

7. LA GUERRA È PACE – LA LIBERTÀ È SCHIAVITÙ – L'IGNORANZA È FORZA

Utopia e distopia nell'arte contemporanea inglese

*Ci sono alcune cose preziose che a volte scompaiono, [...] il clima politico e culturale cambia, e le cose escono dall'orizzonte. E c'è un grande merito in un artista che le riporta dentro l'orizzonte e le rimette in vista. E non necessariamente con un commento su di esse.*¹

Chad McCail

L'utopia – come genere letterario prima e come forma di pensiero poi – ha storicamente in Gran Bretagna uno dei principali centri di elaborazione. Fin da quando ha dato i natali al fondatore del genere Thomas More, il paese ha ospitato una delle maggiori tradizioni in questo campo, spaziando in tutti i territori in cui si è declinato, dalla letteratura alla filosofia alla politica. Questo legame così stretto ha fatto teorizzare da più parti una speciale affinità tra il temperamento nazionale britannico e l'utopia². Anche le arti visive hanno partecipato a questa grande tradizione, che continua fino al periodo preso in considerazione dalla nostra analisi.

In questo capitolo si è pensato di offrire uno sguardo – che come per il resto della nostra analisi non ha alcuna pretesa di esaustività – su tre momenti in cui l'arte inglese si è volta all'universo tematico che orbita intorno all'utopia. Si tratta di tre progetti, ciascuno attribuito a un diverso autore: Paul Noble, Michael Landy, Chad McCail. Appartenenti alla stessa generazione – McCail è nato nel 1961, Noble e Landy nel 1963 – gli artisti presi in esame esordiscono pressoché nello stesso periodo, alla prima metà degli anni Novanta. Pur provenendo da luoghi diversi – la regione del Northumberland per Noble, Londra per Landy e Manchester per McCail – essi sono accomunati da un fondamentale soggiorno londinese, durante il quale si compie la loro maturazione artistica. Il panorama dell'arte inglese all'epoca è dominato dal gruppo degli Young British Artists, cui questi autori non appartengono (ad eccezione di Landy, cui tuttavia non ha arriso la stessa fama dei compagni)³. La loro produzione si sviluppa in maniera piuttosto autonoma, e offre una rilettura delle tematiche in esame.

¹ CHAD McCAIL *in conversation with Esther Leslie*, Stanley Picker Gallery Public Lectures on Art, The Center for Useless Splendour, 2009, p. 24.

² Ad esempio nel compendio di Victor Dupont, *L'Utopie e le roman utopique dans la littérature anglaise*, Toulouse and Paris, 1941.

³ Possiamo assumere come termini cronologici del fenomeno Young British Art le due mostre: *Freeze* (1988) e *Sensation* (1997). La molteplicità delle direzioni assunte dall'arte inglese nel periodo dopo *Sensation* sono esemplificate dalle mostre: *Die Young Stay Pretty* (ICA, 1998); *New Neurotic Realism* (Saatchi Gallery, 1998) a cura di Martin Maloney; *Heart and Soul* (Henry Coleman, Roger Hiorns, Rupert Norfolk e Gary Webb, nei loro studi di

Paul Noble. Utopia e distopia nel progetto di una città immaginaria: *Nobson Newtown*

Niente stile, solo tecnica – Niente incidenti, solo errori

Nobson Newtown è l'*opus magnum* di Paul Noble⁴, l'opera cui l'artista ha consacrato la parte maggiore della propria produzione dal 1995 fino al 2011, anno in cui ne ha annunciato la conclusione. Il progetto ha trovato realizzazione con i più diversi mezzi espressivi – sculture, animazioni, carte da parati, incisioni e soprattutto un ciclo di 27 disegni – accrescendosi continuamente nel corso del tempo⁵.

Nobson Newtown è una città immaginaria che l'autore definisce «una pianificazione urbana come autoritratto». Di essa Noble è «architetto e urbanista, archeologo, cartografo, storico sociale, archivista, creatore e distruttore»⁶. Le due coordinate fondamentali intorno alle quali si articola il progetto sono racchiuse nel nome: da un lato esso deriva da quello proprio dell'artista, a suggerire una connotazione di proiezione autobiografica, che trova sviluppo in una dimensione narrativa; dall'altro fa riferimento al movimento di pianificazione urbanistica delle *New Town* (città nuove), che dopo un'elaborazione nella prima metà del XX secolo ha trovato attuazione in Gran Bretagna nell'immediato secondo dopoguerra⁷.

L'inizio del progetto è scandito dalla convergenza di due linee di ricerca che impegnano l'autore nella prima metà degli anni Novanta: il disegno di una mappa e la creazione al computer di un carattere tipografico (denominato *Nobfont*) basato sulle forme dell'architettura modernista⁸. Il rapporto tra parola e immagine si definisce come centrale nella genesi

Long Lane); *Lovercraft* (itinerante: CCA Glasgow, South London Gallery, noSpaceX in Exter) a cura di Martin McGeown e Toby Webster (1997-1998); *British Art Show* (2000-2001).

⁴ Paul Noble è nato a Dilston (Northumberland) nel 1963 ed è cresciuto a Whitley Bay, nel nord-est dell'Inghilterra. Ha studiato al Sunderland Polytechnic (1982-1983) e all'Humberside Art College (1983-1986). Dopo il trasferimento a Londra nel 1987 fonda insieme a quattro amici artisti *City Racing*, uno spazio alternativo per le arti all'interno di un'ex agenzia di scommesse, attivo dal 1988 al 1998. Vive e lavora a Londra.

⁵ Il progetto di *Nobson Newtown* è stato presentato principalmente nelle seguenti mostre: *Nobson*, Londra, Chisanhale Gallery, 14 febbraio – 29 marzo 1998; *Nobson New Town*, New York, Gorney Bravin + Lee Gallery, 12 febbraio – 11 marzo 2000; *Paul Noble*, Londra, Whitechapel Art Gallery, 10 settembre – 14 novembre 2004; Zurigo, migros museum für gegenwart kunst, 22 gennaio – 20 marzo 2005; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2 aprile – 12 giugno 2005; *Welcome to Nobson*, Londra, Gagolian Gallery, 10 novembre – 17 dicembre 2011.

⁶ Adrian Searle, *Sin Cities*, in "The Guardian", martedì 14 settembre 2004, <http://www.guardian.co.uk/culture/2004/sep/14/1> (ultimo accesso 8/10/2012).

⁷ Sulle *New Towns* vedi: Peter Geoffrey Hall, *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, Blackwell Publishers, Oxford, 2002; Peter Geoffrey Hall, Colin Ward, *Sociable Cities: the Legacy of Ebenezer Howard*, John Wiley and Sons, Chichester, 1998; Frederic J. Osborn, Arnold Whittick, *The New Town: The Answer to Megalopolis*, Leonard Hill, London, 1969.

⁸ L'artista ha realizzato anche una mappa della città (*Unified Nobson Newtown*, Alberta Press, Druckerei Uhl, Radolfzell, 2004) in quella che definisce scala 1:0. Si compone delle seguenti parti: Centro commerciale, Lettere,

dell'opera. L'alfabeto costituisce infatti il principale criterio ordinatore della città: la maggior parte degli edifici prende forma dalla parola che lo denomina, da quella che ne descrive la funzione o dal nome del proprietario (scritti appunto in caratteri *Nobfont*). Le possibili matrici di questo tipo di rappresentazione – fondata sulla combinazione di forma e significato per veicolare un contenuto narrativo – sono state riconosciute da un lato in sistemi di scrittura come quello dei geroglifici o dei pittogrammi, dall'altro nella cosiddetta *architettura parlante*. Su quest'ultimo elemento ha concentrato la propria attenzione Ingrid Rowland, proponendone una possibile genealogia. Dopo averne collocato gli esordi nella Villa Madama di Raffaello, la studiosa menziona come possibile influenza sull'opera di Noble l'esempio dell'architetto elisabettiano Robert Smythson (1535-1614), autore dell'Hardwick Hall nel Derbyshire (1591-1597), una residenza di campagna la cui pianta è esemplata sulla lettera H. Esempi di architettura parlante si possono inoltre ritracciare anche nell'arte, come nell'opera di Henri Magritte (*L'Art de la conversation*, 1950, olio su tela, 65x81 cm, collezione privata), o nelle sculture composte di lettere di Claes Oldenburg (*Alphabet / Good Humor Bar*, 1975, fibra di vetro dipinta su base di bronzo, Museum of Contemporary Art, San Diego, CA) e Robert Indiana, e ancora nella cinematografia di Terry Gilliam⁹.

