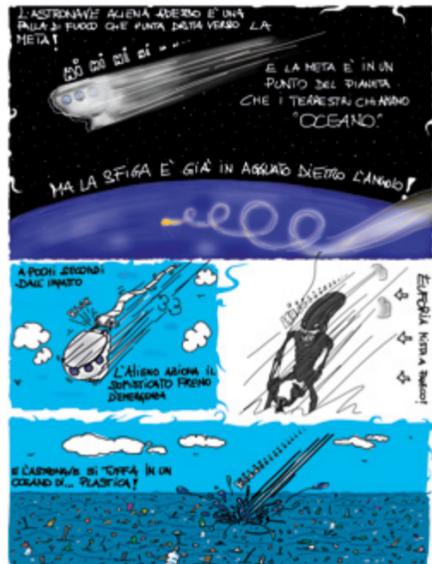
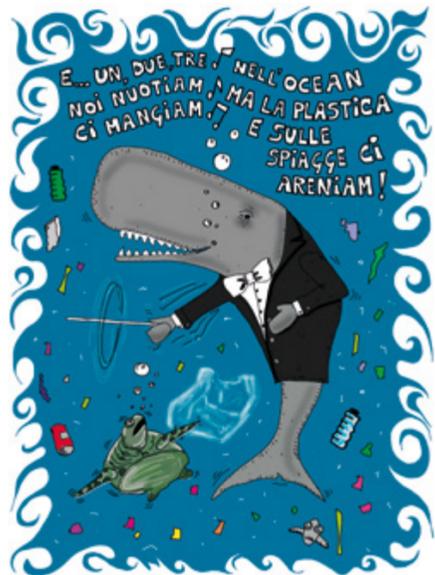
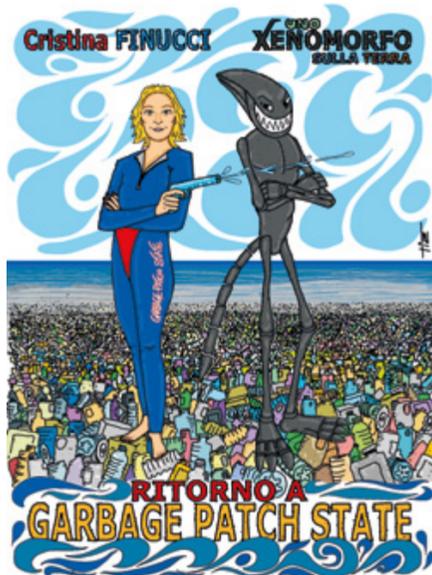
Tra i partecipanti, diretti o indiretti (come abbiamo visto), al progetto *Wasteland* è importante ricordare anche i nomi di Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, cui si deve un apporto rilevante alla tappa presso il MAXXI. Iaconesi era in quell’anno docente al master in Exhibit & Public Design della Sapienza Università di Roma e aveva promosso, a partire dall’installazione di Maria Cristina, una ricerca tra i suoi studenti che sfociò in un agile volume intitolato *Un simulacro per il Garbage Patch State. Casi di studio di una narrativa transmediale*, un ottimo complemento alla stanza anagrafe/adozioni dell’ambasciata e certamente un passo avanti rispetto all’attività di costruzione del “mito” del Garbage che era stata avviata a Ca’ Foscari. Una volta di più, l’interrelazione tra l’artista e le università risultava insomma premiante. Il volume raccoglie gli elaborati degli studenti rubricati in una griglia che va dal GPS Food al Tecnoplastic Museum, dal *Wasteland Zoo* al PlasticForum, spazio culturale polifunzionale, dalla musica rock (elettronico) Garbage a strategie aggressive di complotto, dalle azioni di resistenza ambientale sostenibile al sistema economico implicito su cui si fonda lo Stato, per concludersi con una sezione dedicata a preistoria, protostoria e mitografie del Paese. A questa ampia sezione illustrata seguono poi le parti che contengono gli esercizi veri e propri di narrativa transmediale, per vedere infine il concept di un display espositivo, con bookshop annesso allo spazio dell’ambasciata. All’interno di quest’ultima un’altra porzione dello spazio era stata riservata proprio a esporre i lavori (sei plastici e un video) degli studenti del citato master in Exhibit and Public Design, diretto da Cecilia Cecchini. La ricerca “narrativa” fu presentata, invece, in una delle sale del MAXXI, in un affollato incontro pubblico di studio, “Transmedialità e costruzione del reale: comunicare il design nell’era dell’informazione”, il 29 aprile 2014. Nell’introduzione al volume, Iaconesi e Persico ribadiscono alcuni punti che abbiamo noi stessi, per altre vie, poco sopra sottolineato e che anche Maria Cristina Finucci ha fatto propri nel passo sulla “teoria dei pixel” riportata in precedenza: una comune insistenza su “indizi” che, “messi insieme, ci fanno immaginare alcune cose piuttosto che altre”, passando per la nostra conoscenza del mondo (dato che ogni progetto autentico è un mondo) e le nostre diverse esperienze.

⁹⁸ Ivi, p 40.
⁹⁹ *Ibidem*.

Lavagna impiegata nell’incontro pubblico “Transmedialità e costruzione del reale: comunicare il design nell’era dell’informazione” (Roma, MAXXI, 29 aprile 2014)
Alcune proposte architettoniche per il Garbage Patch State degli studenti del master in Exhibit & Public Design (Sapienza Università di Roma) diretto da Cecilia Cecchini

Gli abitanti del Garbage Patch State nella documentazione de L’Ambasciata





Tiziano La Palombara, Uno xenomorpho sulla Terra, prima puntata, dedicata a Maria Cristina Finucci e al Garbage Patch State



Scorcio dell'Onda; sullo sfondo L'Ambasciata



“Tutti questi indizi si sommano nella nostra mente, per formare quello che sappiamo del mondo. Una conoscenza che contiene tanti buchi e tanti vuoti, che riempiamo tramite un atto performativo: creando un modello mentale delle cose che ci circondano [...] La nostra mente è transmediale. Incrocia continuamente gli indizi che provengono da tanti media differenti per costruire i modelli mentali secondo cui la realtà prende forma nella nostra percezione.”¹⁰⁰

Al concetto di narrazione transmediale (*transmedia storytelling*, *transmedia narrative*, *multiplatform storytelling*) hanno dato un notevole contributo gli studi di Henry Jenkins¹⁰¹, che l'hanno segnalata da un lato come l'inevitabile conseguenza del vastissimo accesso alla rete e della disponibilità di media diversi e integrabili, dall'altro come il più formidabile strumento di diffusione a 360° di un marchio, un brand, soprattutto attraverso l'attiva interazione del pubblico, trasformato in *prosumer*, la celebre crasi tra *producer* e *consumer* proposta da Alvin Toffler all'inizio del nono decennio del secolo scorso¹⁰²: si tratta di una sorta di *asset* teorico che ci consente di percepire non solo le modalità di propagazione del Garbage Patch State impostate da Maria Cristina¹⁰³, ma anche le ragioni del suo successo e riconoscibilità internazionale. Pur anticipando alcuni tratti che emergeranno con più aderente puntualità cronologica nei successivi interventi del progetto *Wasteland*, vale comunque la pena sottolineare proprio a questo punto della nostra riflessione la dilatata gamma di codici espressivi che hanno fatto del Garbage Patch State, come del resto conferma anche l'analisi di Iaconesi e Persico, un esemplare *case study* di narrazione transmediale: sono progetti architettonici e allestitivi, ampie superfici specchianti, coloratissime cartoline, bandiera, lo stesso colore ricorrente dell'abito bianco istituzionale di Maria Cristina, dalla cerimonia UNESCO dell'aprile 2013 e per sempre, le schede anagrafiche per adozione, l'uso di materiali plastici regolarmente sanificati, che più avanti compariranno in imponenti cassoni metallici, inquietanti animali ibridi, magniloquenti forme iconiche (come sarà il *Vortice* per l'EXPO milanese, ma come del resto è anche l'*Onda* del MAXXI), l'impiego di reperti archeologici, l'impegno in indagini scientifiche (ad esempio, in ambito illuminotecnico), cui si affianca la produzione di opere d'arte e di design più convenzionali, e tutti delineano per davvero un orizzonte a 360° che si rivolge a pubblici diversi per

età, provenienza, stato sociale, genere, titolo di studio ecc. A tutto ciò è il caso di aggiungere, almeno con una segnalazione, il fumetto. Ci riferiamo cioè a una puntata, la prima, del ciclo *Uno xenomorfo sulla Terra*, una sorta di attualizzazione, nello spirito, delle *Lettere persiane* di Montesquieu, che Tiziano La Palombara¹⁰⁴ ha del tutto autonomamente realizzato nel corso del 2019, riprendendo probabilmente lo spunto del “Professore alieno” che incontreremo a Mozia e trasformando Maria Cristina in un'eroina in grado di salvare il pianeta dall'assalto di uno dei popoli più spaventosamente aggressivi della galassia. Anche nelle tavole di La Palombara, a sua volta partecipante “diretto” al progetto *Wasteland*, senza tuttavia aver fatto in alcun modo parte dell'organizzazione dello stesso, il pericolo si fonde al comico e al grottesco, attestando, anche in un ambito piuttosto insolito, l'efficace percezione del registro espressivo, davvero transmediale, di Finucci.

È tuttavia importante sottolineare, inoltre, le risonanze di una più lunga tradizione nella narrazione transmediale, perché si riferisce a un aspetto saliente del lavoro di Maria Cristina che, come vedremo meglio da qui in avanti, ha deliberatamente fatto ricorso a un repertorio di forme e di temi dall'archeologia ai bestiarie medievali, alla più contigua contemporaneità: si vedano in questo senso le considerazioni di Andrea Pinotti e di Antonio Somaini, che legano dunque la transmedialità anche a “diverse forme di *trasposizione* o di *migrazione*, da un medium all'altro, di immagini, figure, motivi, procedimenti compositivi o forme di visione”¹⁰⁵. Gli esempi indicati, da Aby Warburg alla teoria generale del montaggio di Èjzenštejn, sembrano in effetti non così prossimi alla genealogia finucciana, ma solo in apparenza, tanto nei suoi progressi (come nel video *Trueman* del 2011) quanto nella costante risonanza della fascinazione dell'antico, come vedremo a Mozia, e poi al Foro Romano.

¹⁰⁰ S. Iaconesi, O. Persico, *Introduzione. Costruzione di mondi*, in *Un simulacro per il Garbage Patch State. Casi di studio di una narrativa transmediale*, p. 4: il testo è disponibile on line: https://issuu.com/salvatoreiaconesi/docs/un_simulacro_per_il_gps (ultimo accesso 21 luglio 2020).

¹⁰¹ Cfr. H. Jenkins et al., *Culture partecipative e competenze digitali. Media education per il XXI secolo* (2005), Guerini, Milano 2010; cfr. Id., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2006; ma si veda anche C. Branca, *Transmedia Storytelling, Raccontarsi oltre il*

racconto, <https://www.yumpu.com/it/document/view/37465980/ebook2013-02>.

¹⁰² Cfr. A. Toffler, *La terza ondata* (1980), Sperling & Kupfer, Milano 1987.

¹⁰³ “Come ho già avuto occasione di sottolineare – leggiamo ancora nella presentazione dell'intervento al MAXXI – il mio intento è quello di raccogliere una pluralità di interpretazioni dello stesso tema, pensato da diversi gruppi di individui che tuttavia, nell'insieme del loro allestimento, dialogheranno tra loro. È infatti essenziale ai fini della mia ricerca condividere idee che

vengano dall'esterno, lavorare in sinergia con studenti e giovani in generale affinché si ritengano essi stessi partecipi a un fine comune”.

¹⁰⁴ Cfr. <http://www.tizianopalombara.it/> (ultimo accesso 22 luglio 2020).

¹⁰⁵ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 160 sgg.

Maria Cristina Finucci con Gian Luca Galletti, allora ministro dell'Ambiente e della Tutela del Territorio e del Mare



LA SVOLTA DEL 2014: IL BESTIARIO GARBAGE PATCH. UN SERPENTE A NEW YORK	119
2015: IBRIDI ZOOMORFI	126



LA SVOLTA DEL 2014: IL BESTIARIO GARBAGE PATCH.
UN SERPENTE A NEW YORK

Più o meno a partire dalla seconda metà del 2014 dalle viscere stesse del Garbage Patch State inizia a emergere una sequenza di mostri ibridi. Si tratta di forme metamorfiche e anche, in un certo qual senso, metonimiche, perché hanno l'obiettivo di rappresentare l'essenza stessa dello Stato e insieme di ovviare la diffusa ignoranza sul Trash Vortex da parte dell'opinione pubblica e delle istituzioni competenti, ignoranza in buona misura determinata proprio dalla mancanza di un'immagine visibile e riconoscibile. Per i mostri la scelta di Maria Cristina è stata quella di dare, sì, a essi una coerente concretezza materiale (a partire dai tappini colorati), ma anche – nella sua complessiva strategia di pervasività cognitiva della collettiva coscienza – di non adottare un aspetto immutabile e vincolante, insistendo invece proprio su aspetti ibridi e quindi mutevoli, cangianti, proteiformi. Questi ibridi sono, infatti, in grado di spostarsi da un posto all'altro del pianeta, attuando modalità differenti di contaminazione, ma portando sempre con sé i “segni” connotativi del Garbage Patch State, in una sorta di viaggio-contagio planetario. Come abbiamo sottolineato, originano dalla mitografia complessiva dello Stato – la cui costruzione era stata avviata appositamente, come abbiamo visto, con le attività preparatorie all'inaugurazione del padiglione veneziano – e permettono al Garbage Patch State di “incarnarsi” e di diffondersi... A nostro avviso sono incarnazioni letterali della sua metafora. Sono i “vestiti” del pericolo.

Ne *Il sex appeal dell'inorganico* – che abbiamo già utilmente impiegato in precedenza – Mario Perniola, nella prospettiva di fondo del volume, che presenta l'umanità contemporanea come una “cosa che sente”, ha insistito sull'importanza di quella che ha definito l'“esternità indumentale”¹⁰⁶: “Ma cosa vuol dire sentire il corpo proprio o altrui come un vestito? Se io penso il corpo come un involucro e rivestimento dell'anima, generalmente ciò che mi interessa non è il primo, ma la seconda, e l'uno soltanto come protezione o tomba dell'altra. Così non arrivo a cogliere il corpo nella sua esternità indumentale, nel suo essenziale essere cosa, ma soltanto nel rapporto rispetto ad alcunché di più vitale e di più importante. Ora io posso anche sovvertire questo primato e dire che il corpo è in sé più vitale e più importante dell'anima: in realtà continuo a pensare l'anima, la vita, non la veste, non la cosa [...]”. Anche per Finucci l'obiettivo da subito dichiarato era stato quello di “pensare la cosa”, una cosa non ancora pienamente radicata nella nostra coscienza, perché solo così essa (la cosa) può entrare a far parte di un'autentica esperienza di condizionante reificazione, renderci partecipi, spingerci a modificarla. Negli ibridi del Garbage Patch State l'“esternità indumentale” non è accessoria: Maria Cristina non impiega, come molti altri importanti artisti (e vi abbiamo accennato), rifiuti o spazzatura terrificante, ma piuttosto tappini colo-



¹⁰⁶ M. Perniola, *Il sex appeal...* cit., p. 58: il brano che segue è ricavato da un capitolo significativamente intitolato ai *Corpi come vestiti*. Un altro capitolo si intitola invece, pertinentemente per noi, *Paesaggi plastici*.

Vortice (Milano, Fondazione Bracco, collezione permanente)

Maquette preliminare per l'installazione Vortice



Il Serpente del Garbage Patch State, parte dell'installazione Mission at the United Nations (New York, ONU, 29 settembre - 17 ottobre 2015)

rati conferiti da una comunità (soprattutto universitaria, con tutte le componenti transgenerazionali che abbiamo evidenziato), scelti accuratamente in base a criteri cromatici, lavati e sanificati, riciclati sin dove possibile in successivi interventi. L'obiettivo non è quello di realizzare *plastic fashion*, come ha fatto Enrica Borghi, o *plastic accessories* a scala gigante, come Pascale Marthine Tayou, ma invece proprio quello acutamente fissato da Perniola: il farci percepire come "cose" (che tuttavia "sentono"), in un mondo ormai globalmente e invalicabilmente reificato. Per Perniola l'"esternità indumentale" si lega altresì – come emerge in un suo stimolante confronto con Arthur C. Danto¹⁰⁷ – al tema della "visibilità del presente", di un presente cognitivamente difficilmente controllabile da chi lo abita, e anche – e riprenderemo in seguito lo spunto – all'"instabilità dell'opera" d'arte contemporanea, un'altra implicita conferma dell'importanza della scelta di ibridizzazione compiuta da Maria Cristina Finucci.

Il primo mostro ibrido che appare alla ribalta del programma *Wasteland*, riprendendo con una certa evidente coerenza la cascata ascendente dei tappini nel cortile grande di Ca' Foscari, è per l'appunto un serpente, subdolamente strisciante a New York dal civico 760 United Nations Plaza sino a penetrare la facciata del Palazzo di Vetro realizzata da Oscar Niemeyer, per giungere al front desk della hall del pianterreno (29 settembre – 17 ottobre 2014). La simbolicità e la pertinenza di poter prevedere un'installazione nel quartier generale delle Nazioni Unite – nella maggiore sede istituzionale mondiale di interlocuzione nell'ambito della preservazione ambientale – non hanno naturalmente bisogno di essere accompagnate da qualsiasi commento. Al contrario dovrebbe farci riflettere l'ormai impressionante sequenza dei luoghi in cui il Garbage Patch State si appalesa: Parigi, Venezia, Madrid, Roma, New York, ma anche le sedi centrali dell'ONU e dell'UNESCO, il solenne cortile di un edificio quattrocentesco in Volta di Canal Grande, il MAXXI di Zaha Hadid e l'affaccio madrilenio sulla Gran Via. Bourriaud ci avvisa che "è il *socius*, cioè la totalità dei canali che distribuiscono e producono l'informazione, che nell'immaginario degli artisti [...] diventa il vero luogo espositivo"¹⁰⁸ e non c'è dubbio che questo tipo di dislocazioni implementino esponenzialmente l'attenzione dei media e della pubblica opinione. Perniola, sempre nella prospettiva di un'umanità reificata, aggiunge paradossalmente, in un certo senso, che "è solo con l'installazione che l'opera si trasforma davvero in cosa, in entità inorganica non utilitaria, ricca di dimensioni simboliche. Con l'installazione l'opera strabocca fuori di sé stessa e acquisisce una eternità radicale ed estrema. Questo spandersi non si arresta al locale in cui è contenuta: poiché di massima essa ha un carattere temporaneo, ed è strettamente connessa con un'occasione specifica, le fotografie ed eventualmente i video che ne tramandano la memoria sono parte integrante di essa. L'installazione è pertanto una specie di happening messo in scena da cose, anziché da persone [...]"¹⁰⁹. L'affermazione si adatta sorprendentemente all'intervento di Finucci a New York, chiarendo bene i due sensi presenti



nel percorso dell'installazione¹¹⁰: da una parte l'accesso alla sede delle Nazioni Unite, dall'altro la Grande Mela che la circonda, che anche in questo caso, come a Venezia, è il fulcro di un network planetario. Il brano ci fa inoltre riflettere sulla essenziale e cosciente impermanenza degli interventi di Maria Cristina, un tratto condiviso con altri programmi artistici di sensibilizzazione e di persuasione civile, come ad esempio il recente progetto *Earthspeakr.art* di Olafur Eliasson.

A livello iconografico, d'altro canto, va sottolineata nella sua significatività la scelta dell'animale, in questa sua prima ipostasi una creatura sufficientemente reale, che porta comunque con sé le stigmate culturali della colpa e insieme di un'inestricabile doppiezza. Il serpente – strisciante, insidioso e silenzioso – incarna, infatti, in modo palese l'idea del pericolo che non avvertiamo, se non quando è troppo tardi, ma non solo questo. Come sappiamo, uno dei testi dalla vicenda editoriale più complessa nell'intera produzione di Aby Warburg, pioniere della moderna iconografia, si intitola appunto *Il rituale del serpente*¹¹¹: il grande studioso tedesco riferiva ai pazienti di una clinica psichiatrica (dove lui stesso fu spesso ricoverato) l'enorme impressione suscitata da un viaggio negli Stati Uniti, alla fine del XIX secolo (1895-1896), specie in forza dell'incontro con la "primitiva" civiltà dei Pueblo. All'interno di tale resoconto Warburg dava conto in particolare della trasversalità culturale del serpente (al centro di una danza rituale indigena), simbolo del peccato originale, della salute (nel bastone di Asclepio) e della salvezza del mondo (statuaria classica), anticipo della figura di Cristo (nell'emblema del serpente di bronzo fatto innalzare da Mosè): "Il serpente – aggiungeva – è dunque un simbolo universale inteso come risposta alla domanda: da dove vengono la furia degli elementi, la morte e il dolore?"¹¹². Pericolo, dunque, ma anche destino, tempo, intima umanità, salvezza e disperazione, sono tutti elementi che sovraccaricano il profilo del serpente. In questo caso Finucci sceglie, tuttavia, un sembiante plastico meno classico e molto appariscente, cromaticamente assai acceso, una sorta di mostro da cartoni animati, per instillarci implicitamente anche il senso di seduzione di un male latente e allo stesso tempo presente in modo arrogante, che si insinua fino ad arrivare nei luoghi più impensabili.



¹⁰⁷ Cfr. D. Paparoni, A.C. Danto, *Arte e poststoria. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro*, Neri Pozza, Vicenza 2020 (ma la conversazione che coinvolge anche Perniola è del febbraio-marzo 1998), p. 65 sgg.: "[Danto] Quando Perniola parla di 'visibilità del presente' solleva due argomenti interessanti. Il primo riguarda le descrizioni del presente, cognitivamente inaccessibile a coloro che in esso vivono"; l'esempio prescelto in tal senso da Danto è quello del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, esposto a visitatori che non potevano avere coscienza del concetto

di modernismo (p. 66): 'Perniola trae da queste considerazioni una sorta di corollario estetico che egli contrappone alle teorie che assegnano uno statuto canonico all'immediatezza dell'esperienza artistica: la credenza che l'arte debba essere sperimentata con l'immediatezza di un pugno nello stomaco'. Danto non pare propriamente convinto [...] al che Perniola replica: 'Mi colpisce l'idea di Danto secondo cui l'opera d'arte non è un'identità stabile, ma qualcosa che dipende anche dalla sua ricezione storica. Mi sembra un'idea molto importante perché attira

l'attenzione su un aspetto abbastanza (p. 67) trascurato dall'estetica. L'attenzione dell'estetica infatti si è troppo spesso concentrata sul carattere compiuto e perfetto dell'opera d'arte. Nell'orientamento di Danto invece l'opera non è mai veramente compiuta, perché la ricezione, il giudizio storico e soprattutto l'influenza che essa esercita sulla produzione di altre opere possono mutarne profondamente il significato...".

¹⁰⁸ N. Bourriaud, *Postproduction...* cit., pos. 854.

¹⁰⁹ M. Perniola, *Il sex appeal...* cit., p. 135.

¹¹⁰ Su queste doppie dinamiche cfr. anche C. Bishop, *Inferni artificiali...* cit., pos. 524: "I progetti partecipativi nel campo sociale sembrano, quindi, operare secondo un atteggiamento duplice di opposizione e di miglioramento [...] Invece di approvvigionare il mercato di merci, l'arte partecipativa è percepita come una forza che incanala il capitale simbolico dell'arte verso un costruttivo cambiamento sociale".

¹¹¹ Cfr. A. Warburg, *Il rituale del serpente* (1923), Adelphi, Milano 1988; sulla complessa vicenda editoriale del testo cfr. K. Mazzucco, *Scheda editoriale della con-*

ferenza di Aby Warburg sul Rituale del serpente, in "Engramma on line", 30, gennaio-febbraio 2004 (ultimo accesso 20 luglio 2020).

¹¹² A. Warburg, *Il rituale...* cit., p. 62.

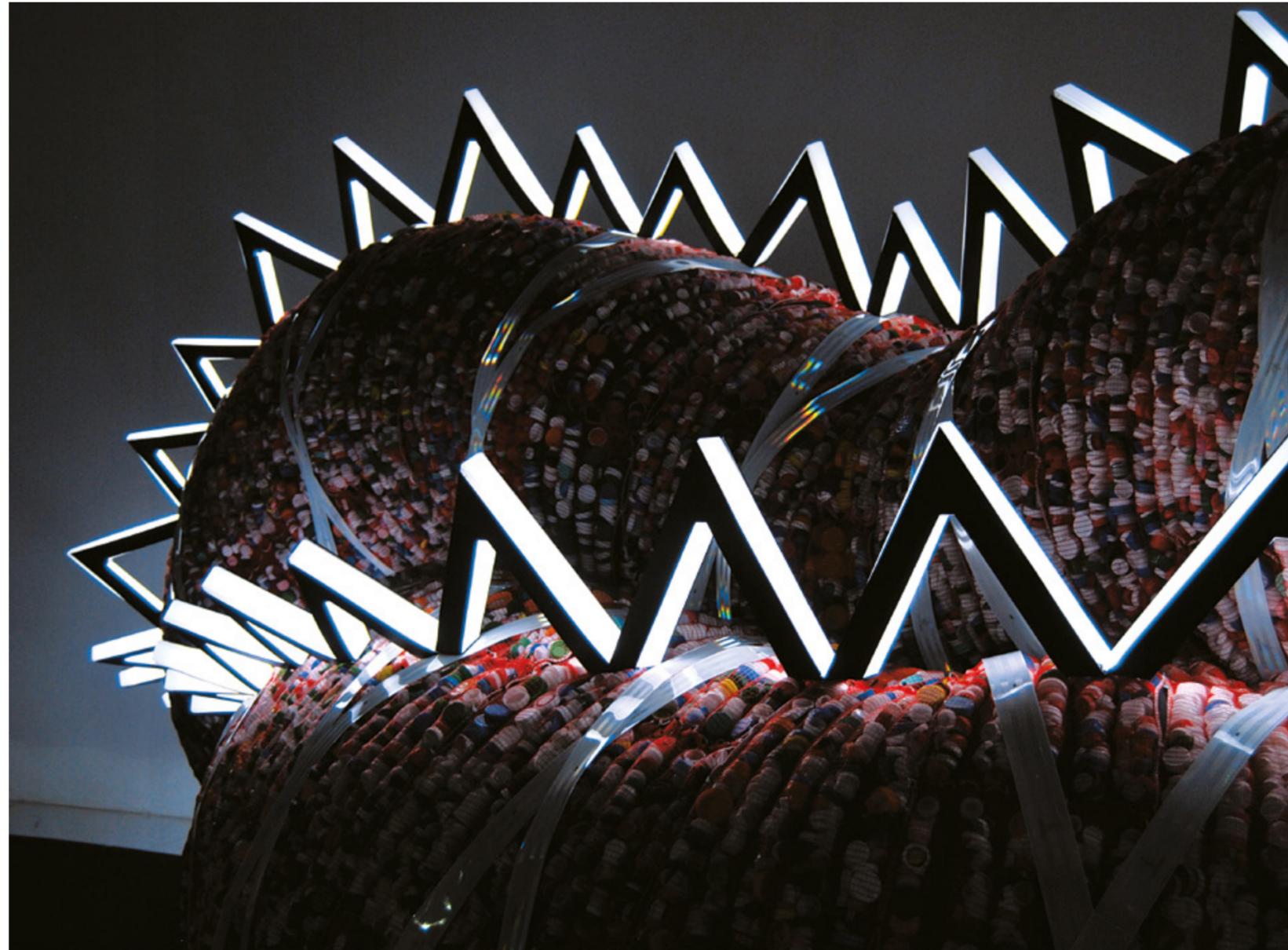
Scorcio dell'installazione Mission at the United Nations Maria Cristina Finucci con la bandiera del Garbage Patch State all'inaugurazione dell'installazione Mission at the United Nations

THE GARBAGE PATCH STATE

MISSION AT THE UNITED NATIONS
NEW YORK
Maria Cristina Finucci



Dopo l'esperienza newyorkese compaiono gli altri esemplari di un bestiario fantastico e inquietante, scanditi da nomi fantasiosi: ibridi che sembrano scaturiti anche in questo caso dal mondo del cinema d'animazione e che sono, invece, l'esito iconico della nostra incuria, di disattenzione e superficialità civile. Nell'autunno del 2015, quasi alla fine del periodo occupato dall'EXPO di Milano, ancora a Venezia, nel Padiglione Aquae di Porto Marghera realizzato su progetto di Michele De Lucchi come unico impianto di diretta pertinenza EXPO al di fuori del recinto dell'area Rho-Però, toccò a un più misterioso animale: il Bluemedsaurus. Il nuovissimo esemplare (in contrapposizione ludica evidente alla desinenza impiegata, che rinvia all'estinzione di altre specie) traeva il nome da quello di un programma politico dell'Unione Europea, la Bluemed Initiative, promossa dal 2014 nell'ambito di uno sviluppo sostenibile, con particolare riferimento alle risorse idriche del Mediterraneo e con dichiarate finalità transgenerazionali. Il Bluemedsaurus fu realizzato in occasione di una Bluemed High Level Conference che si svolse a Porto Marghera il 16 ottobre 2015 e restò esposto nella sala conferenze sino al 31 di quel mese, la data di conclusione definitiva dell'EXPO milanese. La struttura esterna (l'"esternità indumentale", dovremmo ripetere) del sauro, il fondo più scuro della sala di dislocazione, la luce radente che lo illumina e che evidenzia le creste superiori del profilo, il suo apparire e scomparire, entrare e uscire – che è la dinamica costante che abbiamo evidenziato nell'intervento all'ONU – sono tutti elementi che intensificano una sensazione di pericolo non più solo strisciante ma davvero incombente e vicino. Di lì a nemmeno due mesi, a Parigi, stavolta in occasione della Conferenza sul Clima COP 21 (8-9 dicembre), quando fu sancito il primo accordo universale e giuridicamente vincolante sui cambiamenti climatici, reso poi operativo (almeno in parte, com'è noto) nel cosiddetto pacchetto di norme di Katowice, stabilito nel corso del 2018, avrebbe fatto la sua comparsa sulla scena il Climatesaurus, molto simile in realtà al suo predecessore veneziano, anche nell'analogo modo di procedere, sopra e sotto il livello stradale e poi sulle scale dell'hotel Potocki, una delle sedi della Camera di Commercio della capitale francese, anche in questo caso raggiungendo i capi di Stato e di governo convocati nello



storico appuntamento e in questo modo nuovamente sotto gli occhi della pubblica opinione. Un mostro analogo era previsto – su richiesta del Gruppo Sky e all'interno di una specifica campagna di comunicazione, "OCEAN RESCUE (Sky: Un Mare da salvare)" – all'esterno dell'Auditorium Parco della Musica (ora Ennio Morricone) di Roma, per il Festival della Scienza di "National Geographic" (16-22 aprile 2018): disponiamo della lettera di invito (con la proposta) e del rendering, ma un mancato accordo impedì la concreta realizzazione dell'intervento.