La componente linguistica dell'opera di Noble è stata messa intelligentemente in connessione con quella utopica nella lettura che Anthony Spira fa dell'opera. Egli definisce quelli di Noble come «paesaggi testuali urbani» (textscape), i quali tuttavia risultano

illeggibili, costruiti come sono da una serie personalizzata di geroglifici. La ridotta abilità a decifrare questo ideotetto ha un effetto regressivo che tempera l'assunzione dello spettatore e sorge a dispetto della globalizzazione. Questa defamiliarizzazione (del linguaggio) presenta un ritorno alle origini, con il linguaggio come i blocchi da costruzione della nostra infanzia. L'interruzione (o il rallentamento) delle comunicazioni evoca una visione dell'utopia Reichiana, un ritorno all'innocenza e a un'edenica pre-civilizzazione¹⁰.

Già da questi cenni preliminari, è evidente come nel progetto *Nobson Newtown* siano condotti a una sintesi personale una grande messe di fonti, assai differenziata per spettro storico e ambito espressivo. Tra le maggiori influenze si è parlato della pittura di Hieronymus Bosch, per il suo carattere narrativo e l'attenzione al dettaglio più minuto, qualità peculiari

Numeri, Nobgo, Tenda, Bagno, Struttura rampicante per bambini, Skate Park, Lido, Impianto chimico, Jobclub, La vecchia rovina, Molo, La casa di Paul, Nobslum, Ospedale, Cimitero.

⁹ Ingrid Rowland, *This house was once a Home*, in *Paul Noble*, catalogo della mostra itinerante, Londra, Whitechapel Art Gallery, 10 settembre – 14 novembre 2004; Zurigo, migros museum für gegenwart kunst, 22 gennaio – 20 marzo 2005; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2 aprile – 12 giugno 2005; Whitechapel Art Gallery, 2004, pp. 16-17.

¹⁰ Anthony Spira, *Paul Noble. Non accidentes sed errores*, in *(The world may be) fantastic. 2002 Sydney Biennial*, catalogo della mostra a cura di Richard Grayson, Sydney, varie sedi, 2002, p. 143.

anche di altri manufatti come gli antichi rotoli cinesi o le uova Fabergé; alcune ricorrenze formali hanno fatto pensare ai fumetti di Robert Crumb o ancora alla scultura di Henry Moore. Oltre al campo storico-artistico, è l'architettura a rappresentare la seconda grande sorgente da cui il progetto di Noble trae alimento. Il riferimento principale è rappresentato a questo proposito dal pensiero urbanistico inglese tra Otto e Novecento, che ha avuto come momenti salienti il movimento tardo ottocentesco della *Garden City* (Città Giardino) e il suo successivo sviluppo nel XX secolo in quello della *New Town* (Nuova Città).

Nel suo progetto di pianificazione urbana Noble impiega come medium privilegiato quello del disegno a grafite, una tecnica fondante della pratica artistica tradizionale che conosce nell'ultimo decennio del XX secolo un periodo di reviviscenza. Nel disegno il critico Barry Schwabsky riconosce appunto il medium privilegiato per tradurre «la pianificazione razionale e la fantasia utopistica», entrambe «sorprendentemente difficili da districare»¹¹. L'autore opta di preferenza per il grande formato, che consente lo sviluppo di un carattere narrativo insieme a un estremo dettaglio. Egli motiva questa scelta espressiva affermando che «il disegno è il più universalmente comprensibile fra tutti i media», il più «populista»¹². La predilezione per questo medium, caratterizzato da una forte componente di manualità, è stata altresì interpretata come gesto politico di opposizione nei confronti del progresso e della tecnologia. La predilezione per il grande formato poi è stata letta come un tentativo di ostacolare la mercificazione dell'opera d'arte. I lavori sono realizzati con l'impiego degli strumenti del disegno tecnico che, a dire dell'artista, «aiutano a conferire la luce più limpida sulle»¹³. Noble adotta un tipo di prospettiva denominata 'proiezione obliqua' o prospettiva cavaliere, derivata dalla cartografia militare: essa prevede la proiezione degli oggetti su un piano a 45°, con l'annullamento di qualsiasi gerarchia spaziale («Sono contro gerarchie e prospettive», afferma l'autore in proposito¹⁴). L'effetto è quello di collocare il riguardante in una posizione onnisciente, analoga a quella di fronte a un testo scritto, e in questo carattere narrativo risiede appunto uno dei maggiori punti di tangenza con l'utopia («Il riguardante diventa l'architetto e il disegno un progetto architettonico – afferma l'artista – Egli non è più costretto a terra ma si libra come un angelo sulla scena

¹¹ Barry Schwabsky, *Drawing on the New Town: Chad McCail and Paul Noble*, in "Art on Paper", vol. 4, n. 6, luglio-agosto 2000, p. 34.

¹² Paul Noble, cit. in *Drawing Now: eight Propositions*, catalogo della mostra a cura di Laura J. Hoptman, New York, MoMA Queens, 2002-2003, pp. 70-71 (nota 8).

¹³ *Artist Paul Noble on how he draws*, in "The Guardian", sabato 19 Settembre 2009, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/sep/19/paul-noble-how-he-draws> (ultimo accesso 8/10/2012).

¹⁴ Ibid.

descritta, comprendendo l'intero disegno»¹⁵). Più che una rappresentazione realistica e verosimile tuttavia Noble sembra adottare un registro evocativo, nelle sue parole «una sorta di linguaggio universale attraverso una produzione di segni pittorica». Nella determinazione di questa modalità rappresentativa, una delle matrici essenziali è stata riconosciuta nei videogiochi, che interessano l'artista perché «devono simulare un ambiente visuale credibile»¹⁶. Uno dei riferimenti più presenti in questo campo è rappresentato da *Sim City*, un videogioco di simulazione (pubblicato in più versioni a partire dal 1989) il cui scopo è quello di creare e amministrare una città.

A guidarci nella scoperta di *Nobson Newtown* è l'artista stesso, che le dedica anche un libro a mo' di guida turistica¹⁷. La città nasce con il motto: *Non stilus sed technica. Non accidents sed errores* (Non stile, ma tecnica. Niente accidenti, ma errori). Nei cenni storici introduttivi si racconta che *Nobson Newtown* è una nuova città costruita sul sito di una precedente. Il centro è delimitato per tre lati dalle colline Nobhill Downs, e per il quarto dal mare. La costruzione del nuovo abitato ha provocato la distruzione dell'ambiente naturale che circondava il precedente insediamento, con foreste di aceri, faggi e querce, la cui crescita era favorita dalla conformazione geologica del suolo (podzol grigio-marrone). Questo processo ha dato vita a un'industria basata sul taglio e trasporto dei tronchi. Lo strato geologico inferiore del sito è occupato da un letto di roccia porfidica eruttiva denominata *nobrock*, all'origine del culto religioso dei primi abitanti, gli Staworm. La città vecchia era costruita quasi interamente di questo materiale, prelevato da una cava presente sul luogo. Quest'ultima, ormai esaurita, resta soltanto come monumento all'ingegno della locale popolazione. Essa si trova nella parte occidentale della città, segnandone i confini in successione con il parco cittadino (a sinistra), il cimitero (a destra) e l'ospedale di fronte ad esso; dietro quest'area si trova un sito archeologico. Il mare circonda da un lato il parco cittadino, che dall'altro è delimitato da una parete rocciosa coperta di caverne, sede di culto per gli antichi Staworm.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ In conversazione con l'autore, Architectural Association, Londra, 30 novembre 2001, cit. in Anthony Spira, op. cit., p. 32.

¹⁷ Paul Noble, *Introduction to Nobson Newtown*, Salon Verlag, Köln, 1998. Per la descrizione della città ho fatto principalmente riferimento a questo testo e a Paul Noble, *Unified Nobson Newtown*, Alberta Press, 2004.

La creazione di *Nobson Newtown* è il risultato di un processo partecipativo dei suoi cittadini. Prima della demolizione della città vecchia, infatti, agli abitanti viene ordinato di compilare una lista di richieste per il nuovo centro urbano (dalle aree lavorative a quelle ricreative a quelle abitative). L'inchiesta produce un risultato caratterizzato da una grande uniformità. Tra le istanze dei residenti non

figura tuttavia un luogo di culto: sul sito in cui sorgeva la vecchia sinagoga viene così innalzato il principale centro commerciale, il *Mall* [Fig. 7.1]. Insediato nell'edificio preesistente, la sua architettura eclettica è una commistione di citazioni del Taj Mahal, della colonna Traiana di Roma, e della Karlskirche di Vienna. Sulle pareti sono scandite le lettere 'shopping mall'. L'edificio si eleva al centro della città, circondato da un'area di terra desolata (denominata *wasteland* e illustrata nel disegno

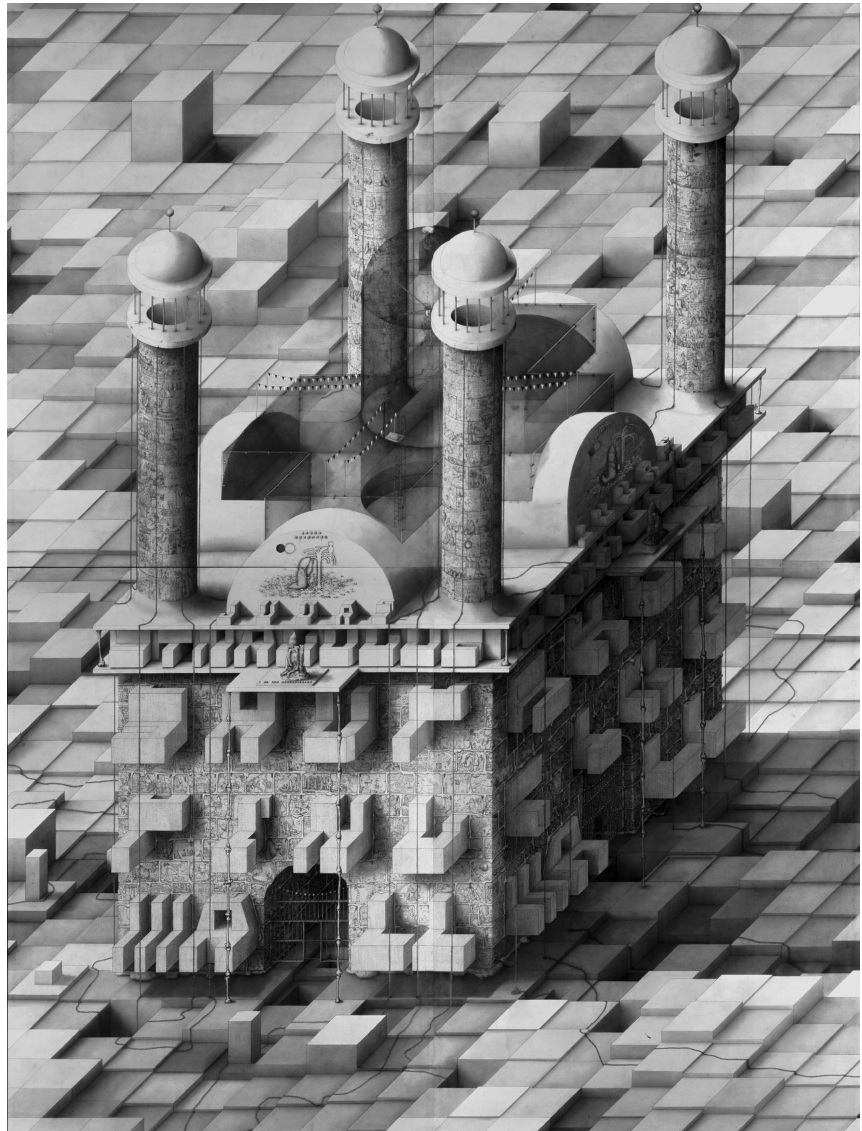


Fig. 7.1 Paul Noble, *Mall*, 2001-2002, matita su quattro fogli di carta, 400x300 cm, Museum of Modern Art, New York © Paul Noble. Courtesy Gagosian Gallery

Nobson Central [Fig. 7.2]). Alla richiesta sul centro cittadino gli abitanti hanno

infatti optato per la sua non esistenza. È stato così stabilito di trasformare il centro della città in un non-centro, sul modello delle città europee bombardate durante la seconda guerra mondiale. Lo spazio è stato allagato dalla deviazione di alcuni corsi d'acqua e lasciato privo dell'attraversamento stradale, a rendere il transito il più difficile possibile. La *wasteland* è occupata dalle rovine degli edifici della vecchia città, le cui macerie non sono state rimosse

dopo la loro distruzione. L'effetto finale è paradossalmente descritto nella guida come «luogo della bellezza, un ritiro urbano»¹⁸. Nella concezione di questo sito risuona un esplicito riferimento al poema *The Waste Land (La terra desolata)* di T. S. Eliot del 1922. I primi versi sono infatti rappresentati secondo la consueta modalità dell'architettura parlante, la cui leggibilità è tuttavia compromessa dallo stato rovinoso degli edifici modernisti che la compongono. A più di settant'anni di distanza, tra l'opera letteraria e quella figurativa si stabilisce un'evidente consonanza fondata sull'idea del fallimento modernista, che abbiamo più volte menzionato come uno dei filoni tematici in cui si articola il tema dell'utopia nelle arti visive a partire dagli anni Novanta¹⁹.

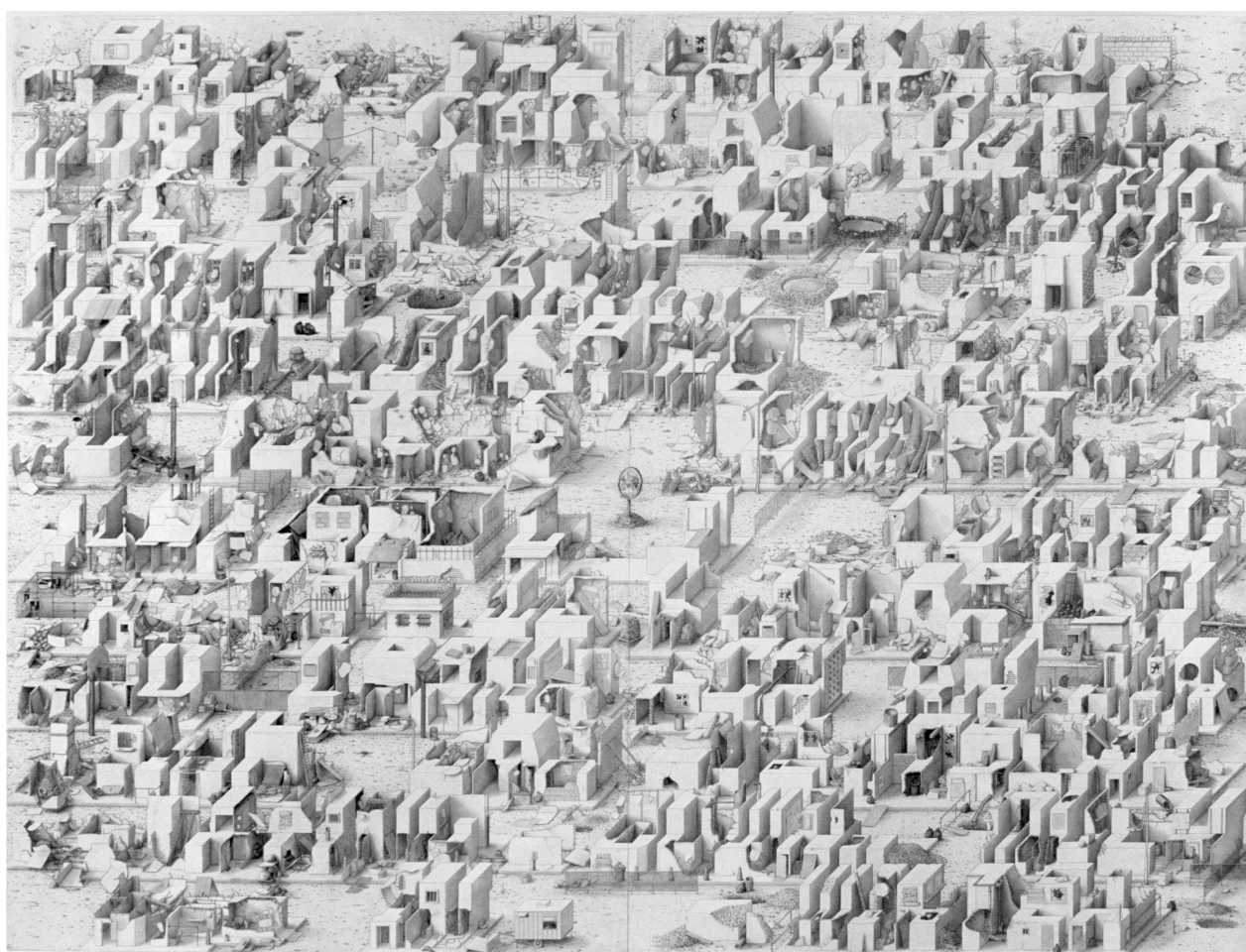


Fig. 7.2 Paul Noble, *Nobson Central*, 1998-99, matita su carta, 400x300 cm © Paul Noble. Courtesy Gagosian Gallery

Quello della rovina è appunto uno dei motivi maggiormente ricorrenti in *Nobson Newtown*, tematizzato esplicitamente ne *La vecchia rovina (Ye Olde Ruin, 2003-2004, matita su carta, 426x732 cm)*, che sorge ai margini orientali dell'abitato. Sullo stesso versante si trovano

¹⁸ Paul Noble, *Introduction to Nobson Newtown*, op. cit., p. 28.

¹⁹ Vedi capitolo 6. *Modernismo reloaded. Il modernismo come paradigma visivo nell'arte dell'ultimo ventennio*, pp. 282-336.

in successione *La casa dell'architetto* (il Palazzo di Paul), dietro di essa le scogliere con la prigione, il campeggio *Nobscamp*, gli edifici del *Nobjobclub* e *CLIPON*, e il monumento della città. Quest'ultimo sorge su una rotonda alla periferia e consiste in una grande struttura verticale che proclama "Benvenuti a Nobson".