Queste creature fantastiche e del tutto immaginarie nascono dallo stesso terreno *Fake* del progetto e fanno parte integrante della creazione di una nuova realtà visuale, che da virtuale diventa tangibile. È una sorta di concretizzazione di un incubo... Come ha fatto notare Jean Clair¹¹³, in latino il termine *monstrum*¹¹⁴ rientra nel campo della fantasmagoria. Come suggerisce l'etimologia, *monstrum* deriva da *monere*, avvertire, mettere in guardia, ma il verbo significa anche conservare la traccia, il ricordo; in altre parole: tenere la memoria. Da *monere* deriva, infatti, anche *monumentum*. C'è insomma un legame tra "mostro" e "monumento". Le immagini, anche quando sono ripugnanti¹¹⁵, sono sempre una forma di rivelazione di quello che celiamo, che forse doveva rimanere nascosto e che, invece, viene rivelato. Il mostro è un monito, ma è anche, in un certo senso, il ritorno del rimosso. E anche nell'arte contemporanea l'ibrido e il mostro si rivelano una sorta di "vettori", quasi fossero *Avatar* dei mostri del passato e simboli di una nuova crisi: non sarebbero pertanto figure accidentali nel pensiero delle varie epoche e neppure il risultato dell'immaginazione di un artista in un determinato momento, ma tradiscono un forte turbamento spirituale. Oggi essi ci appaiono come tratti salienti tra la fine della modernità e gli inizi di ciò che talvolta si definisce post-modernità o, meglio, l'era del *post-human*¹¹⁶.

Non è un caso che il termine ibrido sia considerato derivare dal latino medievale *hibridus*, che si fa risalire di norma a *hybris*. Per i greci la *hybris* era un peccato gravissimo, espressione della tracotanza umana che conduceva alla violazione dell'ordine cosmico: centauri, chimere, satiri e sirene – con la sola composizione dei loro corpi – si sottraevano infatti all'obbligo di un mondo ordinato in categorie¹¹⁷. La presenza nell'arte odierna di forme biologiche altrettanto singolari rispetto a quelle dei mostri del passato è da un lato il rivelarsi di una

¹¹³ Cfr. J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna; omuncoli, giganti e acefali*, Johan & Levi, Monza 2015.

¹¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 11.

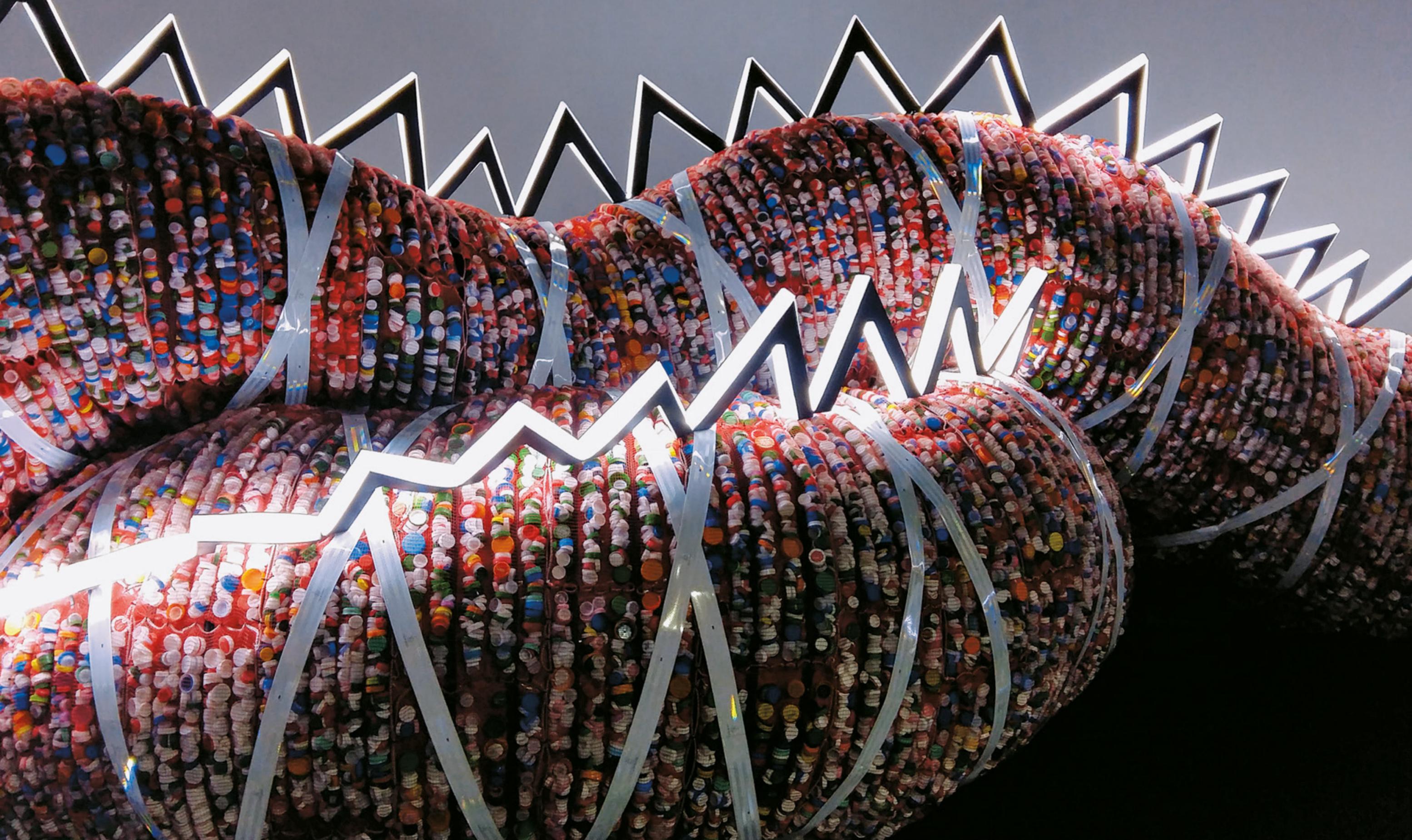
¹¹⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 17. Il maggior studioso italiano di questo nuovo approccio alla questione è Roberto Marchesini, direttore del Centro Studi Filosofia Postumanista. I suoi libri trattano il ruolo dell'alterità animale nel suo rapporto con l'essere umano. Cfr. R. Marchesini, *Poetiche postumaniste*, in N. Dusi, C. Saba (a cura di), *Matthew Barney*,

Polimorfismo, multimodalità, neobarocco, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 221-227; *Id.*, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. In questa prospettiva è stato anche evocato il termine di "zooantropologia", una scienza nata verso la fine degli anni ottanta con il preciso scopo di capire il rapporto che lega l'uomo all'alterità animale. Si veda in proposito C. Tugnoli (a cura di), *Zooantropologia. Storia, etica e pedagogia dell'interazione uomo/animale*, FrancoAngeli, Milano 2003. Si consideri anche P. Barcellona, F. Ciaramelli, R. Fai (a cura

di), *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, Dedalo, Bari 2007. Il mostro, secondo Marchesini, nasce dall'azione dell'uomo peccatore di *hybris* ed è un elemento che perturba l'ordine naturale a causa della sua collocazione incerta e della sua natura ibrida e non definibile: cfr. R. Marchesini, *La fabbrica delle chimere. Biotecnologie applicate agli animali*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 102-103.

¹¹⁷ Cfr. N.R.E. Fischer, *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Aris & Phillips, Warminster 1992.



Particolare ravvicinato del Bluemedsaurus

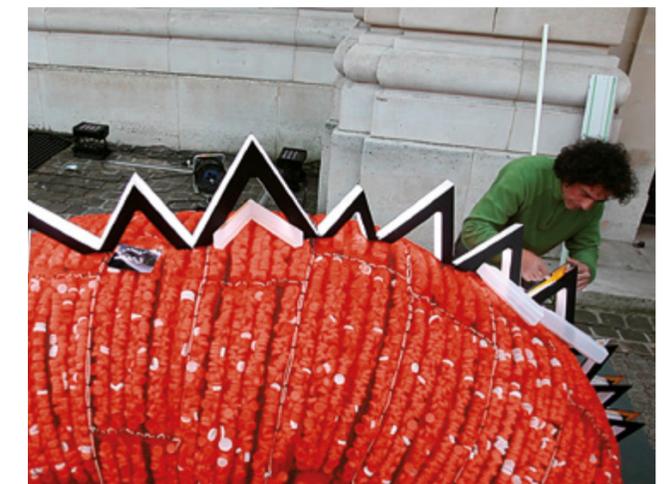
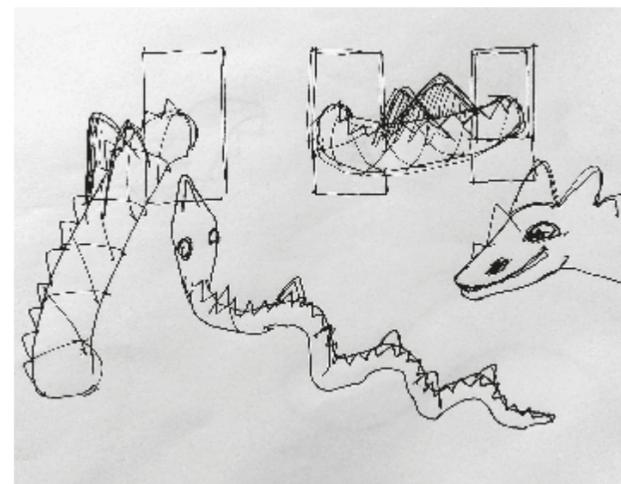
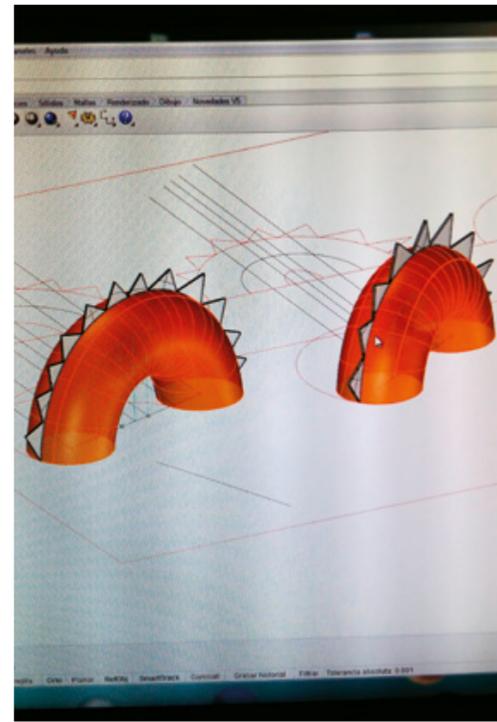
sorta di *hybris* della modernità, dall'altro il sintomo evidente di una società in crisi. Il mostro non è, insomma, solo un nemico incombente, incomprensibile e imprevedibile, "l'altro", "l'estraneo", che si auto-colloca al di fuori della misura e della norma: con il suo stesso esistere e il suo sembiante viola le leggi della società, ma anche quelle della natura¹¹⁸. L'ibridazione è un fenomeno che si estende a un'area vastissima di significati e in realtà a tutte le forme espressive. Eppure gli ibridi di Maria Cristina sono, a nostro avviso, sensibilmente diversi da molti esperimenti di altri artisti. Si tratta più precisamente della generazione di una stirpe di animali fantastici che mostrano la fusione di tratti arcaici – hanno infatti dei nomi che ricordano creature preistoriche –, ma sono in realtà il nuovissimo e pericoloso prodotto di uno stato immaginario (e immaginato) che si materializza con l'apparizione epifanica di animali dai tratti pericolosi e imprevedibili. Il procedimento è quello che ricorda molti film horror, dove i mostri vengono generati dal pensiero stesso o da varianti solo apparentemente più *friendly* come nel film *Piovono polpette 2*¹¹⁹, in cui l'incuria umana e una sorta di *hybris* tecnologica portano alla creazione di animali fantastici composti da resti alimentari.

Come già accennato sono numerosi gli artisti del panorama contemporaneo a mostrare interesse per la creazione di forme ibride: gli AES+F, ad esempio in *Inverso Mundus* del 2015, creano animali fantastici, chimere assemblate più simili a domestici *pets* che a mostri terrificanti; le chimere di Dario Tironi¹²⁰, che incentra la sua produzione artistica su temi connessi all'ecologia e alle conseguenze dell'azione umana sull'ambiente, utilizza per i suoi ibridi media diversi e assembla materiali eterogenei utilizzando oggetti di uso quotidiano a prodotti di massa interpolati con materiali di scarto tra cui giocattoli, soprammobili ed elettrodomestici. Un altro esempio che ci piace ricordare è costituito dalle chimere, sfingi, centauri e altri animali fantastici rivisitati da Patrick Alò¹²¹, che trae spunto soprattutto dalla mitologia greca, anche se la sua pratica artistica si fonda soprattutto sull'aggregazione e fusione di materiali poveri o riciclati del XXI secolo. Denominato dalla critica "l'Efesto dell'arte contemporanea", per l'uso che fa dei metalli di scarto e per come plasma la materia (come appunto il dio greco del fuoco...), Alò è stato sensibilmente influenzato dal contatto con un gruppo di artisti e performer di ispirazio-

ne punk, la Mutoid Waste Company, fondata a Londra a metà degli anni ottanta, da Joe Rush e Robin Cooke – in collaborazione con Alan P. Scott e Joshua Bowler – che in seguito, negli anni novanta, si sono trasferiti a Santarcangelo di Romagna. I Mutoid sono diventati famosi per le gigantesche sculture saldate, a volte semoventi, i *mutoidi* appunto, realizzati esclusivamente con materiale di recupero¹²². In ambito anglosassone si possono citare anche le interpretazioni del *Minotauro*¹²³ di Sophie Ryder, anche se meno connesse con l'uso di materiale di recupero.

Più contiguo all'immaginario di Finucci ci appare piuttosto l'artista olandese Theo Jansen: Theo crea gigantesche installazioni cinetiche¹²⁴, di solito scheletri di animali preistorici oppure insetti giganti, utilizzando sempre materiali postindustriali, tubi in PVC, teloni di plastica, pezzi di legni, assemblati con nylon e adesivo. Il suo progetto più famoso è *Strandbeests* (Animali da spiaggia): strutture di rilevanti dimensioni, realizzate con tubi in PVC, nastro adesivo, fascette e bottiglie di plastica riciclate. La caratteristica peculiare di queste strutture è che sulle spiagge possono muoversi, grazie all'energia del vento, e sono quindi in qualche modo "animate", un esperimento di fusione tra arte e ingegneria. La sua prima "bestia da spiaggia" si chiama *Animaris vulgaris*, un termine di fantasia che riunisce due parole latine, *animal* e *maris*: si tratta di un esemplare che in origine non avrebbe dovuto muoversi, ma solo stare sulle dune. L'idea del cinetismo, con pale eoliche poste sul retro della struttura, è venuta in seguito. Il progetto si è poi ulteriormente evoluto con degli accorgimenti che permettono alle "bestie" di muoversi anche senza vento grazie a forme di omeostasi, come l'accumulo di aria compressa in bottiglie di plastica. L'idea di Jensen è quella di lasciare queste "mandrie" di sculture in totale libertà sulle spiagge olandesi in grado di muoversi autonomamente come colonie di animali che si "nutrono" del vento.

Anche le creature di Maria Cristina Finucci provengono, almeno a giudicare dai loro nomi, da un passato non classico, se pure l'artista ha coniato nomi pseudolatini risalenti addirittura alla preistoria, creando giurassici serpentoni in plastica che invadono silenziosamente ma inesorabilmente lo spazio e rivelano in questo modo spazi ulteriori della nostra esperienza. L'opera di Finucci non è, insomma, prossima agli animali di un progetto come *Washed Ashore*, che abbiamo già



¹¹⁸ Cfr. V.I. Stoichita, *L'Image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et Gitanes dans l'art occidental des Temps modernes, 1435-1789*, Hazan - Louvre editions, Paris 2014.

¹¹⁹ Ci riferiamo al film d'animazione in computer grafica 3D, *Cloudy with a Chance of Meatballs*, della Sony Picture Animation (*Piovono polpette*, 2009). Ispirato all'omonimo libro illustrato per bambini, per gli autori e registi Phil Lord e Chris Miller il film sarebbe una parodia e anche un omaggio a film di genere catastrofico, da *Twister* ad *Armageddon*. È stato

poi girato anche il sequel *Cloudy with a Chance of Meatballs 2*, tradotto in italiano *Piovono polpette 2. La rivincita degli avanzi* del 2013, diretto da Cody Cameron e Kris Pearn.

¹²⁰ Cfr. ad esempio la *Chimera* esposta al Giardino della Gherardesca, a Firenze, nel 2014; cfr. <https://dariotironi.com> (ultimo accesso 13 luglio 2020).

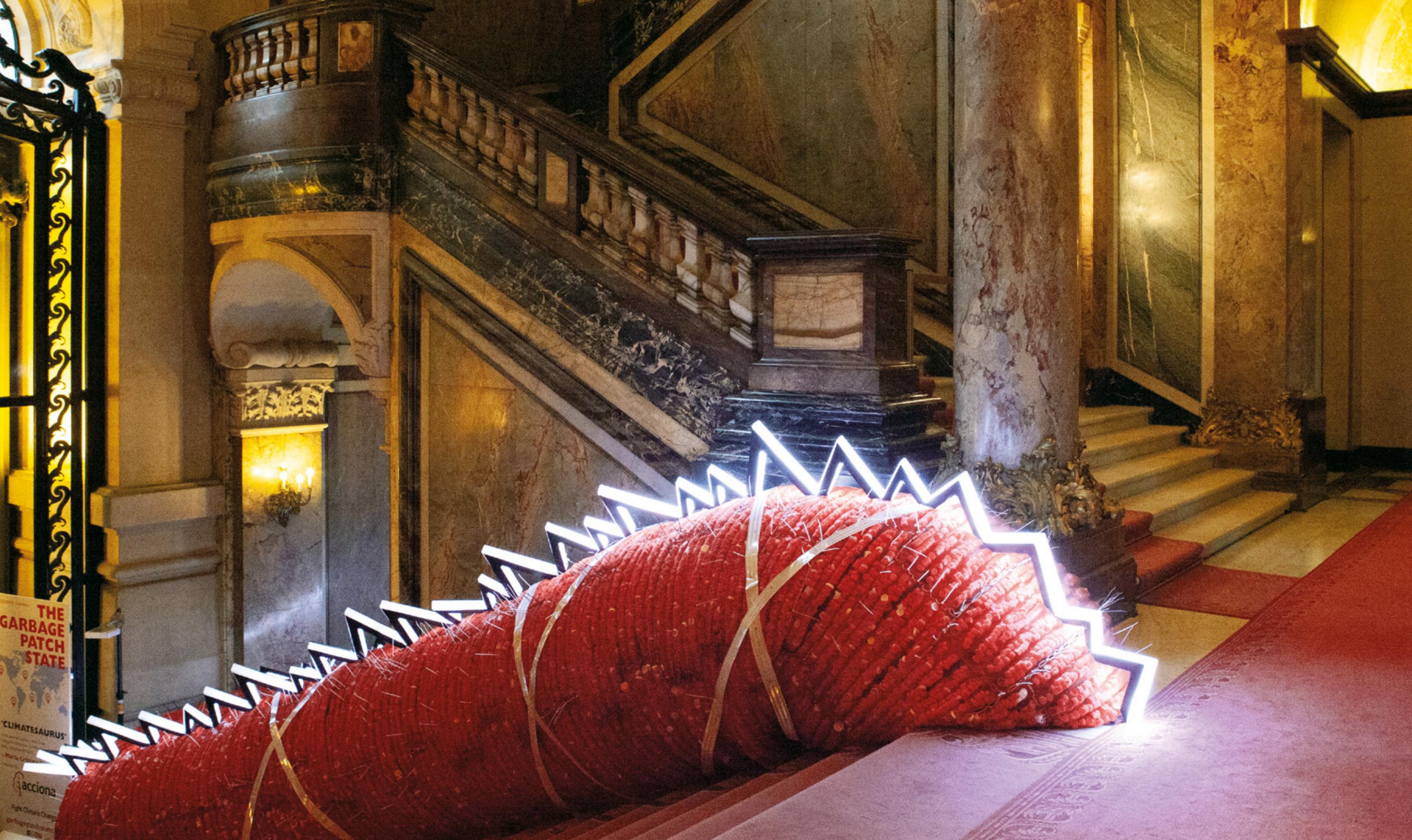
¹²¹ Cfr. <http://www.patrickalo.com/about.html> (ultimo accesso 15 luglio 2020).

¹²² Cfr. Rote Zora, *Mutate or Die. In viaggio con la Mutoid Waste Company*, Agenzia X, Milano 2020.

¹²³ Cfr. Sophie Ryder: <https://www.sophieryder.com/the-minotaur> (ultimo accesso 14 luglio 2020).

¹²⁴ Si veda in questo senso anche la mostra "Dream Beasts" (Milano, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo Da Vinci, 19 febbraio – 19 maggio 2019).

*Disegno preparatorio per l'installazione Climatesaurus (Parigi, esterno di Palazzo Potocki, 8-9 ottobre 2015)
Porzioni esterne del Climatesaurus
Un altro disegno preparatorio
Un dettaglio della preparazione*



Scorcio della porzione interna dell'installazione Climatesaurus

THE GARBAGE PATCH STATE



“CLIMATESAURUS”

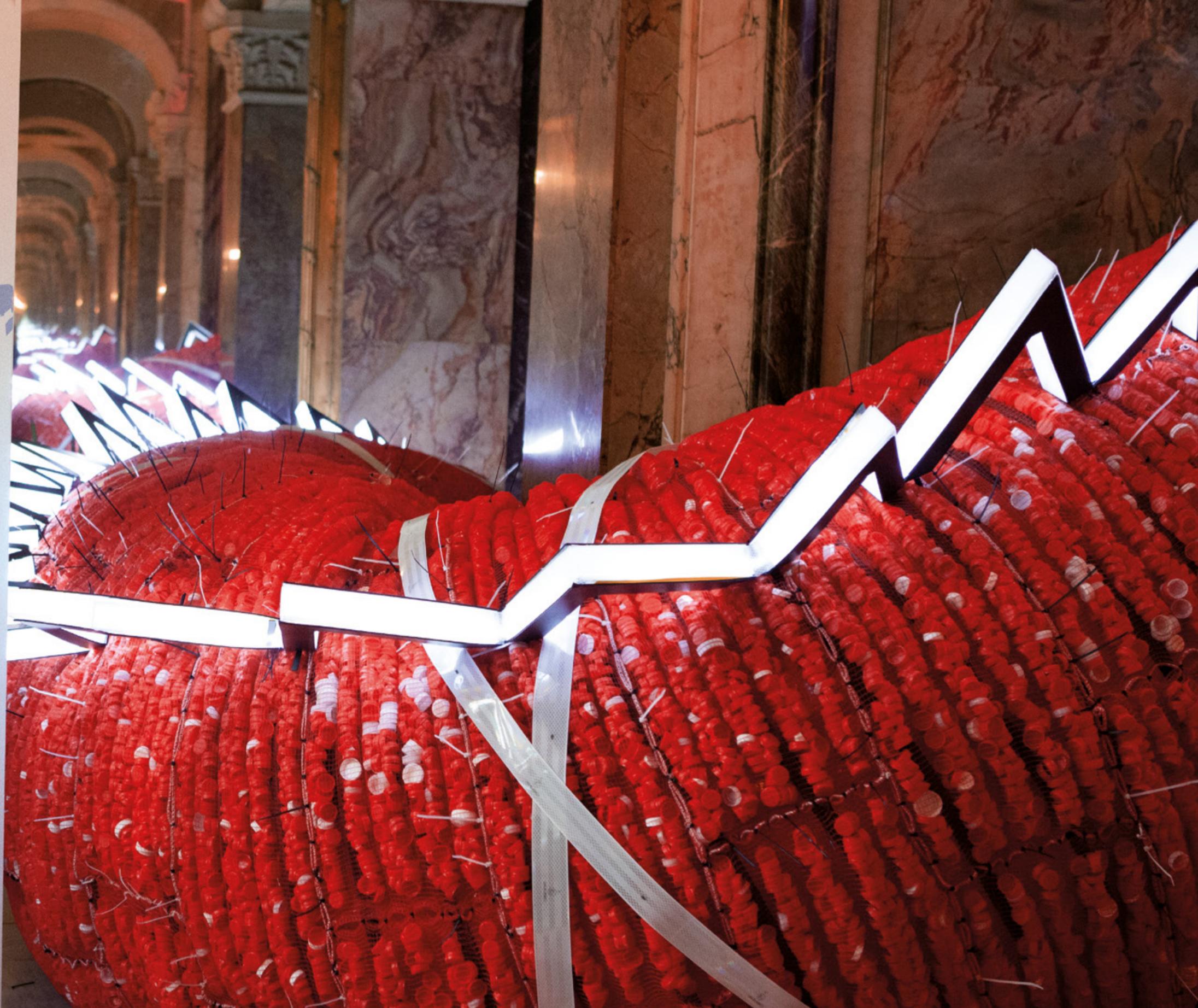
at the International New York Times
Energy for Tomorrow Conference
Paris, December 8-9 2015

by **Maria Cristina Finucci**

Presented by



fight Climate Change



Scorcio della porzione interna dell'installazione Climatesaurus

THE GARBAGE PATCH STATE

AT THE UNITED NATIONS
NEW YORK

Maria Cristina Finucci

THE GP STATE LOCATIONS
10,000 100 km

THE GARBAGE PATCH STATE OF THE UNITED NATIONS NEW YORK

THE GARBAGE PATCH STATE

THE GARBAGE PATCH STATE

OUR STEPS SO FAR

1. A NEW STATE IS BORN
2. POLYMERIA: THE NATIONAL PAVILION
3. THE INSTALLATION AT ANCO
4. THE FIRST EMBASSY
5. UNNY

FAQS

THE GARBAGE PATCH STATE

THE GARBAGE PATCH STATE



ricordato, all'interno del quale, nella sede del National Zoo di Washington, un team di artisti e volontari coordinati da Angela Haseltine Pozzi hanno realizzato oltre sessantacinque sculture con materiali di scarto per sensibilizzare l'opinione pubblica al tema del riciclo. E nemmeno alla scultura *Droppings and the dam* (2015) dell'artista indiano Arun Kumar, una sorta di spazio ondulato a ferro di cavallo, fatta interamente di oltre 70.000 tappi di plastica, raccolti in tutto il mondo, legati con fili d'acciaio, che ha lo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica al tema della sostenibilità.

La differenza non consiste, dunque, tanto nel tipo di materiale usato, quanto piuttosto in una diversa modalità di narrazione. La plastica, in sostanza, è un pretesto, non è il punto d'arrivo, è una sorta di segno minimo di comunicazione di cui si serve il sistema "non verbale" del Garbage Patch State: e i mostri sono l'epifenomeno di questo mondo.

A questa fauna bizzarra – anche per ragioni di coesistenza cronologica – deve essere collegato anche il *Vortice* realizzato a Lambrate, nella sede storica (e dismessa, ma riaperta proprio in occasione dell'EXPO milanese) dell'azienda farmaceutica Bracco, per conto dell'omonima Fondazione, che, com'è noto, è da anni impegnata in progetti di sostegno al patrimonio artistico e culturale, di valorizzazione della cultura d'impresa, di inclusione culturale e maggior benessere sociale. *Vortice* è stato ufficialmente esposto al pubblico dal 15 giugno al 31 ottobre 2015 (ma da allora fa parte della collezione permanente della Fondazione e non ha mutato collocazione) e rappresenta la più rilevante partecipazione, patrocinata dal ministero dell'Ambiente e della Tutela del Territorio e dei Mari, con la consueta collaborazione dell'Università Roma Tre, di Maria Cristina Finucci (assieme al successivo *Bluemedsaurus*) all'EXPO universale di Milano, di cui fu evento collaterale. L'installazione consisteva in una grande tromba d'acqua, accuratamente progettata, di quasi 8 metri di altezza, rivestita (anche qui possiamo parlare dunque di "esternità indumentale") con decine di migliaia di tappini coloratissimi di bottiglie di plastica. Rispetto al procedere subdolo dei mostri precedenti e successivi all'evento milanese, *Vortice* voleva sottolineare, in maniera certamente più radicale, la rapidità distruttiva del Garbage Patch State, ma anche, in qualche modo, implementare il coinvolgimento degli spettatori nel processo mentale di presa di

coscienza del rischio. Come abbiamo più volte ricordato gli spettatori agivano in rappresentanza degli effettivi autori del Garbage Patch State, noi tutti che adottiamo atteggiamenti di indifferenza generale nell'uso della plastica, e potevano stavolta comprendere (almeno nei loro occhi) altre forme di canalizzazione dell'energia dei consumi e degli scambi che caratterizza la nostra civiltà.

I pannelli per l'installazione Mission at the United Nations (New York, ONU, 29 settembre – 17 ottobre 2015)
Un momento dell'inaugurazione di Vortice: Maria Cristina Finucci (di spalle) con Diana Bracco e Alessandro Cecchi Paone
Due fasi della realizzazione



**THE
GARBAGE
PATCH
STATE
VORTICE**

Fondazione Bracco
Mostrami Factory @ Folli 50.0
di Maria Cristina Finucci

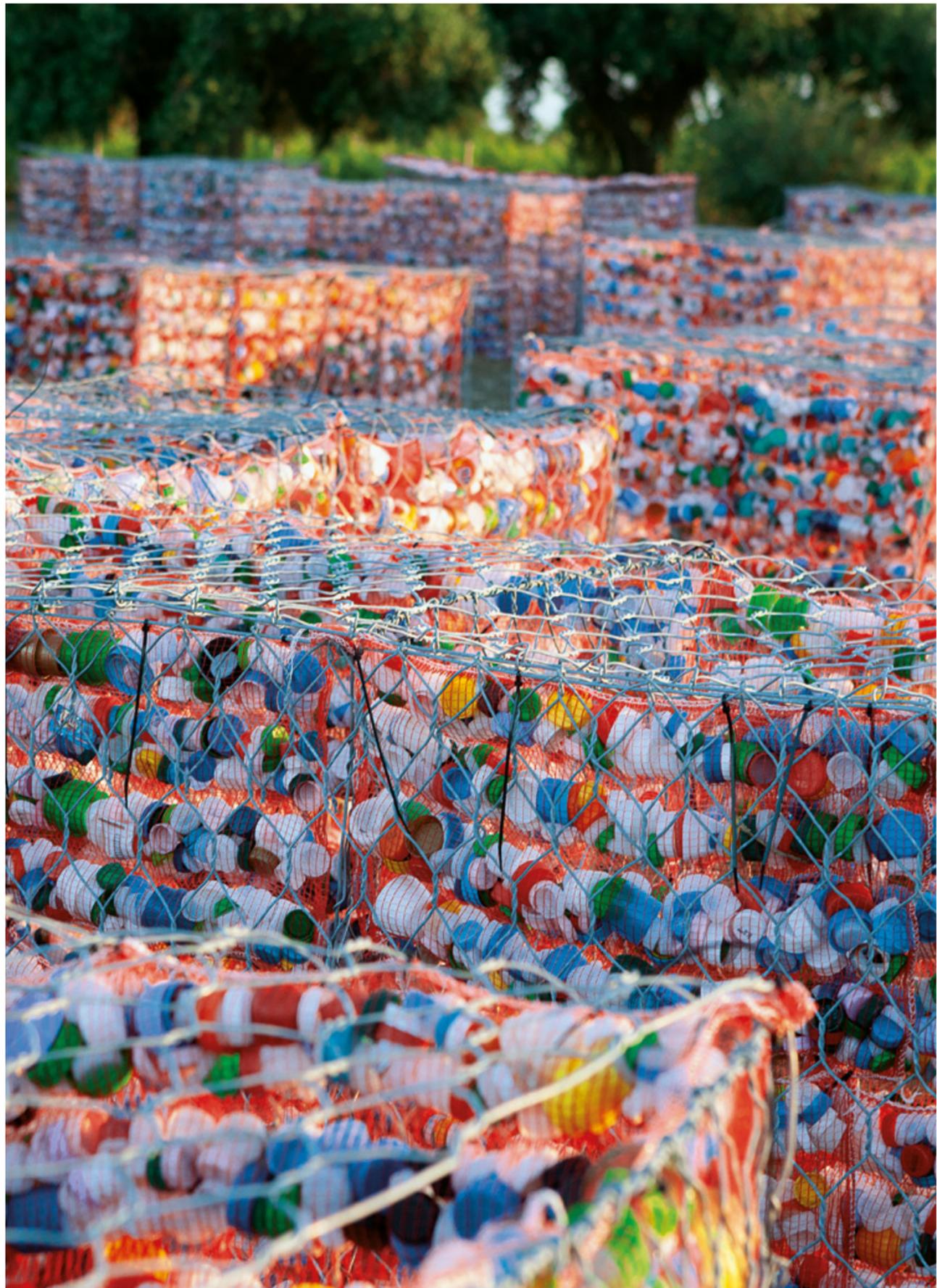
Dettaglio ravvicinato dell'installazione Vortice



MOZIA 2016

MOZIA: L'ETÀ DELLA PLASTICA, L'ANSIA SI SPECCHIA SUL FONDO	143
CYTHEREA E LA MEMORIA DELLA NATURA	148
“QUESTO È LO STAGNO IN CUI NULLA DI GREVE SI GETTA MAI CHE GIUNGA INSINO AL BASSO” <small>(GERUSALEMME LIBERATA, X, 489-490)</small>	160
PER UN'ARCHEOLOGIA DEL FUTURO	160
UN'ISOLA NELL'OCEANO	165

Una sala del Museo Whitaker di Mozia con
il celebre Kouros (450-440 a.C.), nell'allestimento
della mostra "HELP. L'età della plastica"
(25 settembre 2016 - 8 gennaio 2017)



MOZIA: L'ETÀ DELLA PLASTICA,
L'ANSIA SI SPECCHIA SUL FONDO

Anche in questo caso vale la pena di iniziare dalle parole dell'artista, che non descrive soltanto la sua colossale installazione (3500 m², e per difetto) nell'isola di Mozia¹²⁵, ma anche un percorso biennale di sopralluoghi, riflessioni, progetti, condivisioni:

“Come mio solito, ho [...] cercato di stabilire un contatto con il *genius loci* di questo magico luogo per interrogarlo. Anche il genietto, dal canto suo, credo mi stesse aspettando perché non tardò a raggiungermi per suggerirmi un'idea che credevo fosse solo iniziale, ma che invece è risultata essere quella definitiva.

Camminando tra le rovine fenicie, tra questi muretti, probabilmente una volta case, magazzini, muri di cinta e che comunque dopo duemilasettecento anni ci narrano ancora la loro storia, ho pensato che della nostra era quello che sopravvivrà nel lontano futuro forse sarà solo la plastica. L'era in cui viviamo sarà forse definita dai posteri l'Età della plastica.

Ho immaginato allora che cosa potrebbe trovare un ipotetico archeologo del futuro che scavasse in questa zona. Quando parlo di questo archeologo, mi immagino un alieno che arrivi direttamente dallo spazio, non ho infatti molta speranza che il genere umano possa sopravvivere ancora per molti secoli continuando ad attingere alle risorse naturali in maniera non sostenibile al ritmo di oggi. Ho fantasticato quindi pensando allo stupore di questo extraterrestre, che chiamerò il Professore, nell'incontrare una moltitudine di oggetti di uso comune della nostra civiltà come bottiglie di plastica, forchettine, bicchieri e di quanto li avrebbe ritenuti assurdamente preziosi e degni di essere esposti nel museo della fondazione Whitaker, accanto al meraviglioso vasellame fenicio e addirittura vicino al *Giovinetto*¹²⁶, ritenuta una delle statue più belle dell'umanità.

Ma il Professore non è uno sprovveduto, non per niente ha viaggiato nello spazio e quindi nel tempo, cosa non da poco e dunque ha classificato i suoi reperti con un giusto criterio, ha infatti distinto quelli che sono stati indispensabili alla crescita della nostra civiltà tra quelli che invece hanno causato il nostro declino, tuttavia non sono mancati errori di interpretazione.

Gli scavi del Professore hanno dato buon frutto perché ha potuto riportare alla luce tutta una serie di elementi murari formati da grossi blocchi costituiti da gabiioni metallici ripieni di tappi di bottiglia, tutti di plastica colorata. I blocchi erano disposti al suolo secondo la sintassi dei reperti fenici attigui, tanto è vero che il Professore ha faticato non poco a cercare di supporre a quale tipologia di edificio fossero appartenuti, tanto più l'impianto sul quale erano distribuiti poteva far pensare invece ad un



¹²⁵ L'installazione *HELP. L'età della plastica* è stata visitabile dal 25 settembre 2016 all'8 gennaio 2017, in una vasta area dell'isola di Mozia (Trapani) accanto alla zona archeologica cartaginese-romana: realizzata con l'assemblaggio manuale di oltre 5 milioni di tappi usati di plastica colorata, racchiusi in gabiioni metallici, l'opera delineava, in uno spazio di forma quadrangolare, la parola *HELP*, che si snodava sul terreno con grandi lettere tridimensionali. L'iniziativa, dedicata alla memoria di Giovanni Vimercati, è stata promossa dalla Fondazione Terzo Pilastro - Italia e Mediterraneo,

sostenuta dalla Fondazione Whitaker e da ENEL, in collaborazione con le università di Palermo, Roma Tre, Ca' Foscari Venezia, con partner principale l'azienda Maccaferri. È stata curata da chi scrive, mentre la direzione dell'allestimento è stata di Zachary Brennan.

¹²⁶ Il *Giovinetto* di Mozia è una statua di marmo del V secolo a.C., ritrovata nel 1979 durante una campagna di scavo dell'Università di Palermo. Alta 1,81 metri, non trova in totale accordo gli studiosi sull'iconografia del manufatto: per alcuni un efebo, per altri la guida di un cocchio, per altri ancora la raffigurazione di una divinità.

I gabiioni metallici con i tappini di plastica colorati per l'installazione HELP. L'età della plastica (isola di Mozia, Trapani, 25 settembre 2016 - 8 gennaio 2017)

La locandina della mostra

accampamento romano con il Cardo e il Decumano il che contribuiva ad accrescere la difficoltà dell'enigma. Solo tornando via con la sua astronave ha potuto decifrare quei segni misteriosi quando dall'oblò ha potuto leggere la parola HELP disegnata sul terreno. Ha capito allora il grido di allarme lanciato da qualche contemporaneo di chi legge queste parole. Ma perché proprio a Mozia e non altrove?

Forse il nostro archeologo tornerà di nuovo sulla terra per soddisfare questa domanda, ma noi non abbiamo dubbi: la Sicilia è la risposta di tutto (Goethe)¹²⁷.

Un grido di allarme. Per Hans Blumenberg, l'inventore della moderna metaforologia, la vita dell'uomo, di tutti gli uomini, assomiglia allo stare in mare, a un rapporto con l'acqua: ed è purtroppo un naufragio¹²⁸. Allo stesso modo procede anche la nostra ragione. Ne *L'ansia si specchia sul fondo* (*Die Sorge geht über den Fluss*, del 1987), un ammirevole "diario" alla Montaigne del secondo Novecento, egli annota: "Si va a fondo affondando. Si va al fondo della cosa sprofondandosi in essa. Per le esistenze naufragate il fondo del mare era da sempre il punto fermo definitivo, che nessuno poteva trovare ancora in vita. Senza dubbio un'ultima fondazione ma nel senso ironico che da essi non si poteva prendere le mosse né risalire a qualcosa di fondato"¹²⁹. Il fondo del mare, come sappiamo, non è aggredito dal Garbage Patch State, l'orrendo mostro marino con cui Maria Cristina Finucci ha iniziato a confrontarsi nel 2012 e cui, come abbiamo visto, ha provato a dare sembianze zoomorfe a partire dal 2014. Non c'è invece alcun dubbio che l'artista volesse e seguiti a voler andare "al fondo" del problema, coinvolgendoci – positivamente, fattivamente – in uno stato di motivata ansietà, rivelandoci che questo fondo è fluttuante, che dalla distesa di scorie di plastica non potremo mai risalire "a qualcosa di fondato". Dopo la fondazione dello Stato, la sua istituzionalizzazione, la costruzione di un network autorevolissimo di interlocuzioni, dopo l'emblemizzazione della sua aggressività in una serie di mostri, con il 2016 prende dunque avvio una nuova fase del progetto *Wasteland*, sin qui la penultima, che si impernia su una parola (HELP), sull'iconica costruzione di un grido di aiuto e su ulteriori articolazioni di senso.

Già dal 1979 il filosofo tedesco Blumenberg aveva fatto ricorso a un'immagine esistenziale "marina", anch'essa assai pertinente alla prima tappa di questa nuova fase nella storia del Garbage Patch State, quella che si è sviluppata nella piccola e antichissima isola e città di Mozia, di fronte a Marsala: si trattava già allora del "naufragio", e *Naufragio con spettatore* si intitolava appunto quel suo saggio¹³⁰. È un buono spunto – specialmente per la presenza di uno spettatore – per comprendere meglio alcuni dei molti impliciti del progetto *L'età della plastica* e della grande scritta "HELP" che, come abbiamo visto, ne costituisce la cifra saliente.

127. Ci sono buoni motivi per supporre, dal luogo e dalle condizioni del ritrovamento, che la statua, ritenuta di particolare valore (forse non solo artistico), fosse stata nascosta nelle prime fasi dell'assedio posto a Mozia da Dionisio di Siracusa, che espugnò l'isola e la città.

128. M.C. Finucci, *Un archeologo del futuro a Mozia: Wasteland tre anni dopo*, in *The Garbage Patch State. HELP. L'età della plastica / HELP. The Age of Plastic*, catalogo della mostra (isola di Mozia, 25 settembre 2016 – 8 gennaio 2017), a cura di G. Barbieri e S. Burini, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2016, pp. 35-36.

129. Nelle pagine che seguono riprendiamo, con molti adattamenti sostanziali, il nostro saggio *Insula: "L'età della plastica". Quattro anni di Garbage Patch State Project*, ivi, pp. 55-74.

130. H. Blumenberg, *L'ansia si specchia sul fondo* (1997), Il Mulino, Bologna 2005, p. XX.

131. Cfr. Id., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* (1979), Il Mulino, Bologna 1985.

Il trasporto dei tappini sull'isola



È superfluo sottolineare che cosa rappresenta un'isola in un'esistenza segnata dal naufragio. Proviamo tuttavia a reconsiderarla sulla scorta dell'analisi di Blumenberg, che si basa su molti altri naufragi, culturali, filosofici, e alcuni reali, che egli dispone nel primo capitolo del suo libro (*Pericolo in mare*). Senza dover risalire a Omero (che all'inizio della nostra civiltà ci ha consegnato isole semioticamente complesse), è almeno dai tempi del *Robinson Crusoe* di Defoe (1719) che l'isola è considerata uno dei *topoi* essenziali dell'avventura dell'uomo moderno: e basterebbe a provarlo anche solo l'ammaliante *storia parallela* che Michel Tournier pubblicò agli esordi della sua carriera, nel 1967, con *Venerdì o il limbo del Pacifico*.

Ora, una fondamentale dimensione di *avventura* (etimologicamente, delle "cose che accadranno", *ad-ventura*: il termine diviene autonomo solo nella Francia cavalleresca del XIII secolo) è inevitabilmente inscritta, dal suo inizio, anche nel programma del Garbage Patch State. Finucci ha percepito, da artista qual è, e dunque al di fuori dei consueti e stratificati criteri di sostenibilità ambientale, l'esistenza di un pericolo prossimo, cui ha conferito la forma di uno Stato enorme e invisibile; lo ha ufficialmente costituito e fatto poi internazionalmente riconoscere; ne ha realizzato e inaugurato, come abbiamo visto, la prima ambasciata, nell'aprile del 2013 al MAXXI di Roma. Ma il suo progetto è prima di tutto *avventura* per lo spessore temporale che lo caratterizza.

Questo tempo che Maria Cristina ci narra con le sue installazioni non può che essere nella dimensione dell'*avventura*, di un futuro che modifica la nostra percezione del mondo e noi stessi, proiettati più o meno consapevolmente in una dimensione dinamica, articolata e disarticolata, sorprendente e preoccupante: in cui veniamo coinvolti da peripezie che non ci cadono in testa (come nell'etimo greco) ma che emergono da sotto i nostri piedi...

Modernissima Atlantide che affiora dagli oceani – senza ancora saldarsi, per fortuna, nella sua mutevole orografia – il Garbage Patch State vanta ormai



Veduta dell'installazione dalle rovine della città fenicia

organismi, archivi, documenti e certificati, presenta una fauna eteroclitica ed evanescente ed è, prima ancora, una meta inquietante e possibile, il futuribile e contraddittorio approdo di un naufragio ecologico: tutto ciò è in filigrana nelle diverse tappe che hanno condotto Finucci a Mozia, interventi attivi nello spazio e nel tempo, al limite del visionario, atti vitali, sintesi formali di esperienza profonde di vita, e insieme – perché no, dopo Huizinga e il suo *Homo ludens?* – pratiche di gioco.

Proviamo tuttavia a considerare il progetto anche in una prospettiva più puntualmente cognitiva: l'“isola” rivelerà così un'altra delle sue infinite fisionomie.

CYTHEREA E LA MEMORIA DELLA NATURA

Proviamo a pensare dunque all'isola come al coronamento di un percorso di conoscenza e pervasivo della coscienza. È un processo che si è stabilito, con una certa insistenza e alcune contraddizioni, all'inizio della nostra prima età moderna. Faremo riferimento in questo caso in particolare a due isole cruciali, quella di Cytherea, sacra a Venere (nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, 1499), e quella di Armida, nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1575): e vedremo delinearsi due contrapposte strategie cognitive.

L'*Hypnerotomachia Poliphili*, lo straordinario romanzo d'avventura di Francesco Colonna che Aldo Manuzio pubblica alla fine del XV secolo¹³¹, scandisce un misterioso e ammalian-te cammino verso una profonda *cognitio naturalis*: nelle sue pagine, in forza di un costante ricorso all'acqua (ninfe, fiumi, fontane), questa ragione è connotata da logiche plurali, disponibili ad accogliere le contraddizioni che scaturiscono dall'infinità della vita. Il cammino procede di giardino in giardino e, in effetti, quelli del *Polifilo* sono giardini bizzarri, così come apparivano certamente inconsuete le colorate aiuole di plastica che Maria Cristina Finucci ha realizzato a Mozia: sono giardini senza vegetazione, sostituita da minerali o, più semplicemente, dall'acqua, e dunque piuttosto *pure forme*, mentali, oniriche, logiche. Francesco Colonna voleva comunicarci in sostanza l'inutilità di atteggiamenti tesi a rimarcare il primato orgoglioso dell'io, di un io consumatore e dissipatore, dovremmo aggiungere in questo caso, pensando al messaggio che il progetto *Wasteland* ci trasmette. Colonna voleva, inoltre, potenziare la nostra capacità di “vedere” attraverso la memoria. Gli studi sull'*Hypnerotomachia* hanno spesso sottolineato il peso della “memoria” nel romanzo: è la memoria di un'antichità irrimediabilmente “fragmentata” ma mentalmente colmabile; in cui si sormontano la morte e la vita, in un intreccio in cui solo la memoria pare sia in grado di tenere insieme la nostra esperienza.

L'isola topiaria di Cytherea è la quintessenza, nel *Polifilo*, del nostro essere nel mondo: una potente metafora visiva, direbbe Blumenberg. Come i giardini precedenti, anche quest'orto smisurato sopprime ogni realistica referenzialità in favore di un perfetto assetto formale: è un disco (fisso) di inconcepibile rotondità,

¹³¹ Nella vastissima bibliografia su questo capolavoro della letteratura e dell'editoria rinascimentale dobbiamo segnalare gli studi di Giovanni Pozzi, almeno nella sintesi dei due saggi inseriti in *Sull'orto del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993, pp. 89-143. Va comunque ricordata, ancorché smentita dai successivi riscontri documentari, l'appassionata ricerca di M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina Edizioni, Roma 1983. Per una ricapitolazione bibliografica sull'opera si veda L. Barcaioli, *Una banca dati per il “Polifilo”: la catalogazione dei contributi*, in “Bibliotheca”, IV, 2015, pp. 123-147.

Vedute aeree dell'installazione HELP. L'età della plastica





Veduta dell'installazione dalle rovine della città fenicia



Veduta notturna dell'installazione



MOZIA 2016





articolato su tre cerchi concentrici, diviso, almeno nel tratto più vicino alla riva, in venti settori, una esplicita forma di conoscenza. Tutto l'attacco della narrazione di Cytherea è giocato sul paradigma edenico che la nostra ansia di progresso ha smarrito: percepiamo un'incredibile e perenne abbondanza di fiori, alberi, colori, profumi; un clima ideale e imm modificabile; una perpetua ma non eccessiva esposizione solare, sino a cancellare la stessa nozione di ombra. È un luogo – “sancto” – che pretende, per dischiudersi al visitatore-pellegrino, ch'egli aderisca a una ragione corrispondente. Non quella, razionale, della parola; piuttosto, quella delle immagini, di immagini memorabili.

A Cytherea Polifilo porta a perfetto compimento la sua avventura di conoscenza. Incontra la dea dell'amore, comprende che l'amore stesso, a partire da quello per la natura, è effettivamente il vertice di ogni sapere sull'uomo. Quali siano i segreti concretamente attinti nell'incontro, il testo non ci rivela; ci informa, invece, con qualche dettaglio, sulle necessarie modalità dell'apprendimento. L'esperienza è quella della “metamorfosi”, così estranea alla plastica, ma anche così cen-

trale nella strategia di pervasività cognitiva di Maria Cristina: solo se si accetta di smarrire un'identità apparentemente coerente (ad esempio, nei nostri ostinati consuli) possiamo sperare in un deciso incremento di coscienza e di ragione. Il contatto con l'acqua purissima fa sì che Polifilo si converta in un “pristino stato”, quasi rimemorasse un proprio *io* remoto e nondimeno più autentico; la grazia di Venere avvolge tanto lui che Polia, la donna amata e inseguita, ed entrambi si sentono “del nostro amoroso et corroborato stato securi et iocundissimamente rifocillati”. Anche Finucci ci invita a Mozia a una nuova (e antica) presa di coscienza.





*Foto zenitale notturna (da drone)
dell'installazione HELP. L'età della plastica*

Scorcio notturno dell'installazione



“QUESTO È LO STAGNO IN CUI NULLA DI GREVE SI GETTA
MAI CHE GIUNGA INSINO AL BASSO.”

(*GERUSALEMME LIBERATA*, x, 489-490)

Non c'è lieto fine, viceversa, nel poema tassiano: ed è comunque un altro utile punto di vista sul Garbage Patch State. L'isola di Armida pare avere, infatti, la sua stessa dislocazione: “S'asconde/ne l'oceano immenso” (*Gerusalemme Liberata*, XIV, 548-549). Quest'isola, ci avvisa per tempo l'autore, è straordinaria, affascinante, ma è un artificio pericoloso, la scena di una maga, dei suoi incanti amorosi. Noi la vediamo soprattutto attraverso gli occhi di Carlo e di Ubaldo, i soldati cristiani impegnati nella missione di salvare Rinaldo restituendolo al proprio io. Nel destino del paladino, prima conquistato dalla passione di Armida e poi risvegliato ai suoi doveri di guerriero, Tasso rimuove alla radice quel senso di *aetas aurea* che dall'antichità era giunto al Rinascimento. “L'antica e senza fren libera gente”, l'antica umanità felice, appare ormai al poeta come un caos senza ordine, la semplicità della natura primigenia coincide adesso con una malizia incontrollabile. Per cui, descrivendo il “porto del mondo” (una possibile e terribile definizione del Garbage Patch State), Tasso impiega una sequenza di immagini che configurano dal suo punto di vista i rischi drammatici di un *regressus ad uterum*, del ritorno a un passato più condiviso o a un futuro ancora incerto. Anche stavolta l'emblema di questo percorso è un giardino, nel mezzo dell'edificio rotondo che è il palazzo di Armida. La sua struttura circolare è analoga a quella dell'isola di Cytherea, ma in realtà esso non ha più nulla della perfezione della natura primigenia. È declinato sin dalle prime battute in una cifra di introversa sensualità: il suo “chiuso grembo” è la risultanza finale di un girone di logge demoniache, aperto per cento porte che immettono tuttavia su percorsi obliqui e senza meta; per di più un labirinto protegge Armida e Rinaldo, gli innamorati racchiusi nel giardino, e anche esso è tondo e pericoloso. Costretto, insomma, a scegliere tra la natura e la storia, Tasso ha scelto quest'ultima, ha sposato una ragione apparentemente non contraddittoria ma in realtà avida di conquiste e, viceversa, ha sovraccaricato la natura di ogni possibile inganno, menzogna, malizia. Per questo, nei suoi versi, l'isola di Armida è condannata a scomparire. La scena di frammenti antichi che Polifilo era riuscito a ricomporre a Cytherea diviene, neanche cent'anni dopo, un'unità frantumata, che comunque seguita a scorrere nella nostra vita.

PER UN'ARCHEOLOGIA DEL FUTURO

Scomporre e ricomporre. Sino a Mozia Maria Cristina Finucci aveva collocato, in alcune capitali del mondo (Parigi, Venezia, Madrid, Roma, New York, Milano, nuovamente Venezia) e in forme sempre diverse, alcune porzioni di un'immagine complessiva, quella del Garbage Patch State, con l'esigenza fondamentale di assegnare a esso una forma. Questo è, infatti, come abbiamo ripetuto tante volte, l'obiettivo finale del progetto *Wasteland*, dare un'immagine a un fenomeno sfuggente che non lo possiede: solo costruendo l'immagine fino in fondo, nelle installazioni come nella pubblica opinione, si potrà cominciare a rapportarsi con la minaccia che esso rappresenta. Un progetto di impegno crescente, che ha richiesto, almeno dopo EXPO, la presenza di una conduzione anche manageriale dell'impresa, per cui si è resa disponibile – con intelligenza, generosità e un entusiasmo non ancora sopito – Paola Pardini.

A Mozia, tuttavia (nel vasto e ambizioso intervento promosso dalla Fondazione Terzo Pilastro – Italia e Mediterraneo, grazie all'intuizione del suo presidente, Emanuele F.M. Emanuele, sostenuto dalla Fondazione Whitaker, da ENEL e Maccaferri), l'artista è stata costretta a fare i conti anche con un più remoto passato, con civiltà più lontane. Ha voluto inventare, come ci ha ricordato lei stessa, una sua curiosa archeologia. Un progetto che era stato sin qui sostanzialmente “architettonico” – soprattutto nel “padiglione” (*Fake*) predisposto per la 55° Biennale di Venezia o nell'ambasciata al MAXXI di Roma – e poi “plastico” (nei vortici di New York e di Milano) è diventato, insomma, anche “archeologico”: non è un caso che una delle sedi dell'installazione di Mozia sia stata il Museo Whitaker, dove era possibile scoprire – attraverso detriti incorruttibili – l'ambiguità della plastica e del suo impatto nella vita dell'uomo moderno: positivo, per tanti aspetti. E insieme letale.

C'è di più, in realtà. *L'età della plastica* poneva, inoltre, domande piuttosto insolite al protocollo scientifico archeologico. Come è noto, nella ricerca archeologica non è tanto importante il valore della qualità del segno artistico o del semplice reperto. L'attenzione degli archeologi va, infatti, prima di tutto, alla posizione di quest'ultimo e alla sua corretta geocalizzazione, che appare agli studiosi come la fondamentale garanzia per una probante datazione e, di conseguenza, per





Veduta generale dell'installazione all'imbrunire, con i gabbioni intra-illuminati da ENEL X

un'efficace comprensione: in questo senso il ritrovamento del *Giovinetto* della Fondazione Whitaker è esemplare. Ma nella Mozia dell'Età della plastica, invece, si potevano vedere le tracce di una posizione che non esiste e che è al contempo sterminata. Queste tracce ci sono state mostrate, inoltre, facendoci rivivere – se consideriamo bene il pericolo che ci attende – le antiche, ataviche immagini di un'ansia irrisolta, come ci ha ricordato Blumenberg.

Se gli artisti di un tempo usavano degli sfondi di rovine per raccontare episodi di una storia passata o presente (*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, ripetono gli intellettuali medievali), Finucci si è presentata, per interposto alieno, come un archeologo del futuro, che tentava di comprendere il senso degli artefatti di una passata “civiltà della plastica” (perché davvero la plastica è in questa tappa preponderante), scoprendo un sito e un museo che ne conservavano le testimonianze, in un'isola che risultava altresì caratterizzata da un segno talmente dilatato da risultare di scala quasi territoriale, ossia le minute e indelebili rovine di un'epoca che – osservate dall'alto, cioè da un altro tempo – chiedevano AIUTO! La complessa rappresentazione prodotta era dunque un messaggio per l'uomo del futuro (ma insieme del presente): assumeva le forme di una enorme “natura morta”, di un'immagine gigantesca della *Vanitas*, in cui la vita si era spenta ed era diventata una necropoli, il segno di una civiltà perduta che non aveva saputo salvarsi. Le rovine di plastica di Mozia, portatrici di uno spietato messaggio, collocate accanto a un'area archeologica di straordinario valore, ci fornivano insomma indicazioni di ambigua doppiezza sulla civiltà che raccontavano, anche stavolta a partire da una dislocazione monumentale eccezionale.

Ricaviamo in questo senso, una volta di più da Mario Perniola, un'indicazione piuttosto pertinente a questo specifico intervento di Finucci (che anche in seguito, in particolare con l'installazione nel Foro Romano di cui diremo, si è misurata con uno spazio di stratificata e densa memoria):

“Schelling all'inizio dell'Ottocento aveva considerato l'architettura come un'arte inorganica, una specie di musica irrigidita, pietrificata, concreta e l'aveva compresa insieme al bassorilievo e alla scultura sotto la comune nozione di plastica. Ora la tesi che l'architettura faccia parte della plastica, ne fa a prima vista il prodotto dell'attività di un artefice che modella, foggia e plasma una materia per trarne una figura, ma induce anche

a pensare che questa figura non sia definitiva, stabile, perfetta, introduce cioè in essa un aspetto provvisorio, contingente, se non arbitrario: se l'architettura è plastica vuol dire che le sue forme non possono essere affatto paragonate a forme intelligibili, quasi eterne e immutabili analoghe alle idee platoniche, ma piuttosto a pieghe, a impronte, a flessioni [...] La definizione dell'architettura come plastica dell'inorganico, a ben vedere, non esalta, ma attenua e riduce l'importanza dell'artista inteso come soggetto creatore avvicinandolo all'artigiano; ma soprattutto concentra la nostra attenzione sull'opera architettonica intesa come formazione fisica non essenzialmente diversa dai rivestimenti cornei di alcune specie animali [...] o dalle conformazioni geologiche della crosta terrestre”¹³².

Da un'architettura di plastica si passa dunque alla plastica come architettura e all'architettura come conformazione geologica e inorganica condivisa, in cui l'autore non è l'unico motore della creazione, come l'archeologo del futuro di cui ci ha parlato Maria Cristina – che vuole interpretare, come del resto l'artista, questi segni presenti – un'artista che ha dovuto lavorare, con una strategia tipica dell'arte contemporanea, “a nome di qualcun altro”.

In questi elementi il progetto *Wasteland* mostra di appartenere pienamente alla nostra contemporaneità. Quando nel 2015, per la 56° Biennale di Arti Visive di Venezia, avevamo avuto il privilegio di curare un importante evento collaterale, la mostra di Grisha Bruskin “An Archaeologist's Collection” (presso la ex chiesa di Santa Caterina)¹³³, avevamo riscontrato che anche il grande artista russo, pur misurandosi con temporalità storicamente assai più determinate (l'impero sovietico), aveva finito con l'adottare un'impostazione di archeologia del futuro che, pure per altri riscontri, appare come una tendenza centrale dell'attuale scenario: è una tendenza che deriva anzitutto dalle sensibilità di alcuni artisti, ma anche dalla disponibile pluralità di tempi diversi che troviamo riassunti nel digitale, nonché da un futuro che appare più confuso e incerto di pochi anni fa, e dalla opportuna riconsiderazione della forte matrice del passato sull'arte moderna (come hanno provato le due belle esposizioni curate sempre nel 2015 da Salvatore Settis per Fondazione Prada, “Serial & Portable Classic”) e, infine – e questo era del tutto evidente nel progetto di Maria Cristina –, da una generale esigenza di consolidamento della memoria nell'epoca dell'intelligenza artificiale, cui tanto spesso affidiamo i nostri ricordi personali e collettivi.

Il consolidamento di una memoria collettiva è, in effetti, uno dei compiti di maggiore importanza della strategia culturale contemporanea. E se, sulla scorta della riflessione di Jurij Lotman¹³⁴, imparassimo a considerare davvero la cultura come la memoria non ereditaria dell'umanità, che procede e si sviluppa conservando e accumulando informazioni, dovremmo anche sentirci tutti impegnati in un'esigenza collettiva (specie per il nostro continente): quella di salvare, far conoscere e condividere un passato comune, di cui è fondamentale non disperdere le tracce. Forse mai come nella nostra epoca, la necessità della conservazione della memoria è stata così fortemente sentita. L'esigenza di identità generata dai mutamenti sociali del mondo attuale focalizza l'interesse del dibattito intellettuale e scientifico contemporaneo sul nesso tra memoria e identità (soggettiva e collettiva) e su quello tra memoria e storia. Forse nessuna epoca della storia umana quanto la nostra è apparsa tanto ossessionata dalla memoria.