La conformità di opinioni che ha guidato il processo di pianificazione urbana di *Nobson Newton* è esemplificata dall'edificio del *Nobjobclub*. Dal fronte stradale esso si presenta come una successione di porte, ciascuna delle quali è segnata da una o più lettere dell'alfabeto – dalla A alla Z – che indicano una forma di differenziazione. Ogni ingresso è seguito da un lungo passaggio, privo di funzione progettuale: tutti i corridoi conducono infatti in un unico spazio centrale, paragonato a quello di un uovo in camicia. La guida compilata dall'artista definisce cripticamente questo come «lo spazio in cui tutto diventa uguale, e le differenze sono appianate. [...] questa stanza dovrebbe far sentire gli abitanti sicuri, non fuori dal comune, ma certamente non strani, parte di un tutto, e non contrastati da alcunché»²⁰. L'altra funzione assoluta dal *Nobjobclub* è quella di ricordare l'importanza dell'etica del lavoro. La forma dell'uovo, ricorrente all'interno dell'opera di Noble, è preferita a quella della sfera in quanto quest'ultima viene ritenuta troppo pomposa. In questo particolare è possibile leggere una parodia dell'architettura utopica, quale ad esempio quella di Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1805), caratterizzata dall'impiego di forme pure come appunto quella sferica. La forma ovoidale appartiene inoltre a un idioma architettonico largamente diffuso soprattutto nel corso degli anni '60 e a volte denominato 'Googie', dal nome di un locale di Los Angeles. Questo tipo di architettura è espressione di una mentalità ottimistica nei confronti della società e del progresso tecnologico. A fianco del *Nobjobclub* si trova un altro edificio chiamato *C.L.I.P.O.N.*, acronimo di Chemical and Light Industry Plant of Nobson (Impianto di Industria Chimica e Leggera di Nobson). La sua presenza è motivata da ragioni puramente estetiche, giacché la città non ospita alcun insediamento industriale. Infatti, secondo l'autore, «per apprezzare appieno la semplicità concettuale del Jobclub era richiesto qualcosa con molti tubi, ciminiere, fumo e una generale espansione incontrollata»²¹.

Sul versante settentrionale, al di fuori del centro abitato, sorgono una serie di ville di vacanza personalizzate: *Villa Carl* (*Villa Carl*, 1997, matita su carta, 40x70 cm, collezione British Council; *Villa Carl [rear view]*, 1997, matita su carta, 50x70 cm, collezione British Council), *Villa*

²⁰ Paul Noble, *Introduction to Nobson Newtown*, op. cit., p. 22.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

Jem, Villa Trev. Termine essenziale di confronto di queste architetture sono i progetti di Le Corbusier (come la celebre *Ville Savoye*, 1931). Lo stesso maestro dell'architettura modernista è parodiato nel *Paul's Palace* (Palazzo di Paul, 1996), che riprende le forme di *Ma Maison*, la residenza-atelier progettata da Le Corbusier per sé stesso nel 1929²². Nel caso di Noble il complesso di riferimenti modernisti – solitamente orientato al canone dell'*International Style* – si arricchisce con alcuni casi inglesi. Un caso specifico menzionato in proposito è quello di Peterlee, una *new town* pianificata nel 1948 nel nord dell'Inghilterra. La più notevole tra le emergenze architettoniche della città è l'*Apollo Pavilion* (1967-1970) – opera di sintesi plastico-architettonica dell'artista inglese Victor Pasmore – che è stato citato come matrice per Paul Noble.

A nord del centro di *Nobson Newtown* si trovano, da est verso ovest, il *Lidonob* (*Lidonob*, 2000, grafite su carta, 300x450 cm, Tate Gallery, London) e i *Nobslums*. Questi ultimi sono il frutto della decisione di ricostruire anche nel nuovo insediamento i vecchi bassifondi del precedente. Le note che nella guida della città li illustrano sono illuminanti riguardo la concezione che informa l'intero progetto. L'area vi è descritta come

uno *slum* molto moderno ma con un tocco di povertà che combinava perfettamente le due direzioni del tempo. Da un lato, la stessa modernità di questi bassifondi suggerisce un aspetto progressivo, e di positiva redenzione di questo tipo di vita. Dall'altro lato, l'incuria ovviamente calcolata e lo strisciante squallore può essere preso per suggerire che nonostante l'ottimismo giovanile sulla bontà del genere umano e che tutti i cambiamenti siano per il meglio, la verità è che dovunque l'uomo vada, la distruzione e la tristezza non sono troppo lontane²³.

Tra le infrastrutture di cui è dotata la città figura una rete metropolitana (*Nobgo Travel Underground System*), oltre a un sistema di scarico dei rifiuti (*Nobwaste Sewage System*). *Nobson Newtown* è tuttavia priva di qualsiasi presenza umana, al posto della quale compaiono – in alcuni disegni – forme escrementizie di carattere antropomorfo. Il tema scatologico percorre in modo sotterraneo l'intera opera, giacché si rivela solo a un prolungato esame delle opere.

All'origine di *Nobson Newtown* si possono rintracciare alcuni motivi autobiografici. Dopo il suo arrivo a Londra nel 1987, l'artista ha vissuto di sussidi, facendo esperienza dell'emarginazione sociale. In quel periodo inoltre è rimasto coinvolto nelle proteste contro i piani urbanistici che minacciavano la distruzione della zona est di Londra in cui viveva. A un

²² L'artista continua a sviluppare questo soggetto in *Paul's Place*, 2002, incisione su carta, immagine: 475x730 cm, Tate Gallery, Londra.

²³ Paul Noble, *Introduction to Nobson Newtown*, op. cit., pp. 29-30.

primo livello l'opera si pone quindi come critica dell'economia capitalistica di mercato, come conferma l'autore: «A *Nobson* sto realizzando un luogo sicuro che posso controllare nel mio studio da contrapporre alla follia dello sviluppo. Il mercato determina quale tipo di edifici e usi avranno luogo e se non fai parte di quell'economia omologata, allora non ottieni l'accesso a quegli spazi»²⁴. A questo primo livello si sovrappone un insieme di temi e riferimenti in una complessa stratigrafia, all'interno della quale un posto rilevante spetta all'utopia e alla distopia. Esse rappresentano nell'opera di Noble due componenti che convivono in un viluppo inestricabile, a ennesima conferma della perdita di purezza che caratterizza queste nozioni nel secondo Novecento. Se infatti alcuni aspetti di *Nobson Newtown* sembrano richiamare la progettazione urbanistica di tipo utopico, per altri il carattere prevalentemente negativo che caratterizza il complesso si colloca nell'opposto versante distopico. L'artista rifiuta tuttavia entrambe le terminologie per descrivere il suo progetto. Egli inoltre nega di aver inteso *Nobson Newtown* come letterale dal punto di vista geografico, e parla piuttosto dei suoi disegni come di «illuminazioni»²⁵. Sulla coesistenza dei caratteri utopici e distopici hanno insistito tutti i commentatori che si sono accostati all'*opus magum* di Noble. Secondo Anthony Spira, ad esempio, «queste non sono visioni utopiche né distopiche ma testamenti pragmatici allo stato dei nostri tempi in cui 'l'ottimismo giovanile' resta imbrigliato alla 'verità' della 'distruzione'»²⁶. Ingrid Rowland mette l'accento sulla compresenza di diverse fonti alla base del progetto: «Per tutti i suoi vistosi tocchi di bruttezza, *Nobson* resta un luogo in modo attraente umano, un'allegra parodia di Utopie, Città Giardino, Nuovo Urbanismo e Visioni di Gran Bretagna che sono troppo schematiche in maniera pulita per essere abitate da persone reali»²⁷.

Riflettendo un orientamento piuttosto diffuso in campo artistico a partire dagli anni Novanta del Novecento, un elemento importante del progetto è legato alla critica dell'architettura e dell'urbanistica, di cui vengono stigmatizzate le pretese utopiche. Così secondo Laura Hoptman, «L'obiettivo di questi disegni [...] è di cercare di colpire da attivista non solo Ledoux ma i suoi discendenti: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e altri che hanno steso piani utopici e hanno sognato di una società resa perfetta – e perfettamente controllata dall'architettura»²⁸. A differenza tuttavia della tendenza dominante, in *Nobson Newtown*

²⁴ Paul Noble interviewed by John Slice, in "Flash Art", vol. 34, n. 217, marzo – aprile 2001, pp. 84-85.

²⁵ Helen Sumpter, *Paul Noble's big draw*, in "Time Out London" (<http://www.timeout.com/london/art/article/2910/paul-nobles-big-draw>, ultimo accesso 8/10/2012).

²⁶ Anthony Spira, op. cit., p. 143.

²⁷ Ingrid Rowland, op. cit., p. 19.