La cultura è, quindi, una condizione necessaria per l'esistenza di qualsiasi collettività umana. Come ancora Lotman scriveva sin dagli anni settanta¹³⁵, non esiste collettività che non abbia definito e distillato dei *testi* particolari, un comportamento specifico, un momento particolare destinato ad assolvere una funzione *culturale*. Lo è certamente anche l'installazione *site specific L'età della plastica* di Maria Cristina Finucci. Che è prima di tutto un segno della ricerca che su questo tema conduce sin dal 2012, ma, insieme, anche una sorta di finestra culturale, una “finestra” aperta su molte dimensioni di un futuro rischioso.

UN'ISOLA NELL'OCEANO

A Mozia Maria Cristina Finucci ha denunciato il pericolo, ne ha conservato e musealizzato le tracce, ha concretamente affermato la possibilità di recuperare e conservare i detriti strappandoli al vuoto, al nulla, alla dissoluzione cui sono destinati, per lasciare un indizio per chi resta. Il procedimento è analogo ai precedenti interventi: si de-semantizza l'oggetto artistico per ri-semantizzarlo infondendovi un nuovo significato, aggiungendo a ogni tappa del progetto (che è, per tutto quello che abbiamo ragionato sin qui, inevitabilmente seriale: si tratta di installazioni che dialogano tra loro in modo quasi prodigioso) nuove suggestioni, nuove stratificazioni di significato.

La sua plastica è insieme concreta, metaforica e allusiva, è il volto visibile, colorato e tragico della merce che si è disfatta in acqua, è ciò che non dovrebbe più esistere e che invece torna in modo ambiguo nelle nostre vite, e ci mette in pericolo. All'inizio del programma *Garbage Patch State* Maria Cristina ci invitava a fare un viaggio su un'isola che c'è ma non dovrebbe esistere, la cui stessa esistenza minaccia la nostra. A Mozia ci ha accolto veramente su un'isola e il progetto ha acquisito pertanto una più esplicita portata metaforica.

Il *Garbage Patch State* sta fisicamente nell'oceano e un oceano non deve essere percepito solo come qualcosa di neutrale e di fluido: esso è anche un simbolo della ricchezza di risorse internazionali, transnazionali e transgenerazionali. L'oceano, come le foreste, appartiene a tutti, non a un Paese o a un regime politico. L'oceano ci appare, in un certo senso, come il simbolo dell'Alfa e dell'Omega. Tutto comincia in esso: noi siamo venuti dall'oceano e vi torniamo. L'oceano è l'inizio e la fine della vita. E ogni isola ne è il simbolo.

¹³² M. Perniola, *Il sex appeal...* cit., pp. 105-106.

¹³³ Cfr. Grisha Bruskin. *An Archaeologist's Collection*, catalogo della mostra (Venezia, ex chiesa di Santa Caterina, 7 maggio – 22 novembre 2015), a cura di G. Barbieri e S. Burini, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2015.

¹³⁴ Cfr. J.M. Lotman, *La semiosfera. Assimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (1985), Marsilio, Venezia 1992.

¹³⁵ Cfr. Id., *Tipologia della cultura...* cit.

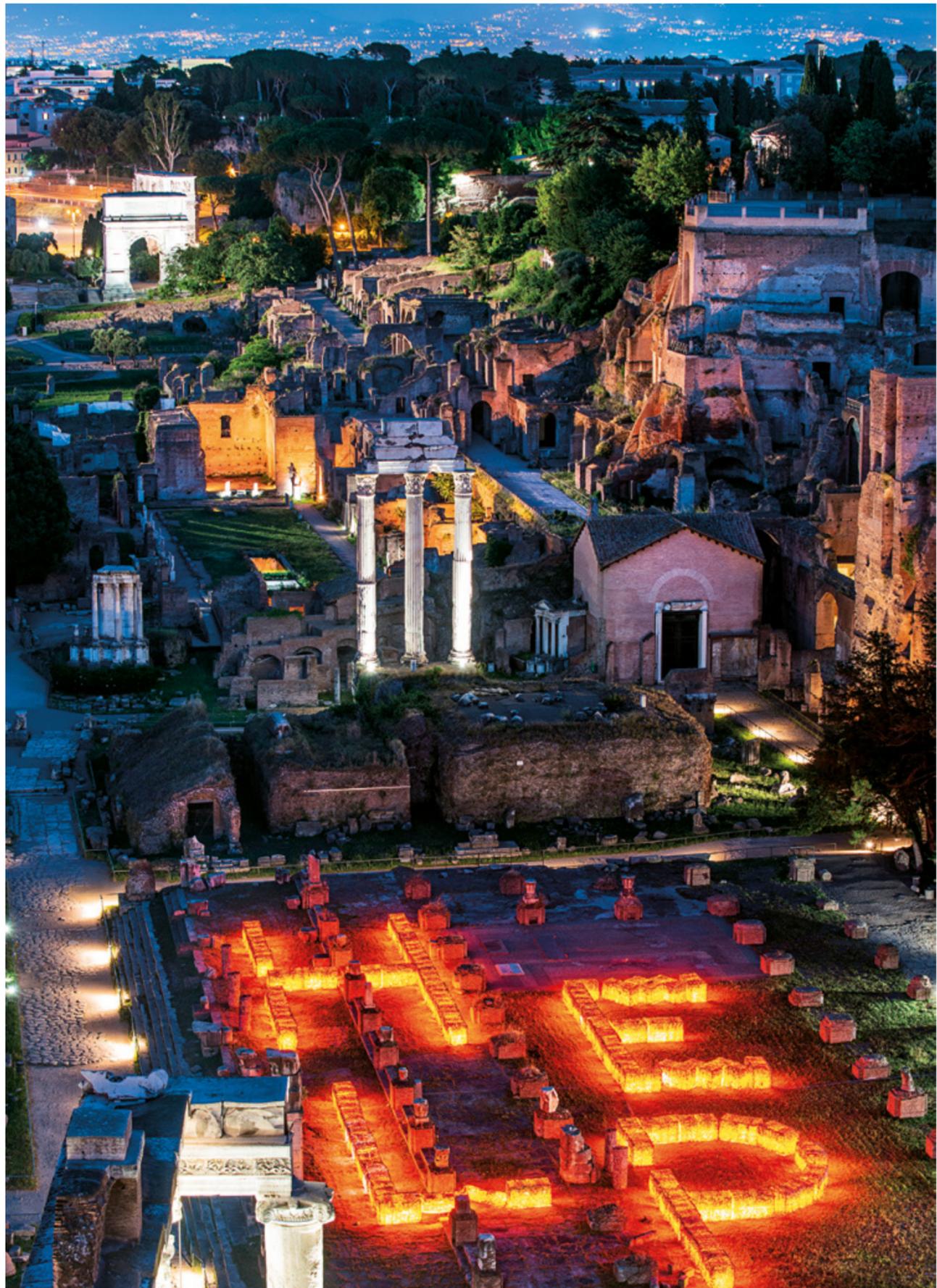
Scorcio dell'allestimento *site specific* nel Museo Whitaker di Mozia







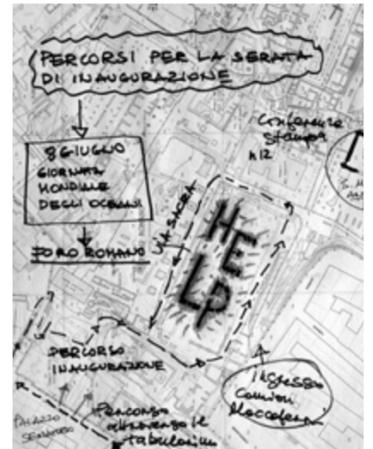
Scorcio dei gabbioni metallici intra-illuminati da ENEL X per l'installazione Help the Ocean (Roma, Foro Romano, 8 giugno - 29 luglio 2018)



Da diverso tempo l'8 giugno di ogni anno si celebra la Giornata Mondiale degli Oceani, in ricordo del Rio Earth Summit di Rio de Janeiro (giugno 1992), la prima conferenza mondiale dei capi di Stato sui temi della tutela e della sostenibilità ambientale che raccolse nella città brasiliana oltre 170 rappresentanti di governo e gettò le basi del successivo protocollo di Kyoto. Nel 2018, da quella data e sino al successivo 29 luglio, Maria Cristina Finucci ha avuto l'opportunità di realizzare quella che è forse, sin qui, la sua installazione più eclatante e suggestiva: non tanto per la configurazione dell'intervento, che riprendeva sostanzialmente (con qualche percepibile variante, tuttavia) quella di Mozia e che quindi si imperniava di nuovo sul disperato grido di aiuto di una Terra fragile e devastata, quanto piuttosto per la sua dislocazione al Foro Romano, sui resti della basilica Giulia, a lato della Via Sacra, accanto al Campidoglio, e cioè in uno dei siti archeologici più visitati non solo in Italia ma nel mondo intero. Le infinite immagini del *making on* di cui disponiamo attestano con molta evidenza la sconvolgente bellezza dell'area, degli edifici a contorno, degli impressionanti segni del tempo che perimetravano l'installazione; quelle della conferenza stampa sottolineano il fittissimo riscontro di interesse dei media che la affollarono; i racconti dell'inaugurazione¹³⁶, con la proiezione del video ufficiale del Garbage Patch State sui muri del Palazzo Senatorio, l'installazione illuminata nella notte romana, la presenza visiva dei testimonial del Garbage Patch State raccontano tutti insieme un evento espositivo di straordinario impatto.

Tra le tante possibili testimonianze crediamo opportuno riportare il ricordo di quella sera nelle parole di Paolo Conti, del "Corriere della Sera":

"Chi ama il nostro sterminato Patrimonio culturale, pilone della nostra stessa identità nazionale, prova continuamente emozioni profonde. Che diventano incancellabili quando la contemporaneità, cioè l'arte di oggi capace di denunciare le nostre ferite, interviene sulla Grande Storia. Per questa ragione non dimenticherò mai – da cronista dei nostri beni culturali – le notti dei Fori illuminati dai bagliori sprigionati dalle opere di Cristina Finucci, né le immagini proiettate in piazza del Campidoglio. Non c'era solo la suggestione della luce, di quella fonte viva e chiara. C'era, nello stesso momento, sia un omaggio a un bene archeologico inestimabile che una denuncia forte, limpida: siamo in pericolo, questa stessa Bellezza lo è, l'ambiente in cui viviamo rischia di soffocare per quel 'troppo' che produciamo. L'arte è quella capacità di dire e di comunicare senza bisogno di parole, di spiegazioni, di mediazioni. Quelle notti ci hanno insegnato molto, lasciandoci un deposito preziosissimo: un lampo interiore indelebile, che vale per sempre"¹³⁷.



¹³⁶ Non potemmo prendervi parte, perché contestualmente impegnati a Mosca, al Museo Puškin a curare una bella mostra di Fabrizio Plessi, "The Soul of Stone" (5 giugno – 5 agosto 2018).

¹³⁷ P. Conti, "Help Ocean" ai Fori Imperiali arte di plastica contro l'inquinamento, in "Corriere della Sera", 8 giugno 2018, p. 32.

Veduta aerea notturna a volo d'uccello (da drone) dell'installazione

In occasione dell'Earth Day 2018, come presidente del Garbage Patch State, Maria Cristina Finucci firma a Roma l'adesione all'Agenda ONU 2030 per lo sviluppo sostenibile, controfirmata dal ministro dell'Ambiente Gian Luca Galletti e dal presidente dell'ASVIS Enrico Giovannini (22 aprile 2018)
Schemi di percorribilità del sito del Foro Romano nella serata inaugurale dell'installazione



Scorcio notturno dell'installazione

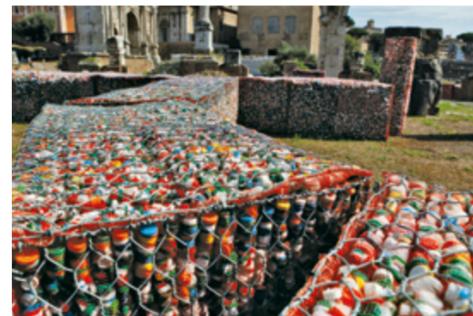


Un momento dell'inaugurazione nella piazza del Campidoglio a Roma

Se a Mozia l'intervento era stato preparato con ampio anticipo (la prima ricognizione precede di quasi due anni l'apertura al pubblico) alla cornice del Foro Romano si giunge in tempi molto più rapidi e con qualche maggiore casualità. Maria Cristina era stata contattata nell'autunno dell'anno precedente da una curatrice, Roberta Semeraro, per un "progetto artistico multimediale per l'ambiente e per il turismo sostenibile", da svolgersi sia nell'area del Foro che nel Museo dell'Ara Pacis: qui, sarebbe stato presentato un video di Joseph Beuys (uno dei due artisti contemporanei che Maria Cristina ha sempre sentito come un decisivo punto di riferimento) sulla difesa della natura, sul piazzale antistante due sculture in materiali bio-marini e plastici, di un artista e biologo britannico, Jason deCaires Taylor, e nell'area della basilica Giulia avrebbe trovato collocazione *HELP*. Complessivamente il progetto si intitolava *Oceanum. How Art Helps the Planet* (il che ci fa comprendere il senso della successiva evoluzione e la collocazione della data in concomitanza con la Giornata Mondiale degli Oceani), ma non ebbe seguito, così come l'ipotesi di dare una più definitiva dislocazione dell'installazione di Finucci in un'area pubblica della città de L'Aquila, in risposta a una call che ricercava "Nove artisti per la ricostruzione" del capoluogo abruzzese, dopo il terribile terremoto del 2009.

A fronte di un constatato impasse nel reperimento delle risorse necessarie, Maria Cristina procedette in autonomia e in collaborazione con diversi enti e personalità. Dapprima grazie all'interessamento del ministro Dario Franceschini e di un suo stretto collaboratore, Paolo Masini, nonché di quello della direttrice dell'Ara Pacis, Orietta Rossini, poi con la rapidissima adesione al progetto della direttrice del Museo dei Fori Imperiali, Alfonsina Russo, quasi negli stessi giorni del suo insediamento nella carica. Il *budget plan* dell'intervento fu configurato grazie a una serie di partner prestigiosi (Fondazione Bracco, ENEL, Maccaferri), fu confermata la collaborazione dell'Università Roma Tre e acquisiti i pareri favorevoli di tutte le soprintendenze competenti su un'area – come abbiamo detto – prestigiosa e delicatissima, il tutto in poco più di quattro mesi, comprendendo anche la cantierizzazione dell'intervento, che prevedeva 76 distinti elementi (gabbioni in rete metallica di dimensioni 1 x 2 x 1 metri vuoti all'interno, foderati da pannelli di rete rossa come i sacchetti per le arance, contenenti tappi di plastica) a formare le quattro lettere della parola *HELP*.

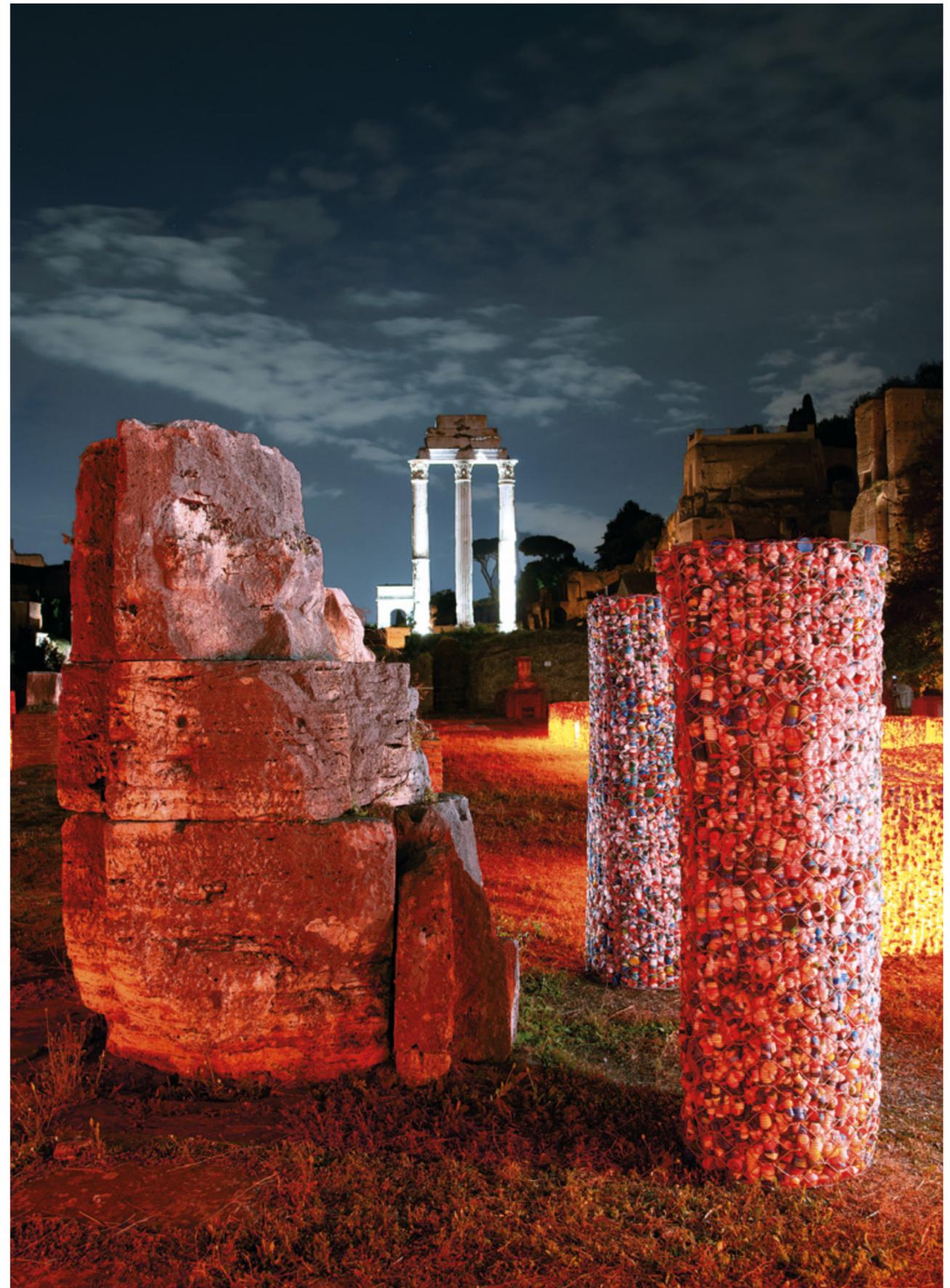
Le varianti rispetto all'installazione di Mozia dipendono sostanzialmente da tre fattori: anzitutto la scala dell'area coinvolta, che stavolta risultava essere un po' meno della metà di quella dell'isolotto siciliano (1600 m² l'area del rettangolo in cui compariva la scritta); in secondo luogo la necessità di fare i conti con resti archeologici, che a Mozia fiancheggiavano invece senza sormontazioni reciproche il grande insediamento della plastica; il terzo fattore coincide infine con la sensibilità dell'artista, che in questa circostanza ha compiuto la scritta con alcuni elementi sghembi e senza una doppia cordonatura per le lettere "H" ed "E".



176

*Scorcio dei bastioni fondativi del sito archeologico
Un momento della disposizione dei gabbioni metallici*

*Un altro significativo confronto tra i resti archeologici
dell'area e una porzione dell'installazione*





Veduta aerea notturna a volo d'uccello (da drone) dell'installazione e del contesto urbano



Il rapporto di quasi intima contiguità con gli elementi di fondazione della basilica Giulia arricchisce, però, anche per altri aspetti l'*HELP* romano. Maria Cristina aveva potuto, infatti, constatare in questa circostanza come nell'area più generale del Campidoglio – la zona considerata secondo la mitografia urbana dell'Urbe il luogo di originaria fondazione della città (ancora prima del tracciato quadrato di Romolo) – risultasse e risaltasse la presenza di grandi massi non troppo diversi dagli elementi compositivi della scritta. La sintassi costruttiva è insomma non troppo dissimile da quella dell'architettura antica, addirittura antichissima, e i gabbioni si integrano così adeguatamente con il tessuto circostante diventando essi stessi residuo archeologico, frammenti di un'epoca pericolosa. Se a Mozia l'implicito protagonista dell'insediamento era stato il "Professore alieno", impegnato a scovare le tracce di una complessiva civiltà perduta (per autoconsunzione), a Roma il suo ruolo poteva essere assunto invece da un altro personaggio, da un archeologo impegnato a rintracciare il processo originario di costituzione di una realtà urbana, di una sorta di città della plastica, di Urbe plastica. Là un messaggio lanciato a uno sguardo dall'alto, satellitare, qui – malgrado la comunque efficace leggibilità notturna della scritta illuminata – un punto di vista più ribassato, un livello orografico inferiore da cui minacciare di erigere degli edifici che potessero raggiungere quelli del dominante colle Capitolino.

A Roma *HELP* diventa insomma, in qualche modo, anche un "artefatto" di forte densità urbanistica, un elemento tutt'altro che estraneo alla storia della città che, spesso, e soprattutto all'inizio dell'età moderna, dal papato di Martino V in



Uno scorcio dell'installazione all'interno dell'area della basilica Giulia

Veduta aerea notturna a volo d'uccello (da drone) dell'installazione e del contesto urbano



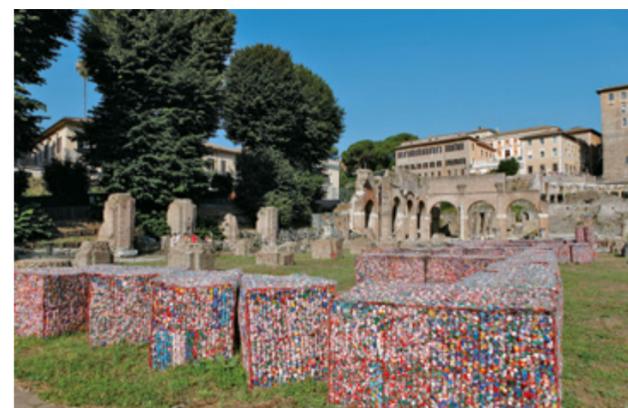
Maria Cristina Finucci inscritta all'interno dell'installazione



Scorcio dell'installazione

avanti, ha coniugato manufatti architettonici e la dislocazione di questi nel tessuto cittadino con esigenti significati simbolici. In un'intervista a Ofelia Sisca, apparsa su "Artribune" il 9 giugno 2018¹³⁸, Maria Cristina sottolineava: "L'HELP romano sorge sui resti della Basilica Giulia a lato della via Sacra, tra le molte domande che l'archeologo si pone ce n'è una molto semplice: perché proprio lì? La risposta coinvolge uno Stato, il Garbage Patch State. Il Garbage Patch State non aveva mire espansionistiche, ma al contrario, ha subito come una violenza la dilatazione incontrollata dei suoi confini. Gli articoli della sua Costituzione erano incentrati sulla necessità di fermare la propria involontaria crescita. Forse per questo lo Stato scelse proprio il Foro Romano, uno dei luoghi più simbolici del pianeta Terra per lanciare un grido di allarme verso i milioni di visitatori nella speranza di vedere arrestata la sua stessa espansione".

Di nuovo si mescolano le macrotemporalità della nostra esperienza collettiva. Di solito l'archeologia fa i conti con il passato, con un remoto passato, che si sforza di rendere comprensibile a un circoscritto presente. Non quella del futuro, come abbiamo sottolineato in precedenza. Qui, infatti, la relazione stabilita è piuttosto ancora quella, in apparenza paradossale, tra presente e futuro: vi abbiamo già accennato – a proposito delle azioni transgenerazionali, richiamando le posizioni di Baxandall che invitano a mutare l'inerzia del nostro punto di vista sulla storia, e anche a proposito di Mozia – e qui vale la pena di ribadire il punto, con una piccola precisazione ulteriore: l'HELP di Roma, questa sorta di minuscola ma non meno potente azione di *renovatio urbis*, la dinamica che fu alla base del Rinascimento nell'architettura e nell'urbanistica (attingere nel presente dal passato per progettare il futuro), ci lascia intendere anche significati supplementari, per il nostro tempo, proprio per un termine come quello di Rinascimento, spesso inutilmente abusato solo in una prospettiva di ripresa economica e non sempre sostenibile. Come riportiamo in nota, lo aveva percepito e scritto, già in occasione dell'intervento di Finucci al MAXXI, Pedro Medina, direttore editoriale dello IED di Madrid¹³⁹.



¹³⁸ <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/06/help-the-ocean-installazione-luminosa-foro-romano-difesa-pianeta/>.

¹³⁹ "Questo progetto artistico [*Wasteland*] è volto quindi alla fondazione di un nuovo orizzonte del possibile, nel mostrare la sua tendenza verso il futuro senza cadere preda di sguardi nostalgici alla natura, come presente in altre mostre. E in questo processo è fondamentale l'esperienza dello spettatore, che è considerato più come soggetto in grado di agire che come un solo oggetto che riceve delle informazioni. *Wasteland* ci condu-

ce in ultima analisi a uno sguardo critico e ironico che funge da piattaforma per i nuovi valori e per costruire un discorso più ampio, ove l'interesse consiste nei processi e nella rete di relazioni coinvolte in ogni azione. Si osserva un cambio di paradigma, un impegno per il futuro di cui *Wasteland* potrebbe essere la base per stabilire pratiche per porre le premesse di una nuova politica. Questa rilettura intorno alla fragile tensione tra umanità e il suo ambiente ci invita a guardare oltre, esponendo le potenzialità dell'arte come laboratorio per i problemi attuali, in grado di costruire un pro-

getto per immaginare il mondo. Solo un'arte, dunque, che abbia un approccio etico, un agire politico declinati con una forma poetica, potrà avere la funzione di anticipare la decodificazione del nuovo contesto globale. *Wasteland* mostra così un panorama che richiede posizionamenti, ben sapendo che potremo abitare il tempo a venire a patto di cambiare i modi di vedere. Sarà allora che emergeranno altri modi di agire sul mondo" (il testo compariva sul sito del MAXXI durante i due mesi, aprile e maggio 2014, dell'intervento di Finucci; non risulta più presente nel sito, ma l'artista ce lo ha trasmesso).

Particolari dell'installazione al Foro Romano



MILANO 2019

MILANO, FUORISALONE 191

EXIT 197

*Veduta dell'installazione Help the Planet Help
the Humans (Milano, cortile della Ca' Granda,
Fuorisalone, 9-18 aprile 2019)*



L'ultima ripresa, sin qui almeno, della fase *HELP* del progetto *Wasteland* ha avuto luogo durante la Milano Design Week dello scorso anno, nell'ambito del Fuorisalone (9-18 aprile 2019). La sede dell'installazione è stata, anche in questo caso, di assoluta qualità: si è trattato, infatti, del chiostro maggiore della Ca' Granda, il vasto complesso progettato da Filarete alla metà del XV secolo, uno degli edifici più rinascimentali del capoluogo lombardo, inizialmente destinato a ospitare l'ospedale dei poveri e dal 1958, invece, l'Università Statale degli Studi. Come si può insomma constatare, una sorta di ricapitolazione ideale delle modalità delle due installazioni precedenti: anche qui un'università, il confronto con esiti altissimi dell'architettura del passato, pur periclitati a seguito dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, uno spazio conchiuso ma insieme aperto, in una congiuntura – quella del Salone del Mobile – di altissima esposizione mediatica. Per di più, l'intervento di Maria Cristina, su una segnalazione iniziale di Marco Balich ad Alessia Crivelli, di One Ocean Foundation, che ne aveva successivamente parlato a Gilda Bojardi, era stato inserito nel prestigioso programma "Interni Human Spaces", coordinato e promosso dalla importante rivista di design diretta da Bojardi, e sostenuto, oltre che dalla stessa "Interni", proprio dalla One Ocean Foundation, l'istituzione costituita dall'Aga Khan e promotrice della Charta Smeralda, un codice etico per l'uso sostenibile delle risorse marine, e da Ariston Thermo Group.

Anche in questa circostanza l'inserimento della scritta ha comportato la possibilità di disporre, come a Mozia o al Foro Romano, di uno spazio esclusivo, quello del cortile centrale della Ca' Granda. Attorno allo spazio verde, in una sorta di anello carrabile e sotto la loggia del pianterreno, si disposero per la verità altri segni eloquenti: tra gli altri ricordiamo, per la loro più prossima contiguità all'installazione di Maria Cristina, *MultiPly*, un progetto sul riciclo dei materiali di un edificio dopo la sua trasformazione o distruzione, di Waugh Thistleton Architects – Arup con AHEC – American Hardwood Export Council, e *La foresta dei violini* dello studio di architettura Piuarch, a commemorare suggestivamente la terribile tempesta di vento Vaia, che nell'ottobre del 2018 aveva sradicato milioni di piante sull'arco alpino veneto, e segnatamente nella Val di Fiemme, da cui i tronchi esposti provenivano. Anche la qualità di questi accostamenti conferisce una piena cittadinanza al progetto di Finucci all'interno di un programma di forte attualità artistica, e inoltre non è difficile cogliere una percepibile assonanza tematica, nella cifra complessiva della fragilità del pianeta e della necessità di adottare atteggiamenti coerenti per salvaguardare gli "Human Spaces" non altrimenti garantiti: il grido d'allarme e di aiuto degli oceani si confronta con la spaventosa ferita delle foreste alpine e con il preliminare problema mondiale dello smaltimento dei materiali.



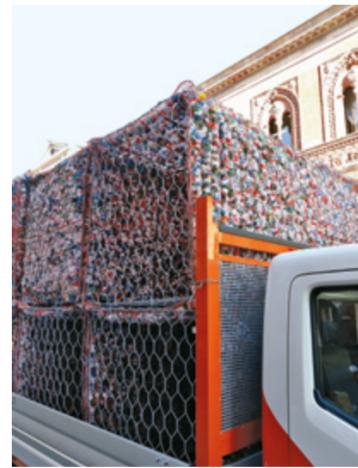
Scorcio dell'installazione nella serata inaugurale

La rivista "Interni" aveva a questo scopo inviato a tutti gli invitati a "Human Spaces 2019" alcune domande. Soprattutto era stato richiesto a ciascuno di motivare, in una prospettiva generale di sostenibilità per il pianeta, il senso del proprio progetto. E Maria Cristina aveva risposto così:

"Il progetto inizia da lontano, quando nel 2013 all'UNESCO ho fondato un nuovo Stato, il Garbage Patch State, per sensibilizzare, attraverso il linguaggio dell'arte, sul problema della plastica che sta invadendo, ha già invaso, gli oceani. Ho voluto dare una immagine a questo fenomeno per poterlo comunicare meglio. Nel corso di questi anni durante i quali ho realizzato installazioni in varie parti del mondo, il mio progetto si è trasformato assumendo un atteggiamento più olistico: infatti, non si limita alla pur impellente questione ambientale, ma pone al centro l'individuo e l'intera vita sul pianeta, in cui l'ambiente è legato indissolubilmente alle risorse naturali, alla salute, all'alimentazione, alla povertà, alle disuguaglianze, ai diritti umani, alla pace [...] Questa, come del resto tutte le altre installazioni della serie, fa parte di un processo narrativo 'in cui gli elementi di una storia vengono disseminati attraverso numerosi canali con lo scopo di creare una esperienza unica e ordinata' (Henry Jenkins). Il fine è di delineare la rappresentazione iconica del fenomeno della plastica negli oceani, che per sua natura è quasi invisibile, attraverso l'immagine del Garbage Patch State. Le persone che vengono a contatto con questi elementi, siano essi installazioni monumentali o semplici cartoline, elaboreranno una loro personale idea dello Stato".