²⁸ Laura Hoptman, in *Drawing Now: eight Propositions*, op. cit., p. 69.

questa critica dell'utopia modernista viene condotta con un riferimento più personale, addirittura autobiografico come sottolinea Neal Brown:

Per certi aspetti *Nobson Newtown* sembra intesa come una tirannia di Noble sul mondo, parte di una base di odio che si auto perpetua, piuttosto che semplicemente una risposta protettiva alle ingiustizie del mondo. Così, nonostante il divertente umorismo nero di Noble, e l'ammirazione per la sua dedizione alla sua arte, la condizione suprema dell'artista nei confronti del suo mondo è, alla fine dei conti, decisamente triste²⁹.

Michael Landy. Un'azienda fittizia distopica: *Scrapheap Services*

«La maggior parte delle mie opere nasce dalla rabbia»: intervistato da Douglas Fogle nel 1995, Michael Landy³⁰ definisce in questo modo il nucleo generativo della propria opera. Essa si caratterizza quindi come il tentativo di formulare artisticamente una risposta a questo sentimento. Alla sua origine vi sono ragioni sociali che si ripercuotono a livello personale, legate essenzialmente al momento storico attraversato dalla Gran Bretagna nel passaggio tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento. Il periodo è dominato dall'ideologia affermatasi durante il governo conservatore di Margareth Thatcher (1979-1990), in cui si è celebrato l'assoggettamento di tutti gli ambiti dell'esistenza al capitalismo. La strategia economica messa in atto era fondata sulla privatizzazione delle imprese nazionali, e condotta attraverso un violento attacco ai diritti dei lavoratori, con drammatici episodi di licenziamenti di massa. Nell'immaginario collettivo questa fase storica è rappresentata icasticamente da due frasi, entrambe risalenti al 1987: quella pronunciata da Gordon Gekko, protagonista del film di Oliver Stone *Wall Street* (1987), «L'avidità è buona»; e la dichiarazione rilasciata dallo stesso primo ministro inglese a un giornale: «Non esiste una cosa chiamata società» (Margaret Thatcher, "Woman Magazine", 31/01/1987). D'altra parte la critica del presente ha rappresentato fin dalle origini uno dei punti di partenza dell'utopia prima e della distopia poi.

All'inizio della carriera Landy appunta il proprio interesse su argomenti di natura economica, concentrandosi in particolare sul contesto artistico (in special modo quello inglese). In quest'ambito il rapporto tra arte e circolazione dei beni materiali si articola con sempre maggiore forza nella direzione della mercificazione dell'opera e dell'inserimento degli artisti all'interno del sistema di scambio capitalistico. A un periodo di *boom* mercantile nella seconda

²⁹ Neal Brown, *Paul Noble. Chisenhale Gallery*, in "Frieze", n. 41, giugno-agosto 1998 http://www.frieze.com/issue/review/paul_noble/ (ultimo accesso 8/10/2012).

³⁰ Michael Landy è nato a Londra nel 1963. Ha studiato al Loughborough College of Art (1981-83) e al Goldsmiths College (1985-88). Vive e lavora a Londra.

metà degli anni Ottanta – legato all’esplosione del fenomeno degli *Young British Artists* – segue all’inizio del decennio successivo un momento di crisi. Questo novero di problemi è indagato da Landy attraverso la creazione d’installazioni che riproducono – in maniera simulata e con diversi tipi di alterazione – un contesto commerciale. In occasione della prima personale *Market* (Mercato, 1990), ad esempio, l’artista ricostruisce nello spazio della galleria un mercato, completo di chioschi e stalli per l’esposizione della merce. Quest’ultima tuttavia è completamente assente: a essere esposto infatti è soltanto l’apparato che ne circonda l’ostensione. Due anni più tardi nella mostra *Closing Down Sale* (Vendita di chiusura) viene nuovamente riprodotto un ambiente commerciale. I muri della galleria sono tappezzati di scritte come ‘Out of business’ (Fallimento), ‘Everything must go’ (Si vende tutto), mentre nell’aria si diffondono pressanti inviti all’acquisto (‘Buy Now’, Compra Ora e ‘Come on in’, Vieni dentro). Sparsi al centro dello spazio si trovano carrelli pieni di merci di vario genere, come giocattoli ed elettrodomestici.

La riflessione su questi temi precipita nel progetto *Scrapheap Services* (Servizi discarica, 1995), assumendo una connotazione distopica. Nell’opera, realizzata dopo tre anni di progettazione, Landy mette in atto una strategia sempre più diffusa nel panorama artistico contemporaneo a partire dagli anni ’80: la creazione di un’azienda fittizia. L’artista mima integralmente le strategie commerciali creando per la sua compagnia una *corporate identity*, comprensiva di logo, uniformi ed equipaggiamento. *Scrapheap Services* è il rovescio distopico della teoria economica imperante nel thatcherismo: scopo dichiarato dell’azienda è infatti quello di liberare la società da quella che viene definita “feccia”, ovvero i ceti non produttivi e marginalizzati.

A *Scrapheap Services* sono dedicate nel corso di due anni una serie differenziata di opere come disegni e video, ma è soprattutto un’installazione – riproposta più volte in spazi differenti³¹ – il centro attorno a cui gravita il progetto [Figg. 7.3, 7.4]. Al di là degli adattamenti derivanti dalla specificità del contesto espositivo, l’opera mantiene i suoi elementi essenziali. Il pavimento dell’ambiente è interamente cosparso di piccole sagome umane composte di rifiuti

³¹ Michael Landy, *Scrapheap Services*, 1995, video (durata 11’ 20’’) e mixed media, Tate Gallery. L’installazione è stata presentata per la prima volta alla Soap Factory, in occasione della mostra *Brilliant! New Art From London*, (Minneapolis, Walker Art Center, 22 ottobre 1995 – 7 gennaio 1996). Uno spazio di archeologia industriale (l’Electric Press Building) ha ospitato anche la seconda presentazione dell’installazione, a Leeds (25 marzo – 14 aprile 1996). La prima galleria è stata la Chisenhale Gallery di Londra (*Michael Landy. Scrapheap Service*, 19 – 28 giugno 1996). Dopo l’acquisizione da parte della Tate Gallery nel 1997, *Scrapheap Services* è stato esposto l’anno successivo nella sede di Millbank. Nel corso di quest’ultima installazione, Landy ha ricevuto l’assistenza di alcuni colleghi, tra cui Paul Noble.

(prevalentemente lattine e imballaggi alimentari). L'artista le ha realizzate individualmente con un lungo e laborioso processo artigianale a partire dai rifiuti che raccoglieva nella sua passeggiata quotidiana dalla casa (nel quartiere londinese di Peckham) allo studio (a Brixton). Le uniche presenze umane (in realtà simulacri) che animano lo spazio sono quattro manichini che indossano un'uniforme rossa, colore distintivo della ditta. Ciascuno è occupato in diverse attività: uno spazza il pavimento con uno scopettone, un altro trascina un carrello con l'attrezzatura, un terzo raccoglie i rifiuti all'interno del caratteristico sacco in politene rosso, l'ultimo si trova infine in cima a una scala appoggiata a un macchinario. Quest'ultimo, che campeggia in fondo alla stanza, è il cosiddetto Avvoltoio (*Vulture*), un «affetta-tritura-persone appositamente progettato», preposto appunto alla distruzione degli scarti umani raccolti. L'apparecchio è ricavato da una vera macchina trituratrice utilizzata per il fogliame, ed è dotato di lame dentellate auto-affilanti e un motore da 25 cavalli. I rifiuti vengono inseriti nella bocca superiore per essere sminuzzati ed espulsi a terra, dove si ammucciano. Il macchinario è potenzialmente funzionante, nella poetica di fedeltà ai materiali che contraddistingue l'opera di Landy. Lo stesso si può dire degli altri elementi che compongono l'installazione (manichini, uniformi, attrezzature), tutti ricavati a partire da prodotti comunemente disponibili sul mercato che l'artista ha adattato. Lo spazio è scandito inoltre da due cartelloni che raffigurano, con tratti stilizzati, paesaggi idilliaci che rappresentano l'ideale societario. Al soffitto è appeso un televisore che trasmette un video promozionale dell'azienda. La voce fuori campo recita:

Benvenuti alla *Scrapheap Services*. L'impresa di pulizie che si preoccupa perché non lo faccia tu. Sembra che una società prospera dipenda dallo sbarazzarsi di una minoranza di persone. Solo quando vi sarà una presa di coscienza universale che sbarazzarsi delle persone è fondamentalmente antisociale e inaccettabile vedremo una fine di questo. *Scrapheap Services* considera importante che ogni persona scartata sia liberata in maniera rapida ed efficiente e questo è il nostro dovere. Perché sopportare persone sgradevoli che sono un tale peso sulle tue risorse quando puoi rivolgerti alla gamma di prodotti di controllo delle persone di Scrapheap Service?³².