Come vedremo tra un momento, la narrazione di questo intervento aggiunse qualche particolare alla storia complessiva.

L'area riservata a *HELP*, di circa 1200 m², risultò comunque del tutto adeguata all'intervento. Furono considerati con attenzione gli ingombri visivi degli alberi perimetrali dell'area verde, al fine di garantire la maggiore visibilità alla scritta (naturalmente anche dall'alto) e il risultato fu quello di un qualche maggior allineamento, rispetto al Foro Romano, degli elementi compositivi e, quindi, delle lettere, che complessivamente contenevano le 2 tonnellate di tappini di plastica multicolori. Non solo. Da Mozia a Milano c'era stata una graduale, costante e crescente opera di precisazione nell'illuminazione degli elementi compositivi: la vasta area siciliana, priva di perimetri naturali o artificiali, pur assicurando una grande suggestività ambientale, non garantiva quella palpabile aura che si è imposta successivamente, a Roma e forse ancor più nella tappa milanese. La messa a punto è stata resa possibile grazie alla collaborazione tra gli illuminotecnici di ENEL (del branch ENEL X) e il dipartimento di Ingegneria dell'Università Roma Tre, che ha messo a disposizione i suoi banchi di prova, sotto il



Due momenti dell'allestimento

Scorcio dell'installazione
Il rendering zenitale

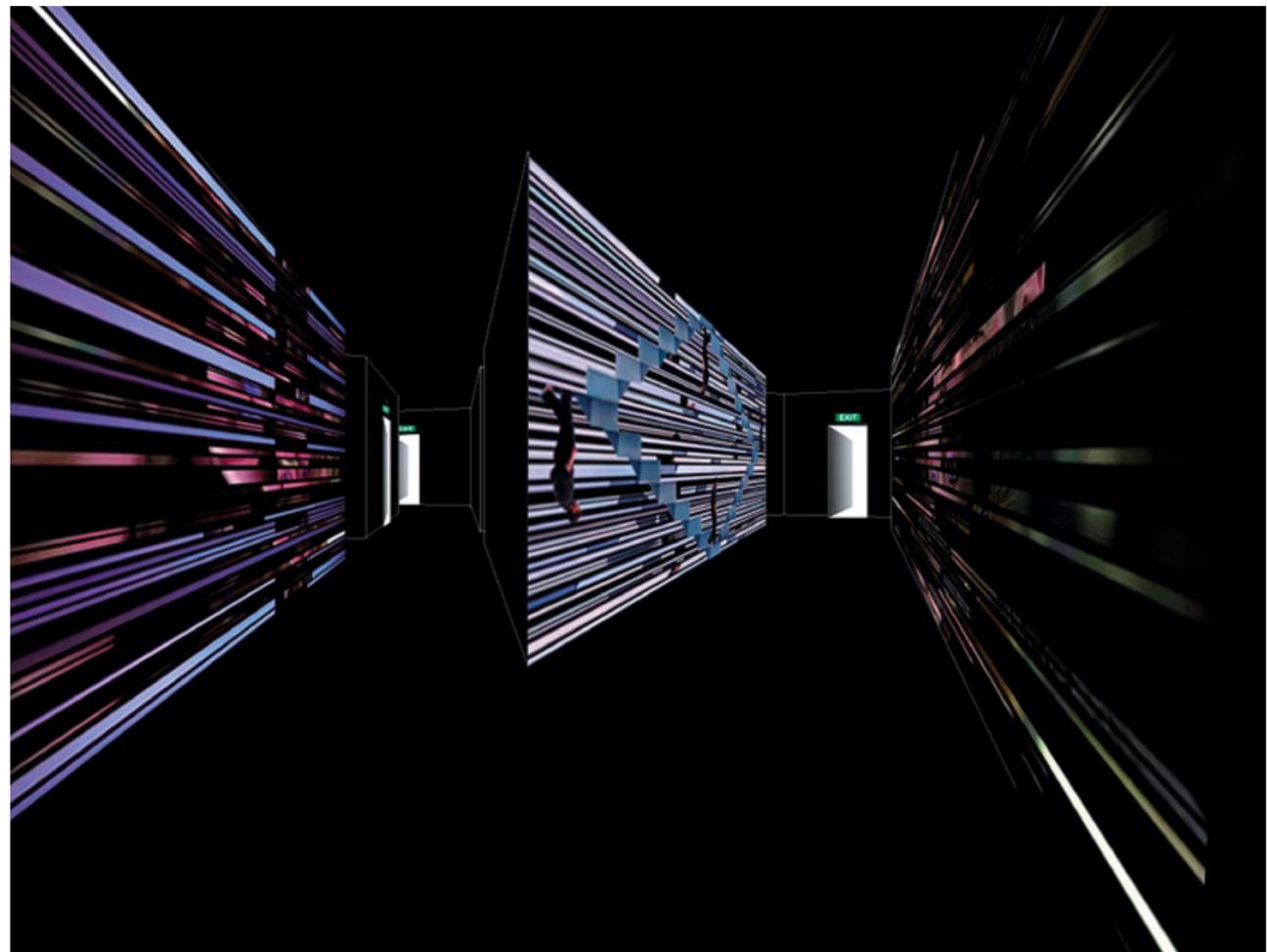
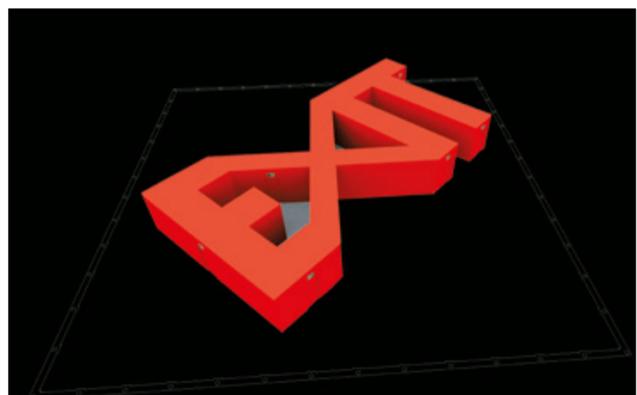
coordinamento dell'architetto Stefania Angelelli, Mobility Manager dell'ateneo, che ha seguito con generosa abnegazione il progetto *Wasteland* dalla sua partenza, predisponendo di volta in volta la raccolta dei tappi di plastica necessari. Sono stati condotti test puntuali, alcuni dei quali in notturna, nella sede romana di Maccaferri, che hanno dovuto prevedere anche l'uso di droni, per controllare dall'alto l'efficacia degli allineamenti.

Come al Foro Romano, nel chiostro della Ca' Granda l'illuminazione degli elementi e delle lettere consentiva finalmente di percepire la scritta come il segno di una profonda ferita della Terra, una sorta di magma incandescente e luminoso, costituito – questo il dato saliente ed evidente – dalla plastica. Anche in forza di una piccola ma molto coinvolgente performance. Nel momento dell'inaugurazione le luci furono spente e il cortile della Ca' Granda fu invaso da un urlo, la somma registrata di grida di animali diversi, consecutivi e sovrapposti, come in un grande lamento. Qualche decina di secondi di stridii, seguiti da un "bip bip" sommesso e intermittente, a rappresentare una sorta di flebile battito cardiaco del pianeta, poi di nuovo la grande scritta illuminata.

Le modalità della performance, che nelle precedenti sedi si è nutrita, come abbiamo visto, di altri diversi elementi di suggestione, ci rivelano una volta di più una delle costanti espressive del programma Garbage Patch State, il fatto di non essere solo una comunicazione non verbale e neppure solo iconica, ma la via per attivare tutti i nostri sensi, per coinvolgere un'esperienza che non ne annovera più solo cinque, ma li moltiplica in uno spazio e tempo n-dimensionale, in cui si confondono l'esistente e il reale, il visibile e il non visibile, il vero e il non esistente, il virtuale e lo spazio dei rapporti collaborativi e transgenerazionali. Con *Wasteland* Maria Cristina Finucci ha rotto la griglia "cartesiana" della sua formazione di architetto e dei suoi primi segni connotati da geometrie cristallizzate. Un cambio di paradigma che, se pure utilizza forme euclidee primarie (i tappi rotondi, i gabbioni squadrati), ha liberato emozioni più profonde che esigono nuove modalità di sperimentazione, spaziale e temporale. Come abbiamo ripetuto spesso sin qui, la modalità è più importante dell'opera e l'obiettivo di fondo è quello di ricreare nella testa delle persone una cosa assolutamente complessa, come l'idea di uno Stato insidioso come e più di quelli che fomentano la guerra e il terrorismo.



La Terra insomma sanguina plastica e annuncia, in un'immagine di straziante e coinvolgente bellezza, un possibile futuro di desertificazione, carestie, migrazioni incontrollate, dinamiche di stress ormai definitive. Per quanto sia grande il fascino dell'installazione il messaggio non può essere trascurato: la semantica del formante plastico – si sarebbe tentati di dire, in un senso comunque diverso da quello di Greimas¹⁴⁰ – è un monito senza appello.



EXIT

Sui progetti che non giungono a realizzazione è molto difficile sviluppare un ragionamento critico, ma è comunque necessario almeno accennarvi, soprattutto se configurano la tappa ulteriore del programma, lo sviluppo di un progetto che – lo abbiamo ribadito più volte – non riguarda solo l'artista, che ne stabilisce le precondizioni, ma che è anche l'operazione congiunta dell'opinione pubblica, dei media, degli spettatori, della sensibilità degli addetti ai lavori. *EXIT* rientra perfettamente in questa prospettiva. È il titolo dell'installazione che Maria Cristina Finucci avrebbe nuovamente realizzato, in un anno senza pandemia, per il Fuorisalone milanese del 2020, ancora nei chioschi della Ca' Granda, stavolta in uno dei cortili laterali.

In questo caso, una più definita costruzione, percorribile al suo interno. Dall'alto avrebbe avuto la forma stessa del titolo dell'installazione, quasi una scultura "parlante", un segnale che voleva (o vorrà, non possiamo anticipare il prossimo futuro) essere un motivo di evidente ripresa dell'*HELP* luminoso dell'edizione precedente. Di fronte, all'esterno, una struttura alta circa 2,40 metri, con molte porte, semplicemente disegnate su teli attraversabili, ciascuna recante nuovamente, e paradossalmente, per la dinamica esterno/interno, la scritta *EXIT*, a ribadire il *leitmotiv* dell'opera. All'interno, una sorta di irregolare corridoio, con l'analoga e corrispondente indicazione dei "veri" varchi di uscita, contrassegnati dall'indicazione luminosa e internazionale "EXIT", in verde, come sono le scritte che si usano per le porte di emergenza. Il visitatore ne avrebbe preso mentalmente nota, ma le avrebbe verosimilmente ignorate per proseguire nel suo percorso, in quello che avrebbe supposto essere l'itinerario espositivo dell'installazione. Ma non avrebbe trovato nulla, se non delle coperte termiche dorate e argentate, come quelle di norma in uso, e, alla fine, un'ulteriore e minacciosa indicazione luminosa, "il punto di non ritorno di un buco nero (*singularity*)", come ha appuntato Finucci nel concept preliminare. Solo a questo punto, per evitare di precipitare in un "buco nero" individuale e/o collettivo, i visitatori avrebbero imboccato l'uscita più vicina, che non sarebbe stata tuttavia larga e agevole come quelle in corrispondenza dei teli attraversabili, ma avrebbe immesso in un corridoio simbolicamente impervio. Lungo quest'ultimo tratto di itinerario gli spettatori avrebbero potuto osservare alcuni

fotogrammi a larga scala di una video-opera di Maria Cristina, *Trueman* (2011), un'originale e inquietante elaborazione del film *The Truman Show*, scelti tra quelli riferiti all'ultima parte del film, in cui il protagonista riesce a trovare la porta per uscire dal mondo artificiale in cui vive. Pure il significativo sottotitolo del progettato intervento milanese ("HOW IS IT GOING TO END?") fa riferimento al film di Peter Weir.

Anche in questo caso, come non è del resto difficile rendersi conto, le dimensioni e i significati si mescolano, nella strategia di *Fake* transmediali che caratterizza dalla sua fondazione il *Garbage Patch State*. Le entrate sono uscite, le uscite non esistono o non sono comprese come tali, soprattutto nel loro più autentico valore di "vie d'uscita", gli ausili di protezione non vengono usati e si impostano facili scommesse sugli atteggiamenti probabili dei visitatori di un'installazione nel tentativo di mostrare quali siano le effettive conseguenze dei nostri atteggiamenti probabili e quotidiani. Ancora una volta, dunque, un monito senza appello.

Possiamo almeno tentare di interpretare lo snodo con cui da *HELP* si passa a *EXIT* (la cui scritta, opportunamente elaborata e in certi casi invertita, sta divenendo anche uno degli ultimi segni, non a scala monumentale, di Maria Cristina): riteniamo che si tratti di un passaggio artistico, nel vero senso del termine, in quanto prova a dare forma, a incarnare quello che potremmo definire uno smottamento semantico e semiotico personale, ma allo stesso tempo epocale. Finucci, ce lo ha confermato tante volte, non si sente affatto un'attivista ambientale, come si definiscono ormai invece molti artisti che hanno preso coscienza del problema dopo le sue anticipate intuizioni di dieci anni fa, dato che la storia della dissipazione del pianeta procede rapidamente. La sua è una diversa ambizione: quella di dare vita, assieme al suo pubblico (che dovrebbe essere l'intera popolazione mondiale), a una performance "totale", e del resto abbiamo sottolineato in precedenza che l'intero progetto *Wasteland* mira alla creazione "totale" di un mondo. Lo diciamo nel senso stabilito all'inizio di questo secolo, per altro dopo molti progressi, da Il'ja Kabakov¹⁴¹, che a suo modo ha sintetizzato nell'espressione anche le posizioni della semiotica della cultura di Jurij Lotman. In quel suo senso ogni segno eloquente è un *testo*, intessuto di infiniti elementi (quelli che Finucci chiama "pixel"), che si può leggere e intendere solo all'interno di spazi psicologicamente evocativi. È lo stesso scopo di Maria Cristina: favori-

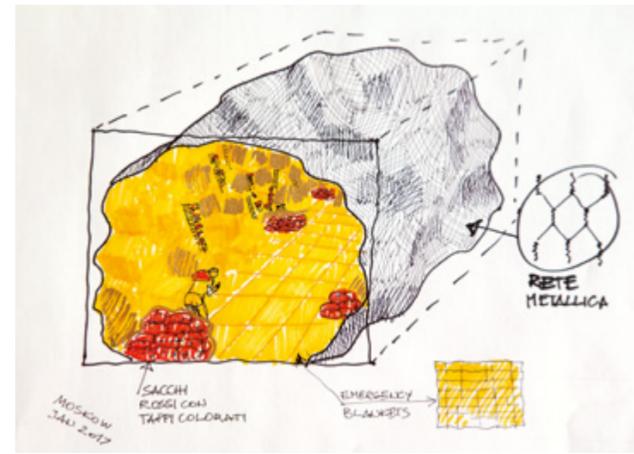
¹⁴⁰ Cfr. A.J. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica* (1984), in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce*, Meltemi, Roma 2002, pp. 196-210.

¹⁴¹ Cfr. E. Degot* (a cura di), *Tre installazioni*, Mosca 2002.

Il rendering dell'installazione EXIT, non realizzata a causa del lockdown collegato alla pandemia COVID-19. La struttura prevista. Sorcio dell'allestimento interno.

re una presa di coscienza del problema attraverso il sembiante visivo, di cui la plastica è solo una metafora, o una sineddoche, perché l'opera d'arte non coincide con la materia. Nelle ultime tappe di *Wasteland* l'artista ha assunto più scoperte espressioni *testuali*, facendo ricorso alla forza icastica di due morfemi: con la sua magmatica luminosità, *HELP* era un grido di aiuto costruito in modo tale da renderlo visibile anche al di fuori del pianeta Terra, ma ciò che abbiamo ormai riscontrato negli ultimi anni è una spaventosa accelerazione nel dramma ambientale. Ora il registro è diverso, più incalzante e con una *facies* purtroppo terribile. Siamo già arrivati al punto in cui non disporremo più di una via d'uscita: *EXIT* è il pericolo divenuto realtà. E le coperte termiche dorate, quelle che siamo abituati a vedere avvolgere il corpo dei migranti, ci parlano del valore della vita e della relativizzazione di ogni altro valore, anche artistico, di fronte a una catastrofe che riguarda tutti.

Le stesse coperte termiche argentate e dorate, a conferma di una svolta espressiva ormai pienamente in atto, avrebbero avuto un ruolo centrale anche in altro progetto (*Waste Land*) elaborato per una mostra al Moscow Museum of Modern Art (MMOMA), nella sede di via Petrovka. All'esterno, una performance di danzatori che risalgono la facciata neoclassica – abbigliati con indumenti sporchi di polvere d'oro, e con polvere d'oro anche a cospargere i loro corpi – portando faticosamente sulle spalle dei sacchi di rete rossa pieni di tappini multicolori. Alla base della scala di ferro che campeggia sulla parte sinistra della facciata, cumuli ordinati di altri sacchi, provenienti da una misteriosa “miniera”. Quest'ultima coincide con lo spazio individuato per l'esposizione, al piano terra del museo. “La sala – attingiamo anche in questo caso agli appunti dell'artista – sarà foderata ai lati e sul soffitto di pellicola dorata che sarà costituita dalle copertine termiche che si usano per le situazioni d'emergenza. Per dare una forma che assomigli a una miniera, sotto le copertine ci sarà un supporto leggero di rete accartocciata. Sul pavimento, anch'esso dorato, saranno tracciati dei quadrati, come quelli della miniera d'oro fotografata da Sebastião Salgado¹⁴². Attaccati alle pareti della miniera, qua e là, tappini colorati, saranno le gemme. Qualche singola luce a led punteggerà la miniera riverberandosi sulle migliaia di sfaccettature della superficie metallica. Le persone saranno investite da una miriade di piccoli fasci di luce dorata come fossero dei re Mida”.



Il progetto lascia intravedere un futuro prossimo e distopico. In cui la terra non inquinata sarà rara e preziosa come e più dell'oro, in cui non si potrà più produrre plastica, per cui quella esistente sarà ricercata come materiale prezioso, per essere riutilizzata. In questo prossimo futuro l'umanità corre il rischio di una brutale regressione: “Il reportage fotografico della miniera di Sierra Pelada di Salgado – ha aggiunto Maria Cristina – mostra come l'avidità accechi l'uomo, lo costringa a una vita di sofferenze, lo faccia ritornare a una dimensione bestiale. Visti da lontano questi cercatori sembrano degli insetti, esseri privi di alcun valore, senza dignità”. Sarà questa possibile nuova forma di socialità a essere incarnata, all'esterno, dai ballerini.

Nei nostri frequenti colloqui – che si sono intensificati durante il lockdown – Maria Cristina ha fatto spesso riferimento, come a uno snodo cruciale, all'enciclica *Laudato si'*, promulgata da papa Francesco nel maggio del 2015 e dedicata alla cura della “casa comune”: nella premessa e nel testo, sottolineando le responsabilità di ciascuno nella distruzione dell'ambiente, in un mondo globale e mai come ora interconnesso, e la necessità di un profondo cambiamento nei criteri di organizzazione sociale e di recupero di valori diversi nella vita individuale e collettiva, il pontefice ha affermato con forza l'esigenza di rimettere l'uomo, custode del creato, al centro della nostra visione. Anche in questo senso è l'impegno, non solo artistico, di Maria Cristina Finucci.

¹⁴² Le impressionanti fotografie dei “dannati della Terra”, scattate da Salgado nel 1986 a testimonianza di una delle ultime e sfrenate “corse all'oro” del XX secolo, hanno davvero rappresentato il fondamentale punto di partenza del progetto di Maria Cristina.

Schizzo progettuale per l'installazione *Waste Land* (Mosca, MMOMA, sede di Ulica Petrovka)

Rendering di due scorci dell'installazione



**THE
GARBAGE**

PATCH

STATE

EMBASSY

ROMA



MARIA CRISTINA FINUCCI

*Maria Cristina Finucci a L'Ambasciata
(Roma, MAXXI, 11 aprile - 2 maggio 2014)*

“Nacqui nel 1956 in una meravigliosa città di provincia, Lucca [...], ma dove da adolescente ebbi netta la sensazione di essere come in una gabbia [...] Sentivo che oltre la siepe il mondo si agitava e io non c'ero.”

È l'inizio di un breve profilo autobiografico che era stato richiesto a Maria Cristina Finucci, ma non ci limiteremo a trascriverlo per esteso. Lo scopo di questa scheda è piuttosto riportare al pubblico gli elementi che riteniamo salienti in inquadrare la sua fisionomia di artista e a dare conto – sia pure in estrema sintesi – di tutta quella parte di percorso, non breve né di poche occorrenze, che precede, per di più con alcune interessanti anticipazioni, l'invenzione del Garbage Patch State, il progetto *Wasteland*, che la impegna da quasi dieci anni e cui è dedicata, invece, per esteso il presente volume.

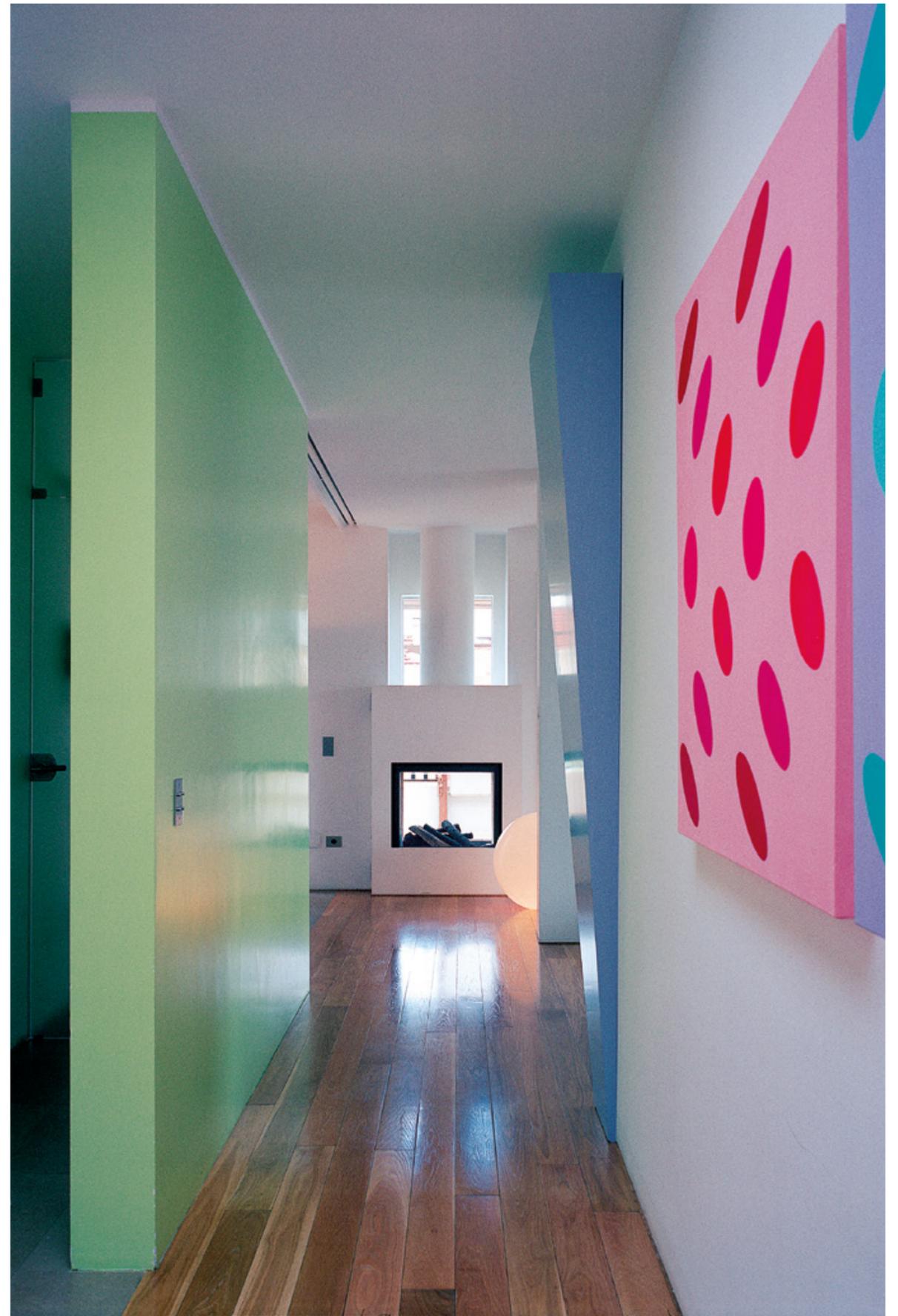
Ci sono almeno due cose da sottolineare nelle righe che abbiamo convocato. La prima è una sorta di vocazione anticipata dall'adolescenza, la scoperta di una naturale inclinazione artistica. Al liceo faranno seguito gli studi universitari in Architettura, a Firenze, la laurea, nell'estate del 1981, il tentativo di un avvio di percorso accademico, assistente volontaria al dipartimento di Storia dell'architettura nell'ateneo fiorentino, con ricerche in Scozia sul contesto culturale dell'ultimo scorcio del XIX secolo. In questa sua personale prospettiva, di architetto e di storico, il confronto esigente con lo “spazio” risulta del tutto comprensibile, inevitabile. Per Maria Cristina lo spazio è importante e ha sempre influito nella sua ricerca. La seconda cosa da evidenziare è la forma che proprio lo spazio assume spesso nella sua percezione, ossia quella di una gabbia che può rinchioderci, di un'area rigidamente delimitata da una siepe.

Finucci ne è uscita un po' alla volta. Nella sua vicenda personale – il matrimonio con un giovane diplomatico, Pietro Sebastiani, l'arrivo del primo figlio, il trasferimento a Mosca nel 1986, nei mesi immediatamente successivi alla tragedia di Chernobyl, l'attesa di un secondo figlio, l'approdo a New York due anni e mezzo dopo – lo spazio di vita ha cominciato certamente a dilatarsi e a modificarsi (con il rovescio della medaglia di oltre venti traslochi sin qui...). A New York collabora con Victor Caliendo – che, prima di approdare in Minnesota, era allora uno dei più affermati progettisti e urbanisti sulla scena (cui si devono, tra l'altro, il piano generale e le linee guida per

gli alloggi e per l'Esplanade a Battery Park City) – in uno studio all'interno di un grande edificio di Sullivan occupato solo da studi di architettura. Una sorta di ampia gabbia di omogenee attività. La libera professione di architetto per Maria Cristina si esplica da allora costantemente, da New York a Londra, da Roma a Parigi, da Capalbio a Isernia e in altri luoghi. Con l'eccezione del progetto di un blocco servizi per gli Aeroporti di Roma, si tratta pressoché esclusivamente di committenze private: costruzioni, adeguamenti, ristrutturazioni in edifici privati. “Durante la mia carriera di architetto – ha scritto – ho progettato molte case, moltissime ne ho ristrutturate, ho disegnato mobili, alcuni dei quali sono stati presentati al Salone di Milano, sempre però pensando all'arte”. Un'affermazione del tutto giustificata, anche soltanto in riferimento a quest'ultimo ambito, date le analogie tra la sua ricerca nel campo delle arti visive e quella di designer: si confrontino in questo senso gli sgabelli o le pareti di tavolini con le *Cuspidi* (queste ultime compaiono anche in un allestimento del Fuorisalone di Milano del 2008), i mobili in ardesia con la serie *Due particelle*, le librerie sfalsate con le soluzioni di *Microworld* e – al netto della raffinata professionalità, ad esempio per le forniture da ufficio, come nella linea prodotta per UPPER – si percepiranno le evidenti convergenze formali e cromatiche con i suoi segni di artista.

Limitandoci però in questa sede all'intento di collegare la sua attività di architetto a quella parallela e più esplicitamente declinata nelle arti visive, ci basterà sottolineare la sua viva attenzione nella realizzazione di stimolanti collegamenti verticali tra i piani e una forte sensibilità cromatica nelle definizioni parietali e nei complementi di arredo. Accanto a questo, una grande capacità di organizzazione fluida degli spazi interni e il sapere sempre corrispondere – con soluzioni di volta in volta diverse, ma non per questo “eclettiche” in senso limitativo – alle esigenze attuali di un determinato contesto, sociale e culturale: comunicare con i mezzi del tempo è un punto importante della sua formazione e della sua professione.