L'installazione appare costruita con una distorsione della scala dimensionale che ricalca l'espedito letterario de *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, considerato pressoché unanimemente il primo romanzo distopico. Nello stesso spazio sono portati a coesistere due ordini di grandezze: una reale, adottata per le figure dei manichini in uniforme e per tutti gli altri oggetti, e una ridotta, impiegata per le persone-immondizia, alte soltanto 15 centimetri

³² Michael Landy, *Scrapheap Service Video*, 1995, cit. in Alison Jacques, *The making of Scrapheap Services*, in *Michael Landy. The making of Scrapheap Services*, catalogo della mostra, Londra, Waddington Galleries, 1996, p. 4.

circa. Questa distorsione di scala, come nel romanzo di Swift, serve un intento satirico: la minutezza dei personaggi indica il loro essere privi di valore per i governi e le multinazionali.

Il libro d'artista che accompagna il progetto *Scrapheap Services* in occasione della sua presentazione in galleria è strutturato in modo simile alle brochure di promozione aziendale, di cui mima il linguaggio³³. La *mission* dichiarata dall'azienda è quella dell'eliminazione «in maniera rapida ed efficiente» delle persone «che non hanno più un ruolo attivo nella vita». Il testo passa quindi in rassegna tutta l'attrezzatura di cui è dotata l'impresa: uno strumento prendi-persone «leggero, facile da usare, durevole»; i carri per la raccolta, «eleganti e facili da manovrare»; i sacchi, della capacità di 50 litri, realizzati in polietilene stabilizzato alla luce ultravioletta «solidi, forti e robusti [...] progettati per resistere a un duro uso in tutte le condizioni»; e soprattutto l'Avvoltoio. Il testo è costellato da una serie di slogan: «Aiutaci ad aiutarti a disfarti di persone», o «Dai una bella spazzata con *Scrapheap Services*. Noi rendiamo i puntini neri delle persone un ricordo del passato», e ancora «Lasciamo la feccia senza alcun posto per nascondersi!». L'intento distopico che muove l'azienda è quindi esplicitamente dichiarato: «Perché sognare un paradiso terrestre quando *Scrapheap Service* può farlo diventare realtà? I nostri paesaggi sono senza imperfezioni. Rappresentano l'obiettivo finale di *Scrapheap Services*: librare la società da tutti i suoi mali, dandoti una migliore qualità di vita»³⁴.

Il progetto *Scrapheap Services* prende corpo anche in una serie di circa trenta disegni, la cui realizzazione si colloca durante e dopo la realizzazione dell'installazione, tra la primavera del 1995 e il dicembre dell'anno successivo³⁵. Il disegno nasce dalla contingenza delle ridotte dimensioni dello studio dell'artista, che non gli consentono di lavorare all'intera installazione. Landy si serve quindi di questa tecnica per registrare idee e informazioni, intendendola come un modo per formulare le sue idee senza distrazioni, una sorta di diario in cui registrare gli

³³ *Scrapheap Services*, libro d'artista pubblicato in occasione della mostra *Scrapheap Services*, Londra, Chisenhale Gallery, 1996, Chisenhale Gallery e Ridinghouse Editions, 1996.

³⁴ Ibid.

³⁵ Una selezione di disegni è stata esposta in una mostra alle Waddington Galleries (*Michael Landy. The Making of Scrapheap Services*, Londra, Waddington Galleries, 19 giugno – 13 luglio 1996): *We Love the Jobs you Hate*, 1996; *The Real Rats are the Ones that Drop it*, 1996; *We Make People Black Spots a Thing of the Past*, 1996; *We Leave the Scum with No Place to Hide*, 1996; *We Don't Sweep it Under the Carpet*, 1995; *Wish You Were Here...?*, 1996; *We Care Because You Don't*, 1996; *We Go Straight to the Heart of the Problem*, 1995; *Bin it for Britain*, 1996. Altri disegni della serie: *Let us take the grind out of your life*, 1997; *Seekers of perfection know exactly where to go*, 1996; *Make a clean Sweep with Scrapheap Services*, 1996; *Working round the clock to offer you a complete service*, 1995-1996; *You'll be glad there's Scrapheap Services*, 1996.

Alcuni disegni sono stati acquistati dalle principali collezioni inglesi: *We Leave the Scum with No Place to Hide*, 1996, inchiostro su carta, incorniciato: 980x765x40 mm, Tate Gallery, Londra; *Sweep to Victory*, 1996, inchiostro su carta, immagine: 1267x817 mm, Tate Gallery, Londra; *Scrapheap Services*, 1995, inchiostro su carta, foglio: 75,2x55,8 cm, cornice 100,6x78,5 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney.

avvenimenti della vita privata. Dopo aver inizialmente utilizzato come supporto materiali di recupero come imballaggi vuoti o pezzi di carta, il processo si evolve gradualmente in disegni di grande formato a inchiostro nero. La superficie dei fogli è campita nella sua interezza da una combinazione di testi e immagini, che raffigurano una congerie di elementi diversi, come parti dell'installazione, slogan, rifiuti di imballaggi vari (lattine, McDonald's, Kentucky Fried Chicken), istruzioni per l'uso di prodotti per la casa, lettere di richieste fondi. In questa serie l'autore adotta quella che è la caratteristica principale del suo stile, l'estremo dettaglio, qui sposato a un senso di horror vacui. Questo carattere, secondo Sean Rainbird, «riflette un approccio onnicomprensivo, in cui la sua intera esistenza è avvolta nella realizzazione di un work-in-progress. La completa immersione consente a Landy di creare e abitare un universo immaginario»³⁶. Anche nella serie di disegni è impiegata la stessa distorsione di scala che governa l'installazione. Alex Farquharson ha paragonato questo espediente a quello utilizzato in campo teatrale da Bertoldt Brecht per distanziare lo spettatore dallo spettacolo e quindi attivare le sue facoltà critiche³⁷.

A dire dell'artista *Scrapheap Services* riguarda le

persone che vengono scartate e la perdita di potenziale umano. Ciò che le persone hanno da offrire viene scartato. [...] Fondamentalmente l'opera pone una domanda: Noi come società (penso di parlare dell'Inghilterra) continueremo a trattare le persone in questo modo? E se sì, che tipo di problemi si verificheranno in futuro finché non troviamo un modo di proteggere e curarci delle persone?³⁸.

Come già abbiamo avuto modo di constatare nel precedente caso di Paul Noble, anche all'origine di quest'opera vi è un intreccio inestricabile tra ragioni personali e sociali. Nel periodo di elaborazione infatti lo stesso artista aveva intrapreso un corso governativo di avviamento al lavoro, che lo aveva portato a ricevere soltanto offerte di impiego non qualificato, come nei supermercati. Lavorare all'installazione era stato per lui motivo di «occupazione redditizia»³⁹, scansando il sentimento d'inutilità che attanaglia le persone in cerca di occupazione. I temi del proprio vissuto vengono rielaborati nell'installazione con uno sguardo più ampio sulla realtà sociale del proprio Paese. Mettendo in atto il medesimo

³⁶ Sean Rainbird, 'Are We as a Society Going to Carry on Treating People This Way?' *Michael Landy's Scrapheap Services*, in *Contemporary Art in Focus: Patrons' Papers 2*, Tate, London, 2002, pp. 4-19. Il saggio è stato ripubblicato in "Tate Papers. Tate Online Research Journal", disponibile all'indirizzo <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7239> (ultimo accesso 8/10/2012).

³⁷ Alex Faquharson, *Orders of Magnitude*, in *micro / macro. British Art 1996 - 2002*, catalogo della mostra, Budapest, Múcsarnok / Kunsthalle, 2003, p. 11-24.

³⁸ Michael Landy, in 'Brilliant!' *New art from London*, catalogo della mostra, Minneapolis, Walker Art Center, 1995-1996, 1995, p. 59.

³⁹ Sean Rainbird, op. cit.

processo di estremizzazione alla base della distopia, l'artista muove una critica al regime economico che dalla fine della Guerra Fredda si è imposto nell'intero Occidente. Non è esente dalla sua proposta un tono apocalittico, come ricorda egli stesso: «Penso sempre alle mie mostre come profezie della fine del mondo. *Scrapheap Services* potrebbe essere come sarà la fine del mondo. Ho sempre pensato ci sarebbe stato un abbagliante, fluorescente, nauseante sguardo alla fine del mondo»⁴⁰.



Fig. 7.3 Michael Landy, *Scrapheap Services*, 1995, video (durata 11' 20'') e mixed media, Tate Gallery, Londra. Courtesy dell'artista e Thomas Dane Gallery.

⁴⁰ Michael Landy, in *'Brilliant!' New art from London*, op. cit., p. 60.



Fig. 7.4 Michael Landy, *Scrapheap Services*, 1995, video (durata 11' 20'') e mixed media, Tate Gallery, Londra. Courtesy dell'artista e Thomas Dane Gallery.