Scorcio dell'interno di casa Tedeschi, Isernia 2005





*Scala di collegamento di un'abitazione privata
in Versilia, 2014*

*Scorcio dell'abitazione a Palazzo Odescalchi,
Roma 2008*

Tavolo Mobile3 in ardesia, 1987

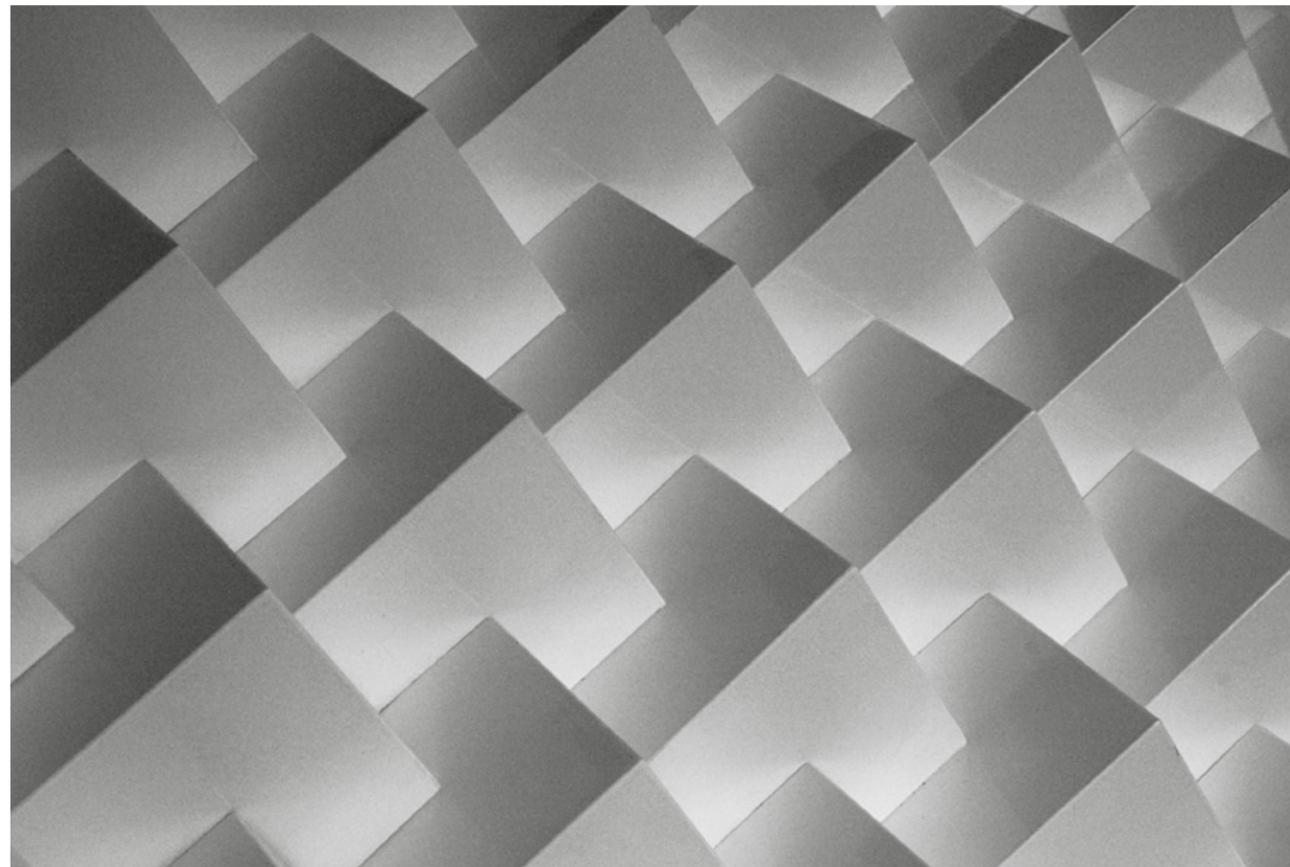
*Living e scala di collegamento dell'abitazione
in via di Parione, Roma*

Torniamo insomma alla questione dello spazio, personale e altrui. L'uscita da una gabbia di spazi vincolati è anche nel suo percorso professionale e di ricerca espressiva. L'acquisizione di un grande studio a Roma, in cui svolgere anzitutto la libera professione di architetto, ha consentito a Finucci di avviare una riflessione non solo architettonica sullo spazio e sulla sua misurazione, confrontandosi con un pensiero che genera il segno artistico come costruzione del mondo, che è uno dei principali scenari, una delle frontiere dell'arte contemporanea: il rinvio inevitabile è agli studi sul *Pensiero visivo* di Rudolf Arnheim (1969) che, come ha scritto Luciano Floridi, direttore del Digital Ethics Lab dell'Università di Oxford, "dà accesso non a un insieme di conoscenze ma al mondo stesso, inteso come un sistema di enti, proprietà e relazioni ben organizzato e intrinsecamente intelligibile", ma anche a una più remota e secolare tradizione, che origina addirittura dalle griglie mnemotecniche di Raimondo Lullo.

Dall'interno di questa esigente meditazione, a un certo punto Maria Cristina scopre di aver avviato in sé un "cambio di paradigma". Una delle prime molle che lo determina è la lettura di un libro, *Il Tao della fisica*, dello scienziato austriaco Fritjof Capra. Pubblicato nel 1975, il saggio ha conosciuto un più vasto successo, anche in Italia, dalla fine degli anni ottanta. Finucci vi rintracciava una radicale messa in discussione del paradigma cartesiano che, pur scientificamente superato dalla fisica quantistica e dalle teorie della relatività, conserva tutt'oggi, nella mentalità diffusa, un ruolo inscalfibile di matrice cognitiva; inoltre, vi scopriva il tentativo di far convergere le nuove teorie scientifiche del Novecento con le filosofie mistiche orientali; infine, ricavava una esplicita sensibilità per un approccio ecologista al nostro pianeta. Il volume ha rappresentato per lei una sorta di testo di

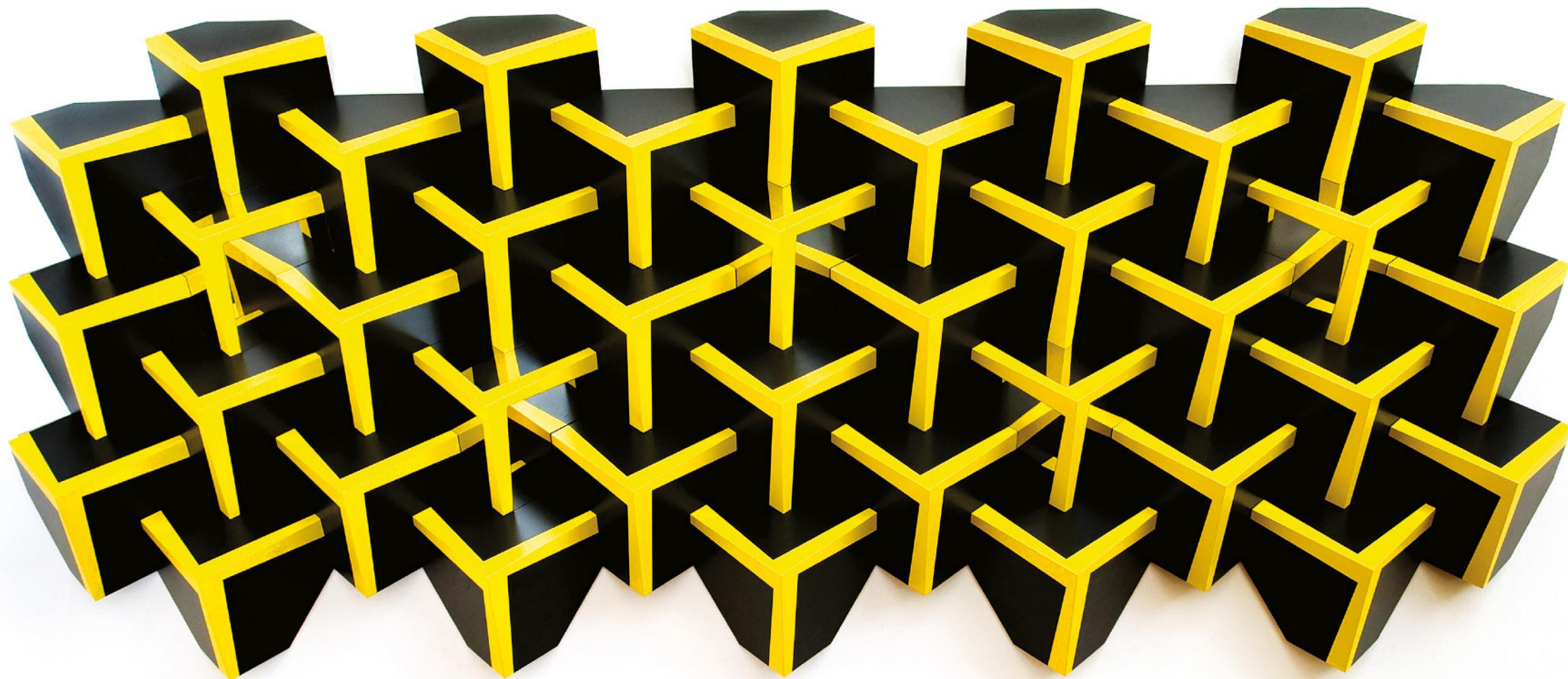
riferimento fondativo, che le ha rivelato meno emotivamente ciò che lei definisce il suo lato meno razionale e che inizialmente l'ha spinto a ricercare e a dare forma alle dimensioni della nostra percezione e della nostra esperienza, che non si limitano certamente alla tre della geometria o alla quarta del tempo.

Il risultato è nella serie *Paradigmi*, che Maria Cristina avvia a partire dal 2007 e che si concretizza sostanzialmente, almeno all'inizio, in molte sequenze di *Cuspidi*, realizzate con materiali (pittura ad acrilico, inserti in acciaio, modellature in tela, stampe fotografiche su forex) e colori diversi (giallo, bianco, rosso, nero, acciaio), che giungono fino quasi alla fine del primo decennio del XXI secolo (ma poi ricompariranno nelle frecce rosse della bandiera del Garbage Patch State). Le *Cuspidi* provano a disegnare geometrie non euclidee, spazi ingannevoli e virtuali – tra Piranesi, El Lissitzky, Man Ray, Escher, Attilio Pierelli, le varie esperienze di arte programmata degli anni sessanta –, mescolano convincentemente e ingannevolmente bi e tridimensionalità, oggetti e superfici specchianti, con una grande attenzione alla rifrazione della luce negli spigoli. Finucci le ha definite "un'espressione artistica basata sui codici percettivi e sul loro superamento [...] una mia ricerca sulla percezione delle molte dimensioni, a noi per ora preclusa, sui paradigmi che la nostra cultura ci ha trasmesso per vedere il mondo, sull'ipotesi di altri paradigmi possibili e futuribili. Nonostante il presupposto scientifico, la mia non è una ricerca epistemologica, ma una riflessione personale, aperta e piena di controversie, sull'evoluzione dello spirito umano nella progressiva indagine cognitiva del mondo".



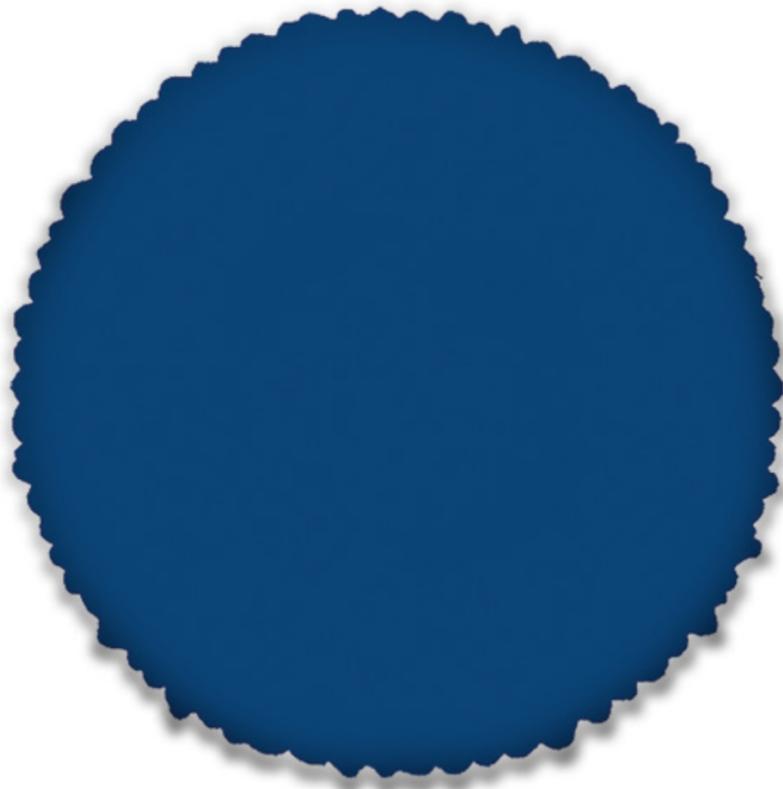
*Cuspidi bianche (particolare), 2010,
pittura catalitica su alluminio, 120 x 200 cm*

*Cuspidi R/B (particolare), 2009,
acrilico su acciaio, 120 x 200 cm
Cuspidi Tela (particolare), 2010
tela su supporto MDF, 145 x 155 cm*



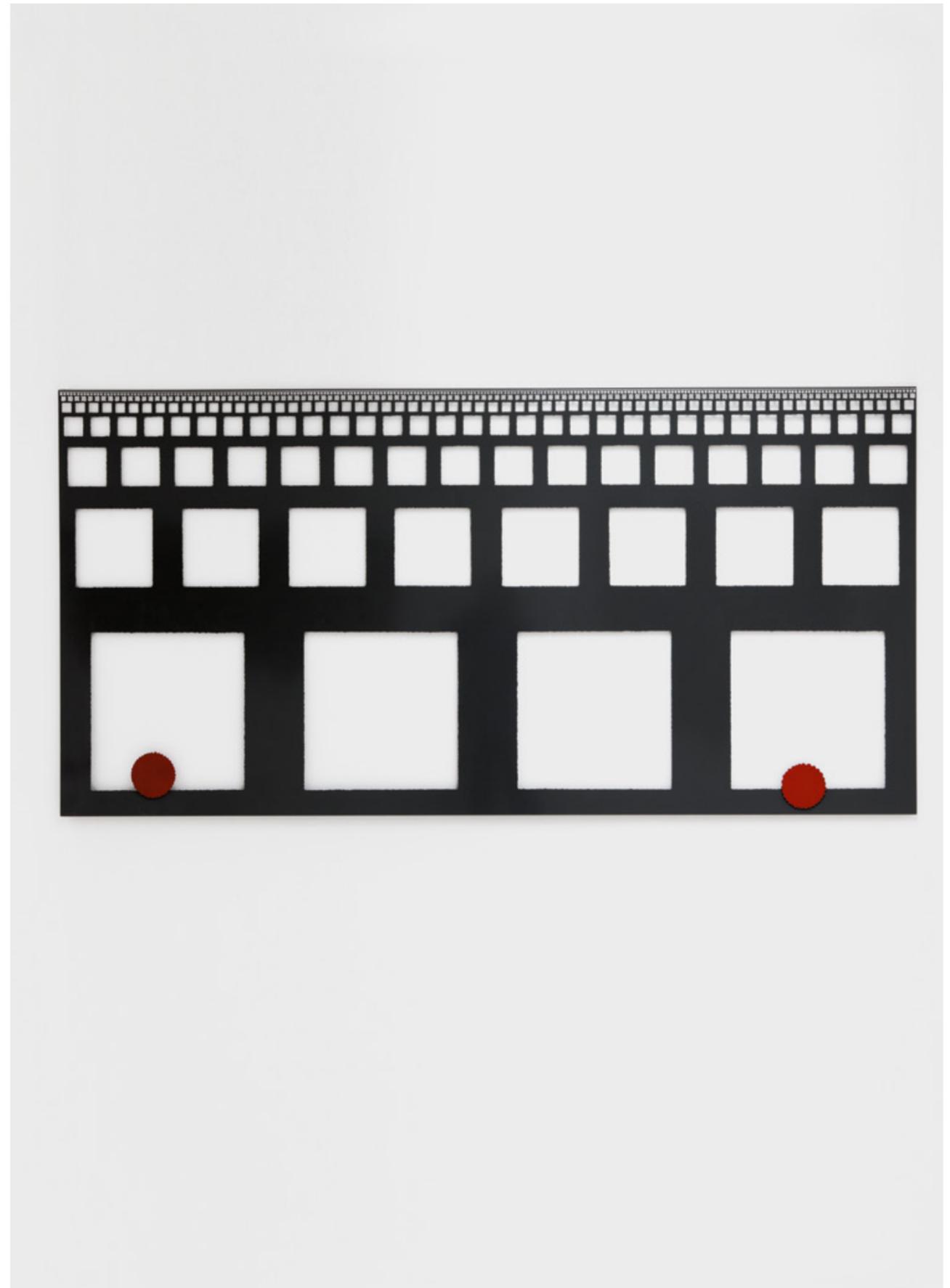
Cuspidi N/G, 2009, acrilico su palissandro e inserto in acciaio inox, 90 x 210 cm

Sempre a una meditazione visiva sulle n-dimensioni di uno spazio appartiene anche la breve serie intitolata *Due particelle* (2009), che fornisce la rappresentazione visiva di una concezione non euclidea dello spazio, secondo un modello AdS, dove l'acronimo vale Anti de Sitter, in riferimento con le posizioni del matematico olandese Willem de Sitter (1872-1934), sottolineando invece le componenti di vuoto e di simmetria. L'impianto simmetrico di queste opere risulta del tutto evidente, così come la fitta struttura iperbolica interna, mentre è meno immediato (e quindi più suggestivo) comprendere il processo di collisione delle due particelle, rosse su griglia nera e nere su griglia gialla (ma c'è anche un autonomo *Atomino blu*), che danno il titolo alle opere della serie. Vale la pena di notare, a questo proposito, la dimestichezza e la propensione di Maria Cristina (forse però anche antinomica, di ribellione) per le forme geometriche primarie, il cerchio e il quadrato, che sono le protagoniste, nella rotondità dei tappini e nell'ortogonalità dei gabbioni, anche di molte installazioni del progetto *Wasteland*: l'artista ha seguito insomma a fare i conti con la "gabbia" cui abbiamo accennato, trasgredendone un poco alla volta i limiti.



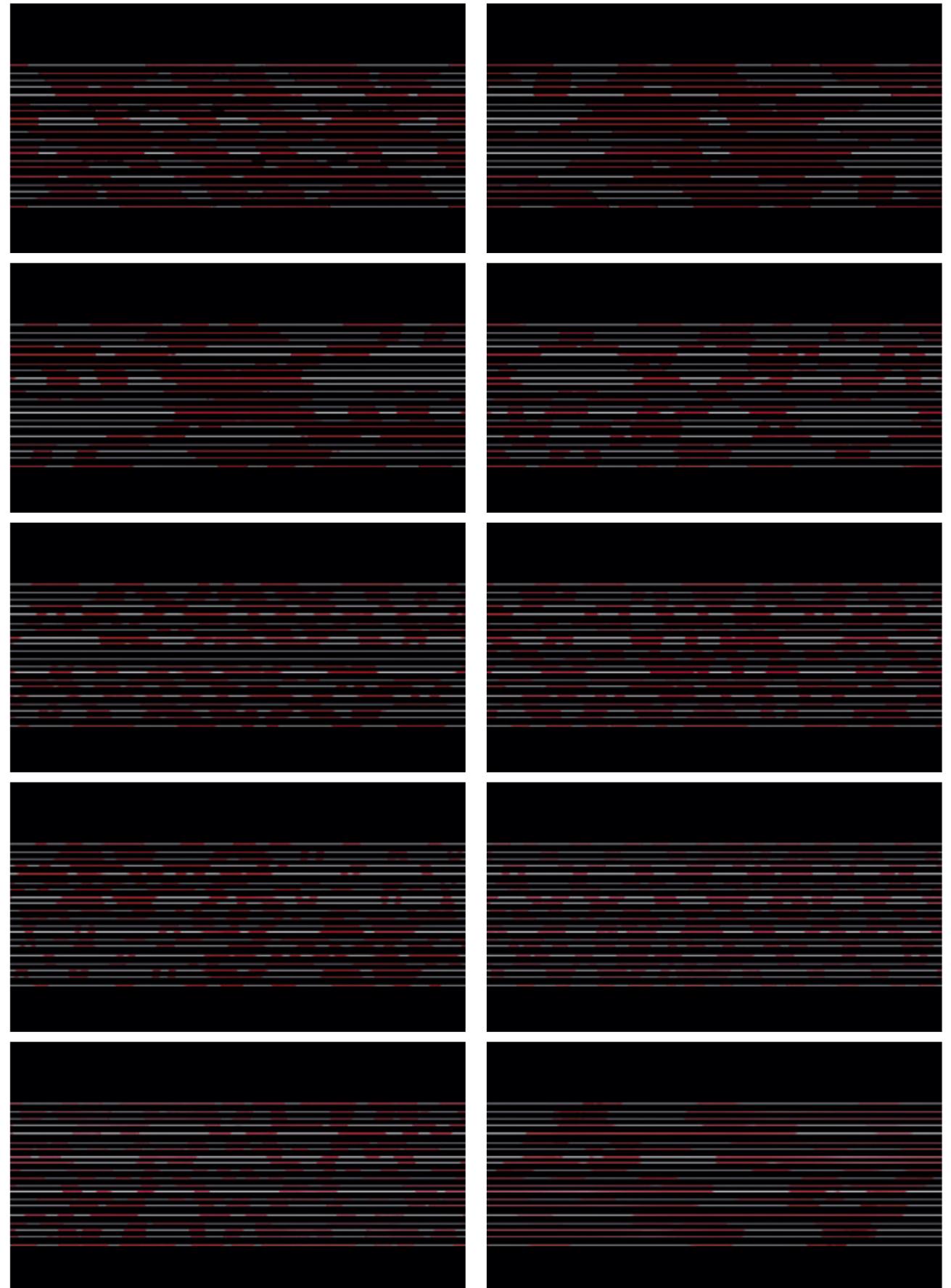
Atomino blu, 2009
 vernice catalitica su lamiera di acciaio, Ø 25 cm

Due particelle in rotta di collisione in uno spazio AdS N, 2009
 vernice catalitica su lamiera di acciaio tagliata a laser, 120x250 cm

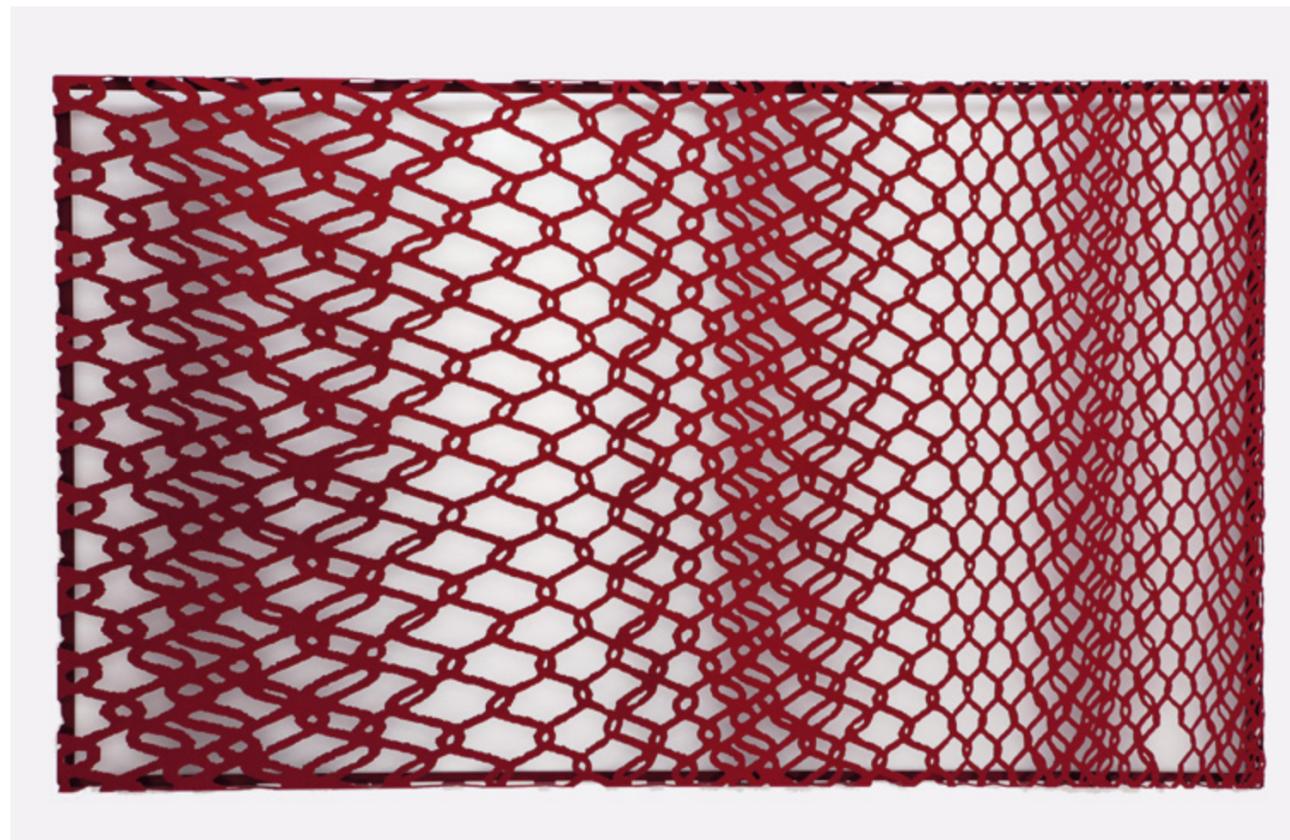


In qualche misura questa impostazione è stata influenzata da un'altra lettura, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, il racconto fantastico dell'incontro tra un mondo bidimensionale e uno tridimensionale (*Flat Land, Space Land*), pubblicato nel 1884 da Edwin Abbott Abbott (1838-1926), che ha come protagonisti un quadrato e una sfera. Mr Square, il principale personaggio di *Flatland*, sarà anche il punto di partenza e il protagonista di *Altri occhi* (2011), un video di 4'27" realizzato da Finucci in previsione di un'installazione alla Progress Gallery di Belgrado, che non ebbe poi luogo. Altri occhi è un importante esperimento che in qualche modo denuncia i limiti delle nostre possibilità percettive rispetto alla multidimensionalità della realtà e dell'esperienza: il video ci mostra in sostanza il punto di vista di un soggetto (Mr Square) che non è in grado di percepire tridimensionalmente il mondo, con un conseguente effetto di complessiva, disarmante monotonia. L'oggetto dell'osservazione non è proprio tutto il mondo nel suo complesso ma un'immagine (metafora e sineddoche allo stesso tempo) che lo emblemizza, e cioè quella di una *Rete*, un'opera precedente di Maria Cristina di cui diremo tra un momento. L'impressione che ricaviamo è quella dello scorrere, con ritmi diversi, prima lenti, poi più rapidi, di una specie di bizzarro pentagramma, e proprio per questo la vasta proiezione belgrade- se (il video avrebbe dovuto occupare una parete di 20 metri) sarebbe stata accompagnata da un opportuno sonoro.

Fotogrammi di Altri occhi, 2011
video (4'27")



Le *Reti* del 2009 e del 2010 (pitture catalitiche su lamiera d'acciaio tagliata a laser) richiamano invece, con differenti modalità, la nostra attenzione sulle dimensioni interstiziali dello spazio e sulla molteplicità di strati che configura la nostra percezione delle superfici, al contempo indagando la nostra limitata capacità (che non è solo di Mr Square) di attingere una maggiore comprensione della profondità.

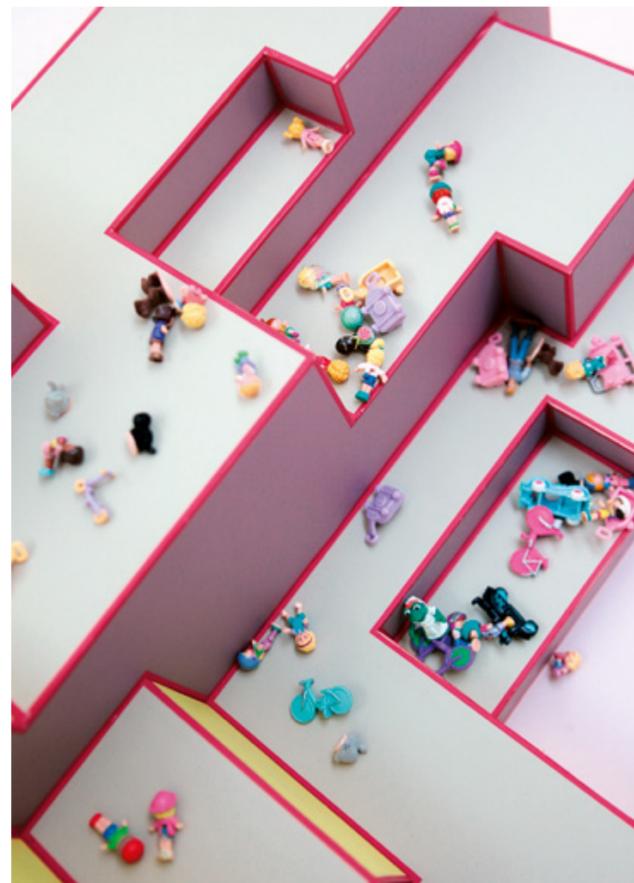
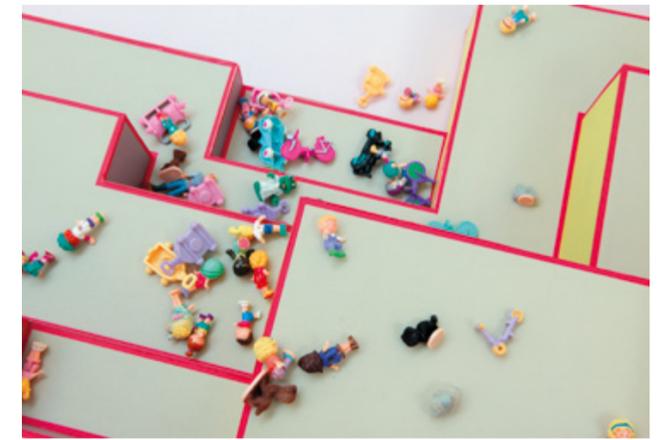
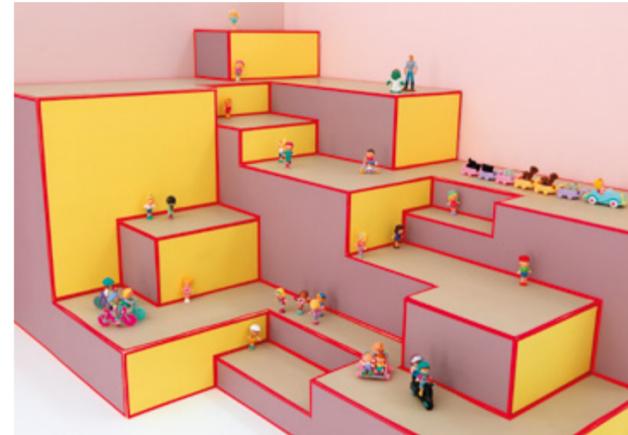


Untitled (Rete rossa), 2010
vernice catalitica su lamiera di acciaio
tagliata a laser, 108 x 180 cm

Untitled (Rete rossa) (particolare), 2010
vernice catalitica su lamiera di acciaio
tagliata a laser, 108 x 180 cm
Untitled (Rete), 2009
vernice catalitica su lamiera di acciaio
tagliata a laser, 108 x 180 cm



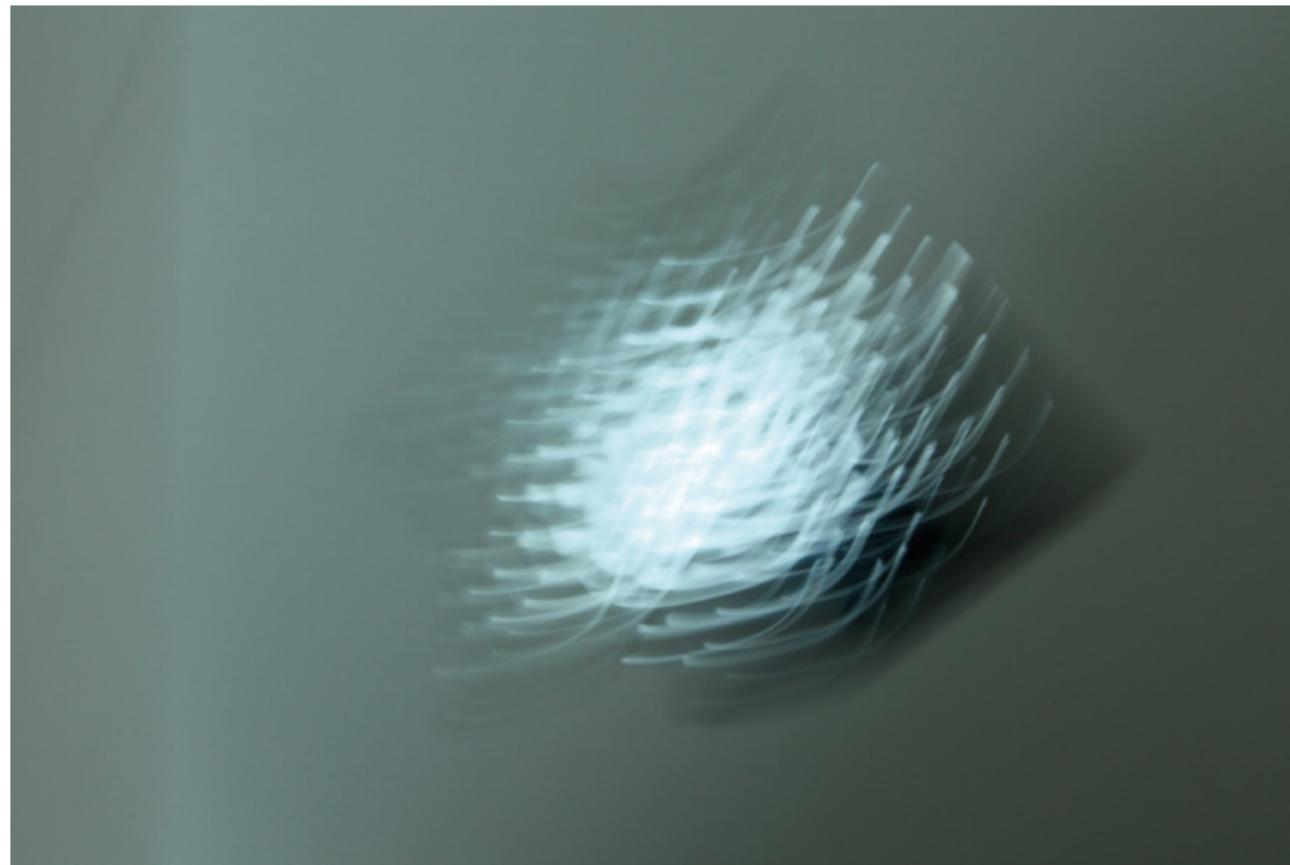
La serie *Microworld* (2010) segna un passaggio importante, anche in considerazione dell'imminente avvento di *Wasteland* e del *Garbage Patch State*. Nelle opere di Maria Cristina fa irruzione, infatti, per la prima volta la plastica, nelle forme delle bambole tascabili Polly Pocket (per l'appunto), che hanno segnato il mondo del giocattolo alla fine del nono decennio del secolo scorso. Si tratta di un'installazione di dimensioni medio-piccole, nei modi consueti di una *maquette* di architettura, che nella versione più meditata (ma ci sono molte altre occorrenze) presenta una solitaria bambolina su ogni ripiano sfalsato, in cui sono evidenti i rimandi anche ad alcune soluzioni di scale realizzate nelle sue architetture e di oggetti di design. Un micromondo di solitudini, dunque, apparentemente gioiose e cromaticamente accese, di piccoli esseri inanimati (molto diversi dalle parallele espressioni di Nathalie Djurberg, da altre infinite *claymotion*, dall'uso frequente e problematico della bambola nell'arte del XX secolo) immersi in una luce pomeridiana, cui fa riscontro anche il titolo, ricavato da una celeberrima poesia di Salvatore Quasimodo, *Ed è subito sera* (1930), che inizialmente concludeva, anche più esplicitamente, un lungo componimento intitolato non casualmente *Solitudini*. Malgrado le trattenute dimensioni dell'opera, quello che possiamo constatare è una prospettiva di passaggio di scala, da micro a macro, dal misurabile all'immisurabile, che sarà uno dei tratti salienti del programma *Garbage*.