Chad McCail. Una moderna utopia: *Food Shelter Clothing Fuel*

Gli studi di letteratura inglese intrapresi inizialmente all'università del Kent hanno lasciato una profonda traccia nella carriera di Chad McCail, che successivamente si volge alle arti visive⁴¹. Il carattere narrativo è infatti il tratto unificante della sua opera, che risuona di fonti letterarie e saggistiche. Il recupero di questa dimensione lo conduce a privilegiare svolgimenti di natura seriale, guidati dall'impiego di un linguaggio visivo semplificato, debitore di idiomi come quello del fumetto e più in generale dell'illustrazione (le fonti più immediate sono rappresentate da manuali d'istruzioni e libri per bambini). Queste opzioni formali sono state messe in correlazione con una motivazione biografica: il nonno dell'autore, William McCail (1902-1974), è stato infatti un fumettista, che ha lavorato negli anni Trenta a Dundee per l'editore D. C. Thompson. A parere dello storico dell'arte Daniel Herrmann tuttavia più che queste sono preponderanti ragioni politiche. Secondo lui «l'arte di McCail è illustrativa nel senso che utilizza il modo più efficace di trasmettere il suo messaggio. Questo è il principio basilare di ogni comunicazione politica, e le opere di McCail riflettono così nel loro approccio estetico il nucleo politico della loro materia»⁴². A partire da questi riferimenti, l'artista giunge all'elaborazione di una vera e propria iconografia personale.

L'utopia rappresenta uno dei temi che percorrono in maniera sotterranea la ricerca di McCail, fino ad articolarsi con maggiore precisione nel ciclo del 1999 *Food Shelter Clothing Fuel (Cibo riparo vestito carburante)*, su cui verterà la nostra analisi. Prima tuttavia è necessario fare riferimento alle serie di opere precedenti che costituiscono la sua premessa, così come sono state illustrate nel corso di uno scambio epistolare che abbiamo avuto modo di intrattenere con l'artista nel 2009⁴³.

Da Age 4-12 a Spring

Tra il 1994 e l'anno successivo, Chad McCail si dedica alla realizzazione di grandi disegni a matita di tema fantascientifico. In questa serie raffigura una minuscola umanità preda di enormi macchine, che ne fanno oggetto di trattamento. Il lavoro si sviluppa con l'inserimento di fondali che raffigurano scenari apocalittici – come ad esempio vulcani in eruzione, dighe che

⁴¹ Chad McCail è nato a Manchester nel 1961. Ha studiato alla University of Kent (1979-1983) e al Goldsmiths College di Londra (1986-1989).

⁴² <http://docs.docstoc.com/pdf/5207935/2d15a26a-0106-437c-8cdb-787ba3864a3f.pdf> (ultimo accesso 8/10/2012).

⁴³ Intervista con l'autore condotta via e-mail, 13 luglio 2009.

esplodono, terremoti e colate di fango. All'epoca l'artista ricorda di aver fatto tre sogni molto distinti, i quali lo inducono a pensare che «c'erano cose accadute durante la mia infanzia che erano irrisolte – colpe e paure che avevo bisogno di dissotterrare ed esaminare prima di andare avanti»⁴⁴. Queste riflessioni lo portano a realizzare nel 1997 un ciclo di opere denominato *Age 4-12*, in cui raffigura nove episodi della propria infanzia (dai quattro ai dodici anni)⁴⁵. Essi riguardano essenzialmente tematiche legate alla sessualità e alla violenza, e al loro legame: si tratta di avvenimenti in cui il comportamento dell'autore era stato, per ragioni a lui ignote, fonte di vergogna o colpa. Egli ricorda ad esempio un episodio occorsogli quando aveva quattro o cinque anni, in cui il padre lo schiaffeggiò per aver guardato sotto la gonna di un'ospite. La rappresentazione di tali vicende infantili sortisce un effetto liberatorio, consentendo all'autore la comprensione degli incidenti del proprio vissuto. La realizzazione della serie *Age 4-12* viene considerata dall'artista una parte importante del processo di individuazione psicologica: «Ho compreso meglio le mie reazioni. In un certo senso ho riacquistato la mia fertilità e autorità». Essa produce inoltre consistenti riflessi anche nel resto della sua attività. Il lavoro compiuto per dissotterrare gli eventi sepolti dell'infanzia lo conduce infatti a quella che definisce «una rivelazione»: egli si dichiara in grado d'immaginare la rivolta e la ribellione. Questa nuova consapevolezza viene trasferita dalla propria persona alle piccole figure protagoniste delle sue opere fantascientifiche, che diventano quindi in grado di contrattaccare: «invece di essere sconfitte da enormi macchine potevano lavorare insieme per vincere queste forze»⁴⁶. In questo periodo l'artista s'imbatte in un manuale per architetti del governo inglese risalente agli anni Sessanta, chiamato *Space in the Home* (Spazio nella Casa)⁴⁷: esso esponeva in maniera dettagliata come costruire abitazioni famigliari utilizzando la minor quantità possibile di spazio. Il corredo illustrativo della pubblicazione era derivato da un precedente studio olandese, che mostrava il comportamento umano all'interno di spazi domestici, rappresentando figure dall'apparenza robotica che eseguivano azioni quotidiane come togliersi la giacca, utilizzare il bagno ecc. Tutte le illustrazioni adottavano una vista aerea, che rendeva possibile la

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Chad McCail, *Age 4*, 1997, gouache su carta, 72x72 cm, collezione privata; *Age 7 I*, 1997, gouache su carta, 72x72 cm, collezione privata; *Age 7 II*, 1997, gouache su carta, 72x72 cm, collezione privata; *Age 7 III*, 1997, gouache su carta, 72x72 cm, collezione privata; *Age 8*, 1997, gouache su carta, 72x72 cm, collezione privata; *Age 9*, 1997, gouache su carta, 72x72 cm, collezione privata; *Age 12 I*, 1997, gouache su carta, 72x72 cm, collezione privata; *Age 12 II*, 1997, gouache su carta, 72x72 cm, collezione privata; *Age 12 III*, 1997, inchiostro su carta, 72x72 cm, collezione dell'artista.

⁴⁶ Intervista con l'autore condotta via e-mail, 13 luglio 2009.

⁴⁷ *Space in the Home*, Ministry of Housing and Local Government, HMSO, London, 1968.

raffigurazione delle strade e dell'interno delle case. È proprio questa modalità illustrativa ad attirare l'interesse di McCail, che decide di applicarla anche al proprio lavoro.

Tutti gli elementi summenzionati vengono condotti a una sintesi nel grande disegno *Spring* (Primavera)⁴⁸, realizzato nel 1998 [Fig. 7.5]. L'opera illustra una storia di fantascienza distopica inventata dall'autore stesso. Ambientata in un futuro non specificato, racconta la rivolta di un gruppo di cittadini oppressi da un governo tirannico. L'azione si svolge in un

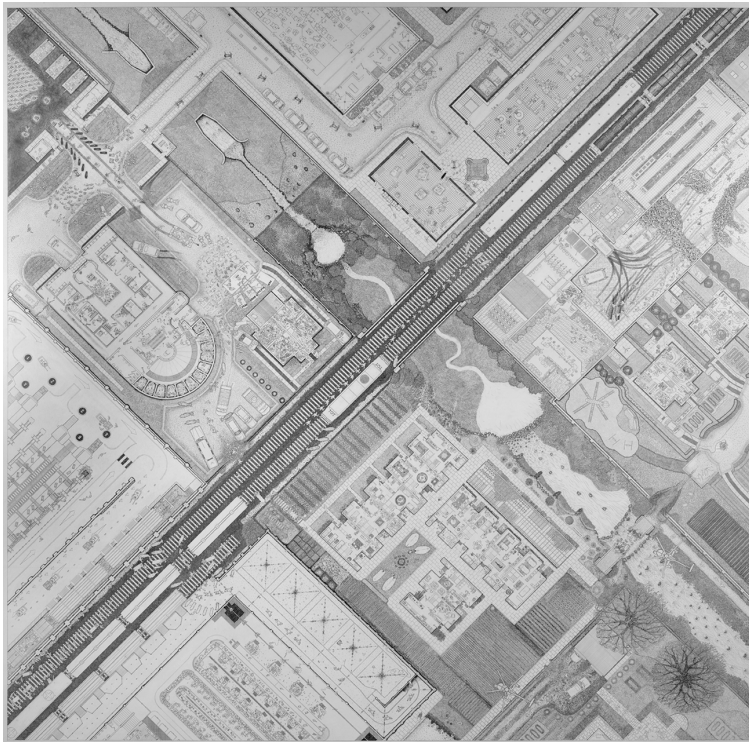


Fig. 7.5 Chad McCail, *Spring*, 1998, grafite su carta, 242,4x242,4 cm, collezione British Council.

sobborgo cittadino, raffigurato con una veduta aerea. I protagonisti sono gli abitanti della zona, impiegati presso il locale mattatoio e la fabbrica di armi. La loro esperienza lavorativa li spinge a «un desiderio irrefrenabile di trovare mezzi alternativi per provvedere a se stessi e ai propri figli»⁴⁹. I cittadini iniziano quindi un'attività agricola tesa a garantirgli l'autosufficienza. Nel frattempo un governo «debole e corrotto» avvia nell'area un programma pilota teso a formare

una classe lavoratrice totalmente subordinata alle volontà del capitale. Allo scopo vengono costruiti i cosiddetti Centri di Prova dell'Obbedienza, dove alla fine della scuola sono condotti gli studenti per essere sottoposti all'esperimento Milgram⁵⁰: al fine di ottenere l'abilitazione all'impiego essi devono somministrare scosse elettriche ai loro compagni. Chi fallisce il test subisce un trattamento rieducativo che prevede la detenzione in una cella sorvegliata da robot, dov'è costretto a indossare una maschera da cane e a prestare servizio per i membri della classe media. Se in seguito a una seconda prova il candidato risulta nuovamente insubordinato,

⁴⁸ Chad McCail, *Spring*, 1998, grafite su carta, 242,4x242,4 cm, collezione British Council, Londra.