Microworld (con particolari), 2010
 applicazione Epson print con retro in plexiglass
 e supporto di alluminio, 110 x 155 cm

Ognuno sta solo sul cuor della terra trafitto
 da un raggio (con particolari), 2010
 plexiglass e supporto di alluminio, 30 x 50 cm

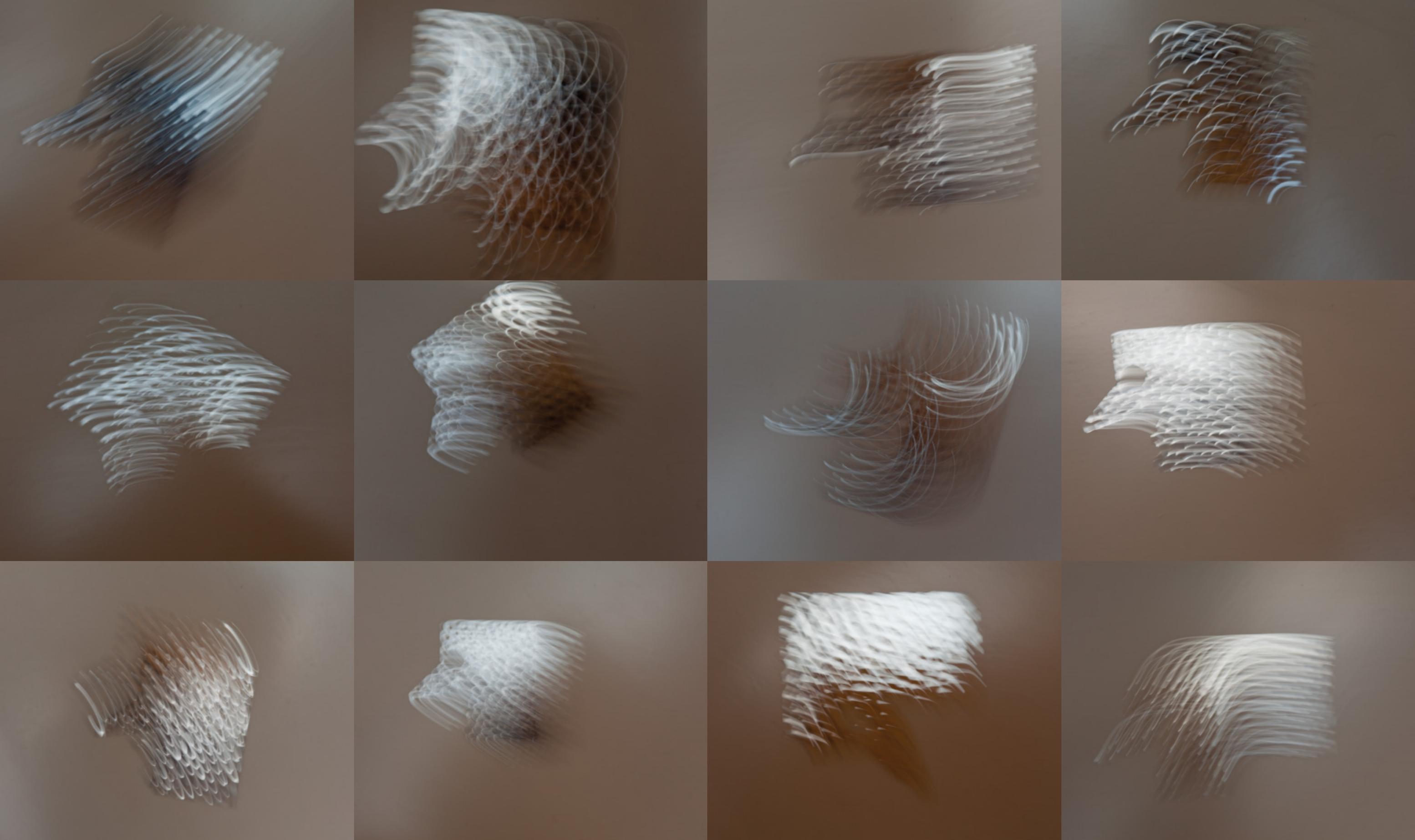
In *Altre vite*, parte di un progetto più generale che si intitola *Regno artificiale* (2011), il problema del “salto di scala” – per riprendere il titolo di un bel libro sulla biografia delle immagini di Ruggero Pierantoni – è considerato da una diversa angolazione. Si tratta di micro oggetti (l’involucro contenitore di cioccolatini, un cupcake, un frammento di carta stagnola) che vengono fotografati e poi ingigantiti, in modo da non risultare riconoscibili neppure a uno sguardo attento, singolarmente o in sequenza (*Tizietto*), dove poi le stampe ricavate sono disposte tra una lastra di plexiglass e un supporto in alluminio. *Regno artificiale* è in evidente riferimento oppositivo ai regni animale e vegetale, si confronta con assetti e materie stabiliti da altri (come abbiamo visto in precedenza, nella riflessione di Tiziana Andina: “L’artefatto è un oggetto creato da qualcuno dietro una precisa intenzionalità e in vista di uno scopo”). Maria Cristina assume, quindi, scopi e intenzionalità, materie e contesti eteronomi, per schiuderli a nuove prospettive, attraverso uno sguardo straniante sulle forme che porta a nuove definizioni, tanto negli oggetti quanto negli spettatori.



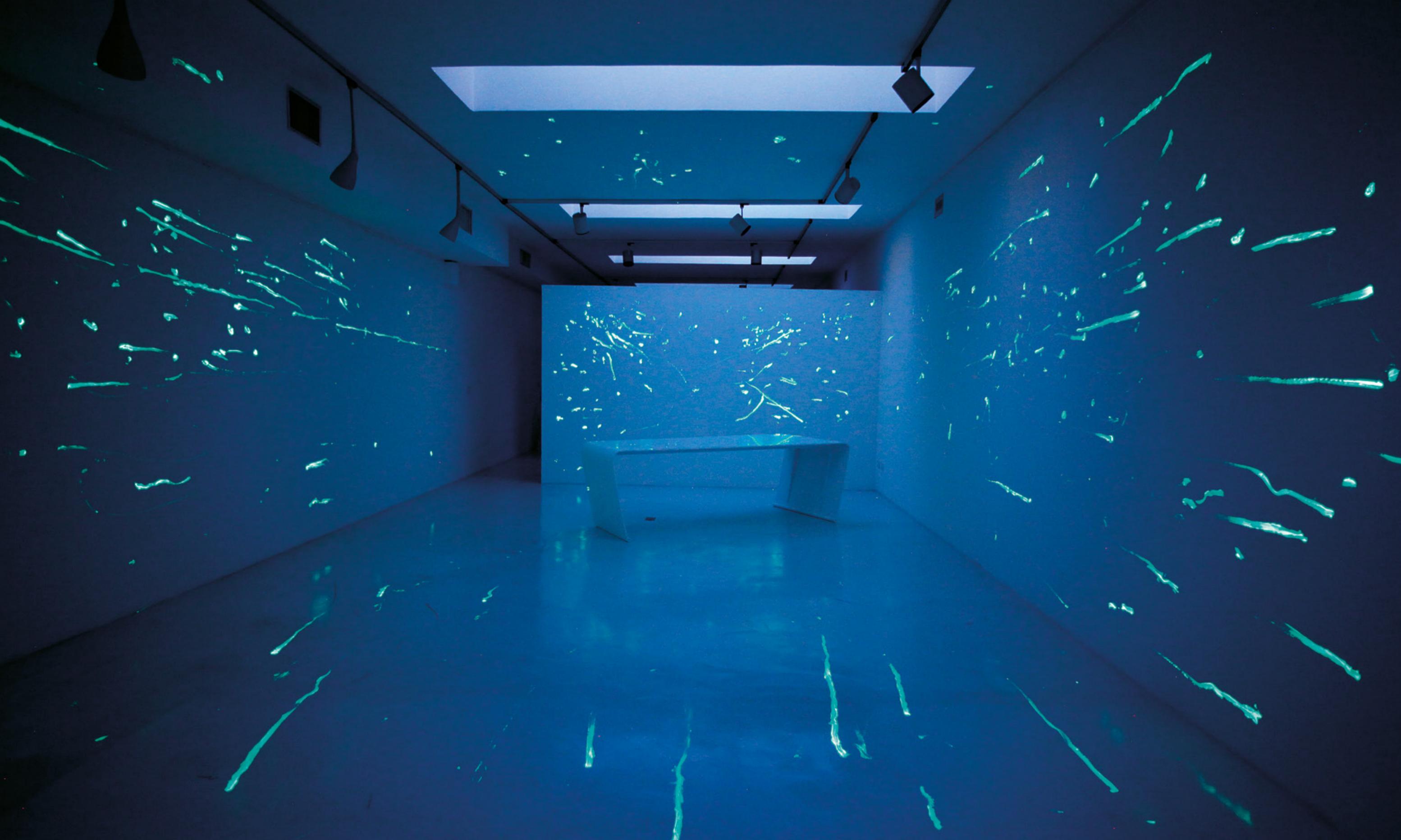
Regno artificiale. Oggetto n. 2, 2011
 applicazione Lambda print con retro in plexiglass
 e supporto di alluminio, 110 x 110 cm
 Tizietto (particolare), 2011
 applicazione Epson print con retro in plexiglass
 e supporto di alluminio, tre serie, 33 x 150 cm

Regno artificiale. Oggetto n. 2, 2011
 applicazione Lambda print con retro in plexiglass
 e supporto di alluminio, 110 x 110 cm
 Roma, Palazzo Odescalchi





Tizetto, 2011, applicazione Epson print con retro in plexiglass e supporto di alluminio, tre serie, 33 x 150 cm



Still da Living Restraint, 2011, applicazione Epson print con retro in plexiglass e supporto di alluminio, 110 x 165 cm

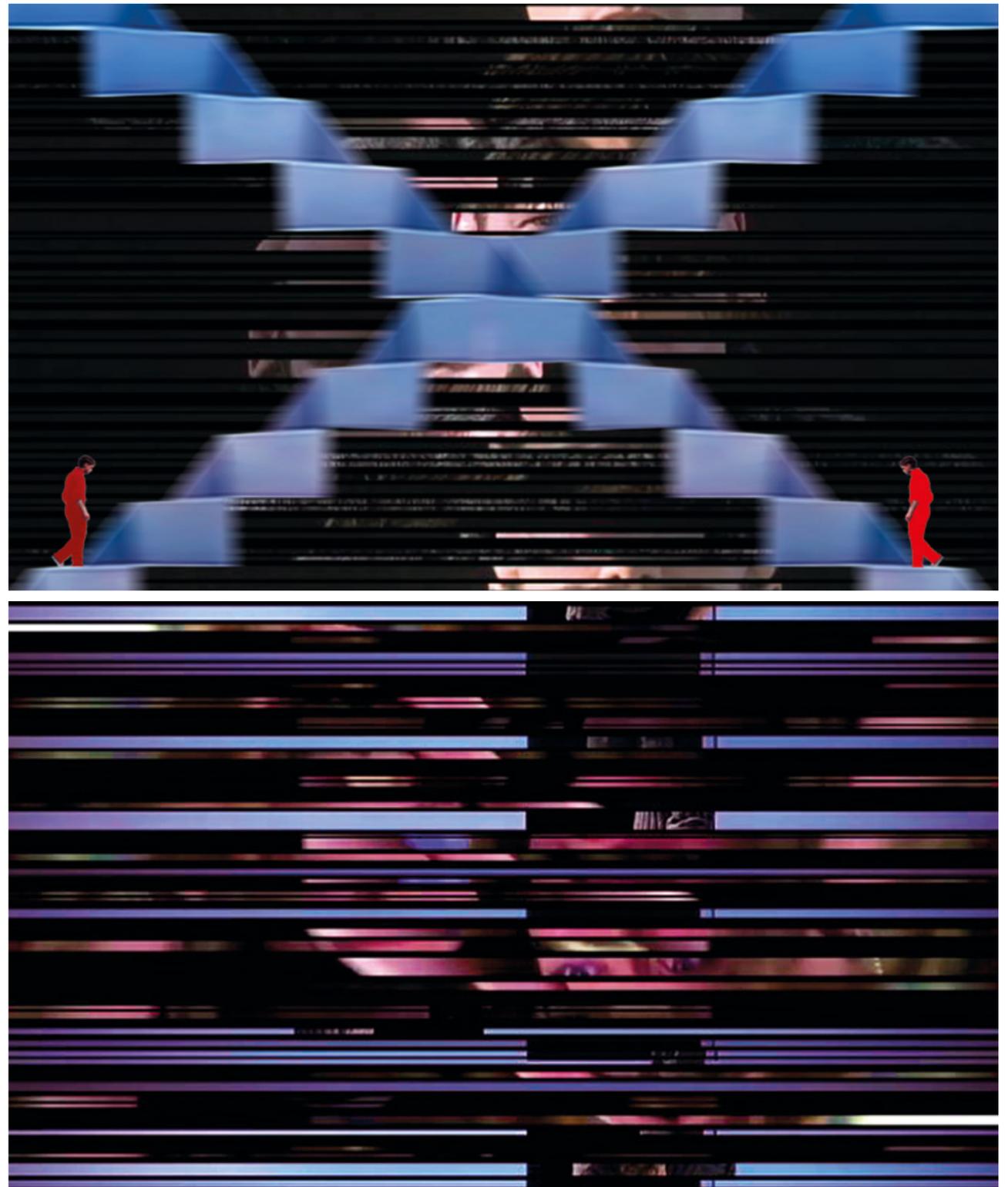
Living Restraint (2011) è una video performance di poco più di 7', ispirata – con alcune significative varianti – al celebre e più che decennale programma di Matthew Barney (*Drawing Restraint*, dal 1987): là, la strategia era quella di porre il proprio corpo all'interno dell'opera, in situazioni quasi estreme, in un'analogia ricercata tra le perfezioni dell'atleta e quelle dell'artista; qui, invece, Finucci nel suo studio è intenta a inseguire freneticamente, con un lungo pennello intriso di vernice fosforescente, il rapido movimento di un puntino rosso proveniente da fuori campo. Una danza leggera che, in una prospettiva anti-entropica, mira a evidenziare, al calar della luce e con un radicale cambio di registro, quelle tracce altrimenti invisibili – di vita, di attività, di energia – che ricercano una cosmica convergenza con l'universo e che in qualche modo ci abitano. Maria Cristina vuole dare forma a uno *shift* cognitivo, a una strategia di comprensione che vuole segnare visivamente dei limiti, di vedere da un altro punto di vista l'arte, di dare vita a un altro mondo.

Oltre alla video-performance, la serie allinea anche fermi immagine di notevoli dimensioni (*Still, Not so Still*), anche stavolta definiti con il processo di retroplexi, e, prima ancora, una sorta di montaggio dei distinti fotogrammi dell'azione (*Scene da Living Restraint*), in cui non è percepibile né sussiste un'ordinata sequenza di gesti e di azioni. La ricerca è piuttosto quella di un'andatura ritmica, in una griglia apparentemente molto vincolata spazialmente (come nelle *Cuspidi* del 2009), dove tuttavia ogni cella è animata da un movimento: "Sono come dei frammenti di tempo – ha scritto l'artista – che non sono in relazione reciproca; non c'è una sequenza, sono tutti attimi di presente che non implicano la concezione di passato né di futuro".



Scene da *Living Restraint*, 2011
 applicazione Epson print con retro in plexiglass
 e supporto di alluminio, 110x171 cm

Il video *Trueman* (5'22", 2011) riprende il pressoché parallelo impianto di *Altri occhi*, dello stesso anno, ma lo intensifica sensibilmente. Anche in questo caso, il problema è misurare l'insufficienza della nostra percezione e della nostra logica di fronte alle infinite dimensioni del reale. Finucci si è ispirata alle posizioni che il teorico dell'iperspazio, Charles H. Hinton (1853-1907), aveva espresso nel suo *Many Dimensions* (1885), e lo ha fatto in quella logica *Found Footage* che aveva sperimentato (sia pure con immagini fisse e montaggi) in *Altre vite*. Si tratta di alcune sequenze del film *The Truman Show* (1998) di Peter Weir, con Jim Carrey, che sono state campionate, scomposte e diversamente ricomposte, sormontate dalla griglia orizzontale di percezione di Mr Square, a ricreare da un lato una visione nella quarta dimensione (ma senza sequenze temporali leggibili), dall'altro con l'obiettivo di stabilire – anche con l'ossessiva ripetizione della *Marcia turca* di Mozart – un forte coinvolgimento emozionale. L'obiettivo è anche stavolta di rendere irriconoscibile il testo filmico di partenza (un esperimento che praticherà, nella Biennale veneziana del 2017, anche il grande fotografo ucraino Boris Michajlov) spalancando molte altre possibili dimensioni di una percezione che coinvolge interamente la persona e non solo la sua porzione razionale. È quasi inutile aggiungere che però il noto messaggio del film di Weir, costruito sul contrasto tra reale e *Fake*, avrà uno sviluppo decisivo, nella ricerca di Maria Cristina, dall'avvio stesso del progetto *Wasteland*. Il nome prescelto dall'artista echeggia certamente il poema di Eliot (*The Waste Land*), ma risulta in rete più prossimo al titolo di un videogioco post-apocalittico. Abbiamo visto in precedenza, nelle pagine di questo volume, quale importanza Finucci attribuisca a una pluralità di codici espressivi, alla loro attualità, all'esigenza di mescolarli continuamente per rendere più pervasivo il proprio messaggio. Lo ha sempre fatto.



Untitled_3, 2011, stampa su Dibond, 112 x 200 cm
 Untitled_4, 2011, stampa su Dibond, 112 x 200 cm
 How is it going to end?, 2011, stampa su Dibond,
 70 x 125 cm (da *Trueman*, video, 5'22")
 Untitled_8, 2011, stampa su Dibond, 70 x 125 cm
 (da *Trueman*, video, 5'22")

Untitled_2, 2011, stampa su Dibond, 150 x 265 cm
 Untitled_7, 2011, stampa su Dibond, 70 x 125 cm
 (da *Trueman*, video, 5'22")





APPARATI

BIOGRAFIA

232

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

236

*Maria Cristina Finucci nel cortile grande
di Ca' Foscari, 2013*

1956 Maria Cristina Finucci nasce il 10 novembre da una antica famiglia lucchese. Sin dall'infanzia dimostra una grande passione per il disegno e la pittura, insieme a quella per la danza e lo sci.

1970 Frequenta il liceo artistico di Lucca ma, delusa dall'insegnamento accademico, dopo il liceo si iscrive alla facoltà di Architettura dell'Università di Firenze.

1979 Conosce Pietro Sebastiani.

1981 Si laurea, *magna cum laude*, dopo aver trascorso un anno a elaborare per la sua tesi una monografia su Charles Rennie Mackintosh con documenti originali reperiti a Glasgow. Nello stesso anno, sempre nell'ateneo di Firenze, ottiene l'abilitazione all'esercizio della professione di architetto e apre uno studio a Lucca, pur rimanendo come cultore della materia al dipartimento di Storia dell'architettura. Sempre a Firenze, insegna al semestre in Italia della Pennsylvania State University School of Architecture.

1984 In febbraio sposa Pietro Sebastiani, che nel frattempo ha vinto il concorso per entrare in diplomazia, e i due si trasferiscono a Roma. Maria Cristina continua come pendolare le sue attività lavorative in Toscana.

1985 In novembre, a Lucca, nasce il loro primo figlio, Frediano, oggi ingegnere gestionale e amministratore delegato di un marchio italiano del lusso, sposato con tre figli.

1986 La famiglia si trasferisce a Mosca, dove Pietro ha l'incarico di primo segretario presso l'Ambasciata d'Italia. Maria Cristina interrompe il lavoro all'università e si dedica alla pittura e al disegno e alla realizzazione di prototipi di mobili in marmo, ardesia e legno, che dipinge come se fossero dei quadri. Al Museo Šcusev di Mosca tiene una *lecture* sull'architetto Giancarlo de Carlo.

1987 A Lucca nasce Costanza, oggi economista e manager, sposata con due figlie.

1988 In autunno Pietro Sebastiani è nominato console presso il Consolato generale d'Italia a New York e la famiglia trasferisce la propria residenza nell'edificio The Pythian, nell'Upper West Side di Manhattan. Per Maria Cristina inizia una stagione molto attiva: conosce Giovanni Pasanella, che la introduce nel mondo dei grandi nomi dell'architettura newyorkese. Insieme a Hermon Telyan firma vari progetti residenziali e altri commerciali. Collabora con lo studio Caliandro Associates sul progetto per la sistemazione della piazza del Convention Center di Yokoama, in Giappone, e per una scuola a Brooklyn. Cura la mostra su Ogden Codman per l'inaugurazione de La Scuola d'Italia Guglielmo Marconi di New York. Inizia la collaborazione con la rivista "Controspazio" con corrispondenze dall'estero.

1990 Il 14 febbraio a New York nasce Olivia, che muore sei mesi dopo per la sindrome della Morte improvvisa del lattante. La famiglia cade nella disperazione. Pietro e Maria Cristina fondano l'Associazione Seeds for SIDS – Semi per la SIDS (Sudden Infant Death Syndrom) con sede a Firenze.

1991 A giugno nasce Cristiano David e ritorna la felicità. Dottorato in Fisica presso Sapienza Università di Roma, Cristiano David è oggi ricercatore presso il CERN di Ginevra e svolge un *post doctorate* alla University of Liverpool.

1993 Rientrano a Roma, dove Pietro lavora alla Farnesina nel Gabinetto dei cinque ministri degli Esteri che si sono succeduti fino al 1996. Maria Cristina ritorna alla libera professione come architetto.

1994 Si inaugura a Lucca, alla Casermetta delle mura urbane, la mostra sulle "Opere di Giovanni Pasanella e Maria Cristina Finucci". Alla fine dello stesso anno, si trasferiscono di nuovo all'estero, questa volta a Parigi, dove Pietro Sebastiani è rappresentante permanente aggiunto d'Italia presso l'UNESCO. Si avvia un periodo intenso per Maria Cristina, che inizia a lavorare alla ristrutturazione di vari appartamenti nel centro della capitale francese, tra cui: 9, rue Massillon, Île de la Cité; 6, rue Cloître Notre Dame, Île de la Cité; 21, Quai St. Michel; 30, rue Frederic Sauton; 22, rue Jacob, molti dei quali pubblicati su libri e riviste.

2000 Si trasferiscono a Bruxelles, dove il marito è chiamato all'Ambasciata d'Italia. Nel frattempo, Maria Cristina viene chiamata a tenere lezioni per varie istituzioni e università tra cui la facoltà di Architettura dell'Universidad de Alcalá d'Henares, dove conosce le fondatrici della organizzazione "La Mujer Construye". Insieme a loro porterà a Roma, alla Casa dell'Architettura, nel 2003, la mostra sulle più importanti architetture spagnole, di cui Maria Cristina curerà la parte relativa alle colleghe italiane.

2001 Pietro Sebastiani riceve l'incarico di consigliere diplomatico del presidente della Camera a seguito del cambio di governo in Italia. La famiglia trasferisce la propria residenza in un appartamento in via di Parione sui tetti di Roma, ristrutturato da Maria Cristina e ampiamente pubblicato. Riapre lo studio di architettura dove, coadiuvata dall'architetto Angelo Pieraccini, svolge attività di edilizia residenziale, sia con nuove costruzioni sia con il restauro di antiche ville in Toscana. Nello stesso anno è consulente della sezione italiana UIA (Unione Internazionale degli Architetti); ristruttura inoltre molti appartamenti anche all'estero (Londra, Parigi), sempre con un approccio di ricerca.

2005 Firma un progetto per i nuovi servizi per l'aeroporto di Fiumicino, Gruppo Aeroporti di Roma, ADR SPA.

2008 Presenta al Salone del Mobile di Milano la sua linea di mobili da ufficio "Aer", disegnata per la società UPPER.

2009 A novembre, a Parigi, al Carousel du Louvre, Salon Prestige, le sue opere di architettura vengono esposte insieme a quelle dell'architetto Stefania Stera. Parallelamente realizza le opere della serie "Paradigmi" e "Two Particles", ispirati alle scoperte della fisica quantistica.

2010 Pietro viene nominato ambasciatore presso le agenzie dell'ONU a Roma: ancora un trasferimento, anche se nella stessa città, nella residenza di Palazzo Odescalchi. Maria Cristina lascia lo studio di via Montevideo per trasferirsi nel grande spazio industriale di via Luigi Tosti, più adatto a contenere le opere di grandi dimensioni, che nel frattempo realizza. Nel mese di giugno il museo di arte Contemporanea LuC.C.A (Lucca Center of Contemporary Art) produce una mostra personale dal titolo



"Paradigmi". L'appendiabiti *P.S. I love U* viene esposto alla 37ª edizione di Casaidea, la mostra romana di arredo e design.

2011 Maria Cristina legge su una rivista un brevissimo articolo sull'esistenza del Garbage Patch: è questo l'inizio del progetto *Wasteland*. Il nuovo grande studio le permette di realizzare finalmente le opere in gestazione da molto tempo e inizia così un febbrile lavoro. All'interno dello studio ancora vuoto realizza il filmato per la video-opera *Living Restraint* ispirata alla serie *Drawing Restraint* di Matthew Barney. In seguito, realizza *Trueman*, un'altra video-opera risultato della manipolazione del film *The Truman Show*. Nello stesso anno, per la serie "Altre vite", realizza opere fotografando in maniera inusuale oggetti di uso comune, tra cui *Tizietto*, dando vita a uno scarto di fabbrica. Realizza inoltre le opere della serie "Microworld", per le quali crea uno scenario, un plastico, dove fotografa le bamboline con le quali giocava sua figlia. Al Superstudio di via Tortona, a Milano, in occasione del Salone del Mobile, viene esposta l'opera *Tu non puoi dire né immaginare perché conosci soltanto un cumulo di immagini infrante dove batte il sole*, che l'anno successivo sarà collocata alla Camera dei deputati a Palazzo Montecitorio, nella collezione permanente di arte contemporanea. I mobili *Bello lo sgabello* e *Tavolo piccolo* sono esposti alla 38ª edizione di Casaidea. Nel mese di novembre si apre una sua mostra personale presso gli studi di Baker&McKenzie a Monaco di Baviera; altre opere sono successivamente espo-

ste in varie esposizioni collettive, come ad esempio “In Fabula Art” (2012) a Roma e “Immagine Italia” a Istanbul (2014).

2012 *Wasteland* prende forma, disegna la bandiera, gli apparati come la Costituzione ecc. Olga Strada nota il progetto e presenta Maria Cristina a Silvia Burini e a Giuseppe Barbieri dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Insieme all'allora rettore, Carlo Carraro, prendono accordi per la realizzazione del padiglione del nuovo Stato nel cortile grande dell'ateneo. Per la redazione dei testi del sito web viene impegnato un gruppo di studenti per delineare le tracce del mito fondante il Garbage Patch State. Si inizia una lunga collaborazione con l'Università Roma Tre che fornirà i tappi di plastica e il supporto tecnico per ognuna delle installazioni che verranno realizzate. Nasce l'Associazione arte per la Sostenibilità, presieduta da Lucia Odescalchi, che accompagnerà con il suo sostegno molte delle successive installazioni di *Wasteland*.

2013 A gennaio il marito viene nominato ambasciatore d'Italia in Spagna: ancora un trasloco, questa volta senza figli. La coppia si trasferisce a Madrid nella residenza al Palazzo de Amboje. L'11 aprile, nella sede parigina dell'UNESCO, Maria Cristina fonda il Garbage Patch State, cui diviene presidente. Dal 29 maggio a settembre, a Venezia, nel cortile grande di Ca' Foscari, si inaugura il Padiglione del Garbage Patch State, in coincidenza della 55ª Biennale di Arti Visive. Qui, grazie a Stefano Lucchini, che per primo ha creduto nel progetto, come anche per l'evento dell'UNESCO, ENI è partner principale.

A giugno riceve la Mela d'Oro del Premio Bellisario. A novembre, a Madrid, per “GRAZIA Planeta sostenibile”, realizza un'installazione sulla facciata dell'Istituto Italiano di Cultura, sede della manifestazione. Alle finestre e al balcone della facciata principale del palazzo, dispone dei paramenti simili a quelli tradizionali spagnoli che si trovano anche sul palazzo di fronte, composti però da sacchi pieni di tappi di plastica, come quelli usati per il padiglione a Venezia. Le si affianca come collaboratore Giovanni Vimercati, che la seguirà fino al 2016. Conosce il produttore di documentari Miguel Ángel Tobias, che gira il primo video istituzionale per il Garbage Patch State.

2014 A febbraio, a Madrid, come evento collaterale di ARCO, la più importante fiera dell'arte in Spagna, crea con la

partecipazione di Endesa, l'installazione sulla Gran Via insieme con lo IED - Istituto Europeo del Design. Il lavoro viene svolto in team con il direttore Riccardo Marzullo, Marisa Santamaria, Ivan Vidal, l'architetto Izaskun Chinchilla e i suoi studenti, che realizzano una installazione parallela all'interno del palazzo.

L'11 aprile, per la prima festa nazionale del Garbage Patch State, apre l'ambasciata al Museo MAXXI a Roma, in collaborazione con il corso del master in Public and Exhibit Design della Sapienza e il sostegno di ENI.

Il 29 settembre, a New York, si svolge la missione del Garbage Patch State presso l'ONU, nel Palazzo delle Nazioni Unite, durante l'assemblea generale, con l'installazione *Il Serpente*. A novembre, a Treviso, nella Loggia dei Cavalieri realizza una installazione in occasione del ricevimento presso la Fondazione Benetton Studi Ricerche per la VII edizione del Premio internazionale Civiltà dell'Acqua Renzo Franzin.

2015 Il progetto *Wasteland* deve far fronte a molte richieste e, da gennaio, il Garbage Patch State ha un direttore dedicato: Paola Pardini entra a far parte della squadra per curare i molteplici aspetti gestionali e amministrativi.

Il 4 giugno Maria Cristina presenta il suo Stato alla sede delle Nazioni Unite a Ginevra durante un talk. Nello stesso mese, a Milano, per EXPO in The City, negli spazi della Fondazione Bracco si inaugura l'installazione *Vortice* che rimarrà a far parte della collezione permanente della Fondazione. In ottobre a Venezia, per la Bluemed High Level Conference, realizza l'installazione *Bluemedsauros*, promossa dal ministero dell'Istruzione e della Ricerca. A Roma riceve il Premio ROSA (Risultati Ottenuti Senza Aiuti).

A dicembre, per la Conferenza sul Clima COP 21, a Parigi, su richiesta del “New York Times International”, con la partnership di Acciona, realizza l'installazione *Climatesaurus*. Contemporaneamente, in Cina, per la Biennale Arte di Shenzhen, si inaugura l'installazione *R-E* insieme ad Aaron Betsky e Francesco Delogu.

2016 A gennaio si reca a Mosca per un sopralluogo al MMOMA - Moscow Museum of Modern Art, dove è stata chiamata per produrre un gruppo di installazioni, sia per la facciata esterna sia per l'interno. Progetta un'opera complessa ispirata

alle foto dei cercatori d'oro di Sebastião Salgado. L'installazione, curata da Silvia Burini e Giuseppe Barbieri, è ancora in attesa di essere realizzata. Nel mese di marzo, Pietro Sebastiani viene nominato direttore generale per la Cooperazione Italiana allo Sviluppo, incarico per il quale rientrano a Roma. Dopo una lunga preparazione, si inaugura in Sicilia, sull'isola di Mozia, l'installazione *HELP. L'età della plastica* voluta dal presidente della Fondazione Terzo Pilastro, Emmanuele F.M. Emanuele, e da Giovanni Ciarrocca. Tutor, insieme a Teresa Sapey, al workshop della sesta edizione di “Architects Meet in Selinunte”, diretto da Luigi Prestinenza Puglisi.

2017 Il Garbage Patch State firma un accordo quadro con la Fondazione Acquario di Genova, il cui segretario generale, il biologo marino Antonio Di Natale, esperto ONU per la valutazione degli oceani, è ministro del Mare del Garbage Patch State. In autunno, Maria Cristina tiene alcune conferenze in varie università e istituzioni, tra cui la Georgetown University, l'Università Tor Vergata, l'Acquario di Genova e la FIDU - Federazione Italiana per i Diritti Umani. Pietro Sebastiani viene nominato ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede e traslocano a Palazzo Borromeo.

2018 A febbraio Maria Cristina viene nominata grande ufficiale al Merito, con *motu proprio*, dal presidente della Repubblica italiana, Sergio Mattarella. Nello stesso mese riceve anche l'onorificenza di dama grande ufficiale dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio. In aprile, in occasione dell'Earth Day 2018, come presidente del Garbage Patch State, firma l'adesione all'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile, controfirmata dal ministro dell'Ambiente Gianluca Galletti e dal presidente dell'ASVIS Enrico Giovannini. Viene nominata Ambadress, insieme a Greta Thunberg, della commissione italiana FIDU - Federazione Italiana per i Diritti Umani.

L'8 giugno si inaugura al Foro Romano l'installazione *Help the Ocean* sui resti della basilica Giulia. L'evento di inaugurazione avviene in piazza del Campidoglio, con la proiezione del video istituzionale del Garbage Patch State sulla facciata del Palazzo Senatorio e l'istituzione di un *Blue Carpet* alla presenza di circa 2500 persone. La sindaca di Roma e la direttrice del parco archeologico del Colosseo per l'occasione pronunciano

un discorso. I partner che hanno reso possibile l'evento sono Fondazione Bracco, Officine Maccaferri, ENEL ed ENEL X.

A luglio si inaugura a Milano, presso il CDI Bracco, una mostra fotografica sulle installazioni del Garbage Patch State, che dà inizio a una serie di altre mostre fotografiche.

In ottobre, a Roma, riceve il XVII Premio Anima, per la crescita di una coscienza etica.

A dicembre riceve il Premio ANGI - Associazione Nazionale Giovani Innovatori.

2019 Il 16 febbraio all'Accademia dei Lincei presenta il progetto *Wasteland* per conto dell'Università Roma Tre.

In aprile, a Milano, per il Fuorisalone, inaugura l'installazione *HELP The Planet*, un progetto voluto da Marco Balich e Alessia Crivelli. È nominata Ambadress della One Ocean Foundation.

A giugno una delle sue opere, assieme a quelle di trenta artisti italiani rappresentativi del XX e XXI secolo, entra a far parte del patrimonio artistico del Quirinale, nella nascente collezione di arte contemporanea nella sede della presidenza della Repubblica Italiana.

Il 14 settembre riceve la medaglia d'oro Lucchesi nel Mondo. Presenta il progetto in diverse sedi: a Milano, al “Seed and Chips, the Global Food Innovation Summit”; a Porto Cervo presso la Fondazione One Ocean e all'Università Bocconi di Milano, alla conferenza MBA “Shape and Inspire Future Leaders”; a Venezia, all'Università Ca' Foscari, per le DFBC Lectures “Partecipare”, a cura di Silvia Burini; a EXCO 2019 – Fiera di Roma in “Women for Climate: the Italian National Female Pact for SDGs”. A Milano, per il Fuorisalone 2020, progetta l'installazione *EXIT*, che non verrà realizzata a causa del lockdown.

2020 È direttore artistico del concorso “Life Beyond Plastic. Mobilitazione giovanile e attuazione di buone pratiche per ridurre l'inquinamento da plastica nei mari”.

A luglio realizza la video-opera *Passaggio* per il dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia, nell'ambito del progetto *AdriCleanFish*.

Bloccate dalla pandemia molte manifestazioni, lavora sulle immagini satellitari degli oceani fornite dalla società Leonardo.

Attualmente sta terminando la ristrutturazione di un antico complesso agricolo in Toscana.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

<p>Scritti dell'artista</p>

Il viaggio in Italia di Charles Rennie Mackintosh, in "Critica d'arte", s. 4, n. 8, gennaio-marzo 1985, pp. 55-64.

A colloquio con Giovanni Pasanella, in "Controspazio", n. 6, 1994, pp. 46-47.

Negozio Banana Republic, in "Controspazio", n. 4, 1995, pp. 36-37.

Renzo Piano per l’atelier Brancusi, in "Controspazio", n. 2, 1997, p. 56.

Chiarezza e semplicità: lo studio Pagnamenta e Torrioni a New York, in "Controspazio", n.1, 1998, pp. 44-48.

Lo spazio: elemento semantico del lusso, in "DL – DeLuxe le cose belle della vita", n. 5, febbraio 2000, pp. 110-114.

Nel cuore del tempo. Intervista a Giancarlo Barbato, in "Controspazio", n. 1. 2000, pp. 12-19.

Xenia Pompeiana. Intervista a Luciano Cappelloni e Stefano De Caro", in "Controspazio", n. 4, 2000, pp. 48-52.

Torino, la città dell’architettura nel 2008, in "Controspazio", aprile 2002, pp. 78-79.

Fra architettura e scenografia. Allestimenti di Massimo Quendolo, in "Controspazio", n. 106, novembre-dicembre 2003, pp. 60-67.

Saluti dal Garbage Patch State, in "Il Manifesto", 24 aprile 2013, p. 10.

<p>Scritti sull'artista</p>
<p>G. Barbieri (a cura di), <i>The Garbage Patch State. The “Away” State</i>, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2013.</p> <p><i>Bracco is Culture. 50 azioni di mecenatismo d’impresa</i>, catalogo della mostra (Milano, CDI – Centro Diagnostico Italiano, 6 dicembre 2017 – 30 aprile 2018), a cura della Fondazione Bracco, Arti Grafiche Bazzi, Milano 2017, pp. 70-71.</p> <p><i>Duplex avec vues. Cristina Finucci</i>, in J. Cariou, <i>Appartements d’architectes a Paris</i>, Parigramme, Paris 2009, pp. 36-43.</p> <p>G. Graziani, <i>Atlante delle micronazioni</i>, Quodlibet, Macerata 2015.</p> <p><i>Help the Ocean</i>, in <i>Rapporto ambientale 2017</i>, a cura di Direzione Group Health, Safety & Environment Direzione Comunicazione & Immagine Gruppo Bracco, Stampa Comunità di San Patrignano 2018, pp. 20-21.</p> <p><i>Maria Cristina Finucci. The Garbage Patch State, HELP. L’età della plastica / HELP. The Age of Plastic</i>, catalogo della mostra (isola di Mozia, Trapani, 25 settembre 2016 – 8 gennaio 2017), a cura di G. Barbieri e S. Burini, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2013.</p> <p><i>Plastic Days. Materiali e Design / Materials & Design</i>, catalogo della mostra (Torino, Museo Ettore Fico, febbraio-giugno 2015), a cura di C. Cecchini, M. Petroni, Silvana, Cinisello Balsamo 2015.</p>

Quirinale contemporaneo, a cura di C.R. Mazzantini, Treccani, Roma 2019, pp. 38-39.

Rue Jacob, in A. Taschen (a cura di), *New Paris Interior*, Taschen, Köln 2009, pp. 140-146.

F. Solibello, SPAM. *Stop Plastica a Mare. 30 piccoli gesti per salvare il mondo dalla plastica*, Mondadori, Milano 2019.

<p>Periodici</p>
<p><i>A Mozia i rifiuti di plastica si fanno arte</i>, in "pagina99", 24 settembre 2016, p. 41.</p> <p><i>Al Museo Lu.c.c.a talkshow sul design e la video arte</i>, in "Il Tirreno", 27 giugno 2010, p. IX.</p> <p>B. Amadasi, <i>The Ocean’s Voice</i>, in "Vogue Italia", n. 794, ottobre 2016, p. 118.</p> <p>F. Amè, <i>Pronte per la prova costume?</i>, in "Vanity Fair", 1° maggio 2013, p. 201.</p> <p>F. Amè, <i>Per la Bracco un vortice di sette metri</i>, in "Il Giornale", 16 giugno 2015, p. 13.</p> <p>S. Antonucci, <i>Ecco l’isola che non c’è</i>, in "Il Messaggero", 10 aprile 2014, pp. 1, 23.</p> <p>P. Aquaro, <i>“Il viaggio della plastica finisce in mille granuli”</i>, in "Corriere Innovazione", 16 aprile 2014, p. 7.</p> <p>V. Arnaldi, <i>Help the Ocean. “Il mio grido d’arte contro la plastica”</i>, in "Il Messaggero", 9 giugno 2018, p. 58.</p> <p><i>L’arte contro la plastica</i>, in "Tu Style", rubrica "Week Notes", 29 ottobre 2019, p. 4.</p> <p><i>La artista contra el monstruo</i>, in "Telva", gennaio 2016, pp. 63-66.</p> <p>L. Barsottini, <i>L’Umanesimo del XXI secolo</i>, in "Icon", 8 aprile 2019, p. 55.</p> <p><i>Il Bellisario alla Finucci</i>, in "La Nazione", 20 giugno 2014, p. 18.</p> <p>F. Bonazzoli, <i>L’isola di spazzatura di Cristina</i>, in "Corriere della Sera", 30 ottobre 2018, p. 17.</p> <p>R. Bosco, <i>Bienvenidos al país vertedero marino: Garbage Patch State</i>, in "El Pais", 14 aprile 2013, p. 48.</p> <p>R. Bosco, <i>Vedere a Venezia: Garbage Patch State</i>, in "Giornale dell’arte", 14 aprile 2013, p. 40.</p> <p>P. Bueno, <i>Secretos de una gran fiesta</i>, in "YO Doña", 6 luglio 2013, p. 21.</p> <p>A. Capitanio, <i>Quando le illusioni ottiche diventano realtà</i>, in "Il Tirreno", 17 giugno 2010, p. 20.</p> <p>A. Cassinis, <i>“Il mio impero di plastica che minaccia gli Oceani”</i>. <i>L’italiana Finucci racconta la sua battaglia contro i rifiuti in mare</i>, in "Il Secolo XIX", 6 dicembre 2017, pp. 44-45.</p> <p><i>La città del Fuorisalone</i>, in "Il Giornale", 1° aprile 2019, p. 22.</p> <p><i>Con i nostri piccoli gesti salviamo l’ambiente</i>, in "Il Giorno", 18 settembre 2016, p. 23.</p> <p>P. Conti, <i>“Help the Ocean”, L’opera di Finucci illumina il Foro Romano</i>, in "Corriere della Sera", 9 giugno 2018, pp. 1, 12.</p> <p>P. Conti, <i>Sos plastica: “Help the Ocean”, l’arte di Finucci accende il Foro</i>, in "Corriere della Sera", 9 giugno 2018, pp. 1, 12.</p> <p>S. Coriat, <i>Creatividad sin desperdicio</i>, in "Elle España", agosto 2013, p. 62.</p> <p><i>Cristina Finucci la embajadora tambien expone</i>, in "ABC", 15 febbraio 2014, p. 62</p>

M. D’Anna, *Gigantesco “Help” dall’isola di Mothia per salvare i mari*, in "La Sicilia", 25 settembre 2016, p. 13.

C. De Leo, *Casaidea, la rivoluzione del mobile “transformer”*, in "Corriere della Sera, 13 marzo 2010, p. 23.

Il design ci salverà, in "Prima", n. 503, aprile 2019, p. 76.

Design Week, in "La Stampa", 9 aprile 2019, p. 30.

Design Week. Aria di rivoluzione in un mondo sempre più liquido, in "Il secolo XIX", 9 aprile 2019, p. 31.

A. Di Natale, *L’italiana che ha promosso l’isola-Stato di plastica per combattere con l’ONU la minaccia del Pacifico*, in "Il Secolo XIX", 2 marzo 2015, p. 9.

Donne ad alta quota. Fondazione Marisa Bellisario, in "Il Sole 24Ore", inserto, giugno 2014, p. 53.

J. Estrada, *Armonias universales*, in "VidaVidVino", novembre 2014, pp. 40-43.

F.S., *Paradigmi in mostra*, in "L’Espresso", 10 giugno 2010, p. 175.

M. Fabbri, *Abitare nel cuore della storia. Quattro case di Cristina Finucci*, in "Controspazio", n. 1, 2002, pp. 56-60.

R. Fernández, *Diplomacia a la italiana*, in "Harper’s Bazar", ottobre 2014, pp. 270-271.

G.A. Ferrari, *Settimana del design*, in "Corriere della Sera", 16 aprile 2019, p. 1.

L. Ferrari, *La mia opera d’arte è un arcipelago di plastica che a settembre travolgerà l’ONU*, in "IO Donna", 18 giugno 2015, pp. 40-41.

F. Ferrer Leoni, *Lo verde età de moda*, in "La Razon", 16 novembre 2013, p. 77.

M.E. Fiaschetti, *“Help”: un aiuto alla natura con cinque milioni di tappi*, in "Corriere della Sera, 9 ottobre 2016, p. 33.

Finucci espone al L.u.C.C.a., in "Il Tirreno", 22 maggio 2010, p. 8.

Flash – Mostra di Architettura Giovanni Pasanella e Cristina Finucci, in "Il Tirreno", 12 novembre 1994, p. VII.

G. Frangi, *Alla Biennale anche la grande nazione delle immondizie*, in "Vita", giugno 2013, p. 4.

C. Gattamorta, *Come un endecasillabo*, in "100 Cucine. Le guide per arredare di Ville e Casali", n. 2, 2009, pp. 44-45.

C. Gattamorta, *Fluidi come maree*, in "100 Bagni. Le guide per arredare di Ville e Casali", n. 2, 2009, pp. 88-89.

C. Gattamorta, *Indole naturale*, in "Ville e Casali", n. 4, aprile 2009, pp. 177-184.

C. Gattamorta, *Soave stupore*, in "Ville e Casali", n. 12, dicembre 2009, pp. 42-49.

C. Gatti, *In cerca di spazi vitali nei cortili del ’700*, in "la Repubblica", 9 aprile 2019, p. 9.

A. Greco, *La nazione di plastica*, in "Me Mercedes", marzo 2018, pp. 22-27.

Grido d’allarme per gli oceani inquinati. Super installazioni con i tappi di plastica, in "Avvenire", 9 giugno 2018, p. 2.

Un grido di allarme dall’isola di Mozia in Sicilia , in "That’s Italia", gennaio 2017, p. 9.

E. Grossi, *Un giorno con Maria Cristina Finucci*, in "IO Donna", 20 aprile 2019, p. 162.

C. Gutiérrez Bracho, *Mares de plástico. En los oceanos nadan millones de toneladas. De basura generadas por*

el hombre. Es tanta, que amenaza la vida en el planeta, in "Tec Review", novembre-dicembre 2017, pp. 62-69.

“HELP”. A Mozia l’urlo contro la plastica, in "I love Sicilia", ottobre 2016, p. 133.

“Help”. *Un aiuto alla natura con cinque milioni di tappi*, in "La Lettura", 9 ottobre 2016, p. 33.

Help contro la città della plastica. Provocazione dell’artista Finucci, in "100NOVE", 22 settembre 2016, p. 4.

Help, l’età della plastica, in "Sette", 23 settembre 2016, pp. 110-111.

Human Spaces, in "Interni", aprile 2019, p. 157.

Human Spaces – Interni, in "Casabella", 896, LXXXIII, aprile 2019, pp. VIII-X.

INTERNI ESTERNO, in "Focus", 318, aprile 2019, p. 124.

Isole di plastica. Help dalla Sicilia, in "Il Tempo", 25 settembre 2016, p. 21.

Isole di rifiuti, oceani di plastica. Intervista a Maria Cristina Finucci, in "E... tra l’altro", n. 1, 2015, pp. 4-5.

A.S. Juárez, *El Arte también grita*, in "Grazia España", 6 novembre 2013, p. 43.

A.S. Juárez, *Seamos sostenibles*, in "Grazia España", 20 novembre 2013, p. 92.

L. Larcán, *Così il Quirinale sposa l’arte contemporanea*, in "Il Messaggero", 31 aprile 2019, p. 24.

Lu.c.c.a Lounge/ Lu.c.c.a Underground, *“Paradigmi”, mostra di M.C. Finucci*, in "OVO", n. 6, 26 maggio 2010, p. 17.

Le luci della Statale, in "la Repubblica", 1° aprile 2019, p. 4.

Lucchesi nel mondo. Tutti gli Oscar ai nostri talenti, in "La Nazione", 14 settembre 2019, p. 4.

m.d.g.c, *“Help”: sei milioni di tappi contro la plastica in mare*, in "la Repubblica", 9 giugno 2018, p. 7.

P. Madeddu, *Natura e sostenibilità. L’uomo torna al centro*, in "Corriere della Sera", 9 aprile 2019, p. 32.

A. Mancinelli, *A Parigi. Riflessi di luce*, in "Marie Claire Maison", aprile 2005, pp. 160-170.

Maria Cristina Finucci presenta “The Garbage Patch State” en Arco, in "ABC", 19 febbraio 2014, p. 63.

J. Martialay, *Maria Cristina Finucci prima donna*, in "Elle", gennaio 2013, pp. 68-69.

A. Mazzolani, *Roma all’aperto*, in "Ville e Casali", n. 9, 2009, pp. 80-88.

A. Mazzolani, *Palcoscenico di emozioni*, febbraio 2011, pp. 80-89.

A. Mazzolani, *Artistiche visioni*, in "Ville e Casali", ottobre 2015, pp. 222-227.

F. Mendia, *Maria Cristina Finucci, l’invisibile in forma di griglia*, in "Il Messaggero", 12 giugno 2010, p. 55.

Milano l’italianissima e una ricetta per il paese, in "Corriere della Sera", 2 aprile 2019, p. 1.

Il Ministro al L.u.C.C.A., in "La Nazione", 5 maggio 2010, p. 9.

C.J. Moore, *Choking the Oceans With Plastic*, in "The New York Times", 26 agosto 2014, p. 23.

Mostra degli architetti Pasanella e Finucci, in "La Nazione", 12 novembre 1994, p. VIII.

Mozia urla il suo Help, in "MF - Sicilia", 17 settembre 2016, p. 2.

Mozia, la scritta Help con 5 milioni di tappi di plastica, in "Giornale di Sicilia", 21 settembre 2016, p. 25.

E. Nicolosi, *Un grido di denuncia fatto con la plastica*, in "la Repubblica", 2 ottobre 2016, p. 10.

L’“onda” di plastica per salvare gli oceani, in "Corriere della Sera", 13 aprile 2014, p. 17.

Opera d’arte e denuncia con 5 milioni di tappi, in "Gazzetta del Sud", 25 settembre 2016, p. 22.

G.A. Orighi, *La nazione indipendente delle isole di spazzatura*, in "La Stampa", 30 marzo 2013, p. 22.

P.M., *Un mondo fatto da rifiuti. La Finucci alla Biennale*, in "La Nazione", 26 aprile 2013, p. 27.

V. Pardini, *L’insolita artista*, in "La Nazione", 4 ottobre 2016, p. 18.

Parte il Fuorisalone. 488 eventi in città, in "Libero", 7 aprile 2019, p. 39.

Per sensibilizzare l’opinione pubblica sul problema Garbage Patch, in "Il Giornale dell’Arte", 22 settembre 2016, p. 15.

R. Petronio, *Brindisi e tanti selfie dall’isola che non c’è*, in "Il Messaggero", 12 aprile 2014, p. 1.

R. Petronio, *Premio Anima, l’impegno per il sociale*, in "Corriere della Sera", 30 ottobre 2018, p. 13.

F. Pieroni, *Cool design. Urban chic in un appartamento a Parigi con fusion di epoche, stili e modernità*, in "Progetti Roma", n. 3, aprile 2006, pp. 84-89.

P. Pierotti, *Maria Cristina Finucci. Tre dimensioni non mi bastano*, in "Il Sole 24Ore", 11 giugno 2010, p. 29.

Plastica alla deriva, un altro angolo di Sicilia grida aiuto, in "Il Foglio", 1° ottobre 2016, p. XII.

Quanta plastica, aiuto!, in "Popotus", suppl. di "Avvenire", 22 settembre 2016, p. 7.

A. Rossi, *Il Grande Help contro la plastica*, in "La Notizia", 22 luglio 2017, p. 14.

R. Rubino, *“Help”: a Mozia l’ultima installazione del progetto Wasteland*, in "Il Vomere", 28 settembre 2016, pp. 1, 15.

S.Na, *Le iniziative al Fuorisalone. One Ocean Foundation, la foresta dei violini e il dibattito sul futuro del pianeta dello IED*, in "Corriere della Sera", 9 aprile 2019, p. 7.

A. Sanchez Suárez, *El Arte también grita*, in "Grazia Espana", 6 novembre 2013, p. 43.

S. Sanchirico, *Mozia. HELP, l’età della plastica*, in "Forma Urbis", 10 ottobre 2016, pp. 52-55.

P. Sarzynski, *Stan rzeczcy*, in "Polytika", 7 maggio 2019, pp. 128-129.

E. Sassi, *Creatività nuova al Quirinale*, in "Corriere della Sera", 31 maggio 2019, p. 40.

I.M. Scalise, *Casa small*, in "la Repubblica", 9 marzo 2010, p. XII.

Sculture da lavoro. Upper, Aer, design Cristina Finucci, in "US. Workplace - Contract - Design - Management", n. 2, 2008, pp. 24, 56-61.

V. Serra, *Maria Cristina Finucci. Lo stato delle cose*, in "YCCS", n. 12, pp. 46-50.

B. Severgnini, *Milano l’italianissima e una ricetta per il paese*, in "Corriere della Sera", 2 aprile 2019, p. 1.

P. Severini Melograni, *Una scritta per aiutare l’ambiente*, in "Sette", 23 settembre 2016, p. 102.

G. Simongini, *Il grido d’aiuto della civiltà della plastica*, in "Il Tempo", 27 luglio 2016, p. 22.

Uno spirito vitale, Cristina Finucci, in "I progetti. The best of Ville e Casali", n. 20, 2013, pp. 100-105.

I tappi di plastica per gridare aiuto, da Lucca un “HELP” al mondo, in "La Nazione", 28 settembre 2016, p. 13.

M. Tedeschi, *Nasce il Paese dei rifiuti. Ecco “Garbage Patch State”*, in "La Stampa", 19 maggio 2013, p. 18.

M. Tenaglia, *The Birth of A New State*, in "i-Italy NY", settembre-ottobre 2014, p. 17.

L. Troiani, *L’oceano rifiuta i rifiuti*, in "Longitude", 8 giugno 2014, p. 3.

S. Trovato, *Battaglia moderna sull’isola antica. A Mozia installazione contro la plastica*, in "Giornale di Sicilia", 2 ottobre 2016, p. 30.

Tutti i quartieri delle idee, in "Il Giornale", n. 4, 12 aprile 2019, p. 20.

L’umanesimo del XXI secolo, in "Icon", 50, 8 aprile 2019, p. 55.

M. Valeri, *Help, il grido del Mediterraneo*, in "Tempi", 17 agosto 2016, p. 37.

G. Valtolina, *Statale, Centrale e Ponte delle Gabelle, il mobile si riprende la città*, in "Corriere della Sera", 15 febbraio 2019, p. 4.

C. Vanzetto, *Un Vortice contro l’inquinamento*, in "Corriere della Sera", 16 giugno 2015, p. 15.

P. Virtuani, *“Io presidente del Paese di plastica. Il secondo più grande al mondo”*. *La vicenda dell’artista*, in "Corriere della Sera", 9 aprile 2019, p. 23.

P. Virtuani, *Le iniziative al Fuorisalone*, in "Corriere della Sera", 9 aprile 2019, p. 23.

G.M. Walch, *Un Vortice per gli oceani. E la plastica riprende vita*, in "Il Giorno", 16 giugno 2015, p. 20.

S. Zanardi, *Bottiglie, tappi e lattine. Lo stato federale dei rifiuti*, in "Nuova Venezia", 25 maggio 2013, p. 14.

R.I. Zanini, *Entra al Quirinale l’arte della Repubblica*, in "Avvenire", 31 aprile 2019, p. 14.

R.I. Zanini, *Un grido di plastica per salvare il pianeta*, in "Avvenire", 7 aprile 2019, p. 22.

<p>Siti</p> <p>http://www.garbagepatchstate.org/web/index.php</p> <p>http://www.mariacristinafinucci.com</p> <p>http://www.studiofinucci.com/</p>
<p>Social Media</p> <p>https://www.facebook.com/cristina.finucci</p> <p>https://www.instagram.com/mcfinucci/</p>
<p>Per una rassegna stampa più ampia si rimanda ai siti istituzionali dell’artista.</p>

Main Sponsor



Con il contributo di



Graphic Design
bruno, Venezia

In copertina
Fotografia di Marco Santi Amantini

Le fotografie nel volume provengono dall'archivio privato di Maria Cristina Finucci, che desidera ringraziare i fotografi Marco Santi Amantini, Luigi Filetici, Carlo Maria Lolli Ghetti, Francesco Marsala - Dronesolution e lo Studio fotografico Mario Montalto di Marsala

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.
© 2020 Mondadori Libri S.p.A.

ISBN 978-88-918-3087-6

Prima edizione: gennaio 2021

Anno 2021-2022-2023
Edizione 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Questo volume è stato stampato presso O.G.M. SpA
Via 1ª Strada, 87 - 35129 Padova
Stampato in Italia - Printed in Italy