⁴⁹ <http://www.spring-alpha.org/pages.php?content=story> (ultimo accesso 8/10/2012).

⁵⁰ Stanley Milgram (New York 1933-New York 1984) è stato uno psicologo americano, autore nel 1961 di un esperimento incentrato sulla tematica dell'obbedienza all'autorità. In breve, un volontario veniva condotto a somministrare delle scosse elettriche a un'altra persona (che lui credeva essere un volontario come lui ma che in realtà era un attore).

viene condotto a morte. I nuovi sviluppi conducono gli abitanti alla determinazione di agire contro questo stato di cose. Il giorno in cui è prevista la visita del primo ministro al Centro di Prova dell'Obbedienza è quello prescelto per l'inizio della rivoluzione. Dopo una lotta, i rivoltosi riescono ad avere ragione della polizia e delle guardie del corpo, che vengono rinchiusi nelle celle del Centro. Il capo del governo è preso in ostaggio e costretto a rilasciare un comunicato in cui si proclama la «calma e pacifica redistribuzione della ricchezza e della terra». I suoi ospiti, rappresentanti del complesso militare-industriale che regge il paese, sono condotti all'interno del mattatoio per essere rieducati. Altri episodi sono ospitati nella grande superficie del foglio, rappresentati con estremo dettaglio: i soldati lasciano l'esercito consegnando le armi ai bambini; la scuola viene trasformata in un laboratorio di produzione di droghe da somministrare alla polizia; un uomo ricco prende in ostaggio il proprio figlio, minacciando di ucciderlo se la sua proprietà non sarà abbandonata.

La narrazione che intesse *Spring* appare esemplata su modelli fantascientifici di matrice distopica. Secondo l'autore tuttavia «il tema non era tanto l'utopia o la distopia ma la rivolta e la ribellione, per quanto certamente la natura autoritaria della forza di governo è esagerata»⁵¹. McCail considera tuttavia quest'opera una sorta di fallimento, in quanto la storia risultava incomprensibile dalla semplice visione del disegno, con la conseguente perdita del suo significato. In risposta realizza quindi l'anno successivo un nuovo ciclo di lavori, concepito come la propaganda della classe lavoratrice di *Spring*.

Food Shelter Clothing Fuel

Nella serie *Food Shelter Clothing Fuel (Cibo riparo vestito carburante)*, realizzata nel 1999, la riflessione dell'artista sull'utopia assume la forma più compiuta⁵². Nella sua prima versione

⁵¹ Intervista con l'autore condotta via e-mail, 13 luglio 2009.

⁵² La serie consta di 12 gouache su carta, 1999, tutte delle dimensioni di 78x153 cm: *Obedience does not relieve pain*, Collezione MAMCO, Geneva; *Soldiers leave the armed forces*, Collection du Fonds d'Art contemporain de la ville de Geneve; *Land is shared*, collezione privata; *Mercy is shown*, collezione MAMCO, Geneva; *Wounds are healed*, Collection du Fonds d'Art contemporain de la ville de Geneve; *Roads are dug up*, Collection du Fonds d'Art contemporain de la ville de Geneve; *People build homes and grow food*, Collection du Fonds d'Art contemporain de la ville de Geneve; *People stop using things*, collezione privata; *Money is destroyed*, JPC Collection, Geneva; *School is not compulsory*, collezione privata; *Armour dissolves*, collezione MAMCO, Geneva; *People have relaxing orgasms*, collezione privata. La serie è stata esposta nelle mostre: *Food, Shelter, Clothing, Fuel*, Geneva, Attitudes, 1999; *British Art Show 5*, itinerante (Edinburgh, Southampton, Cardiff, Birmingham), 2000. La serie viene ulteriormente elaborata successivamente, con l'aggiunta di nuove immagini, ed esposta nelle mostre: *People take turns to do the difficult jobs*, Londra, Laurent Delaye Gallery, 8 settembre – 28 ottobre 2000; *Food, Shelter, Clothing, Fuel*, Baltimore, Baltimore Museum of Art, 2004.

l'opera si compone di dodici gouache su carta. Date le loro proporzioni, esse vengono successivamente tradotte in forma di manifesti, esposti in luoghi pubblici⁵³.

In *Food Shelter Clothing Fuel* viene delineata una società alternativa di natura utopica. Pur collocandosi nell'ambito delle arti visive, l'utopia di McCail si svolge in una dimensione narrativa comune a quella di un testo letterario, da sempre spazio privilegiato nell'elaborazione di questo tema. Come denuncia il titolo – che allude ad alcune delle esigenze umane primarie, come appunto quelle del cibo, del riparo, dell'abbigliamento e dell'energia – l'artista si concentra su alcuni punti nevralgici, ciascuno dei quali viene riassunto in un'immagine icastica affiancata da una didascalia. Tale forma consente un grado di descrittività certamente inferiore a quella di natura letteraria, e finisce per risolversi con indicazioni piuttosto generiche. McCail tocca alcune delle questioni fondamentali della vita associata – come economia, educazione, lavoro, sessualità – mostrando una particolare attenzione per i temi etici. L'artista non prospetta scenari radicalmente altri, ma ambienta la propria utopia all'interno di un contesto prevalentemente urbano, in tutto e per tutto simile a quello contemporaneo. I personaggi sono accuratamente descritti nell'abbigliamento e nella condotta, ma la caratterizzazione psicologica è fortemente ridotta dall'obliterazione dei tratti somatici.

I testi che fungono da didascalia alle immagini sono scritti all'indicativo presente, a suggerire la collocazione delle scene rappresentate sul piano di una possibile realtà. Significativo è anche il carattere tipografico impiegato, denominato *Ladybird*, familiare al pubblico inglese per il suo utilizzo in una popolare serie di libri per l'infanzia. Il suo uso è motivato dall'artista con la speranza «d'introdurre una nota di rabbia e sarcasmo, per suggerire che uno slogan come “i soldati lasciano le forze armate” è desiderabile in maniera auto-evidente, che qualsiasi bambino può vederlo. Ma suggerisce inoltre che anche la più elementare forma di educazione contiene un elemento di propaganda, e che l'arte stessa è propagandistica in quanto un significato viene comunicato»⁵⁴.

Come spesso accade nell'opera di McCail, *Food Shelter Clothing Fuel* è accompagnato da un breve testo dell'artista, che introduce la genesi della nuova società in questo modo:

Le vite delle persone sono state danneggiate per generazioni da potenti individui intenti nell'accumulo di benessere personale, ma il periodo del dominio s'interrompe.

⁵³ I dipinti a gouache sono stati ricolorati digitalmente da Polly Verity e nel 2003 esposti a gruppi di tre presso fermate dell'autobus Adshel intorno a Gateshead e Newcastle-upon-Tyne. Dopo essere stati tradotti, le immagini sono state esposte come manifesti a Budapest nell'ambito della mostra del British Council *micro / macro. British Art 1996 - 2002*, (Budapest, Múcsarnok / Kunsthalle, 21 marzo – 1 giugno 2003).

⁵⁴ Intervista con l'autore condotta via e-mail, 13 luglio 2009.

I civili preparano un rituale di disarmo e riaccolgono i soldati all'interno della comunità. La vendetta non viene perpetrata su coloro che hanno approfittato del lavoro degli altri, ma è chiaro che ciascuno deve lavorare per provvedere a se stesso. Le divisioni di ricchezza e privilegio sono eliminate e ogni cosa è posseduta in comune.

All'aumentare del rispetto reciproco, viene recuperato un sentimento nei confronti del tessuto vivente del mondo, e viene rivelato il vero costo dei lussi e delle comodità apparenti. Il tempo rallenta. La vita si avvicina alla sua fonte e la nauseante disciplina e tensione della società militare-industriale non è più necessaria. Il piacere diventa ricco e appagante⁵⁵.



Fig. 7.6 (in senso orario a partire da sinistra in alto) Chad McCail, *Soldiers leave the armed forces*, *Wounds are healed*, *Armour dissolves*, *People have relaxing orgasm*, 1999, gouache su carta, tutte 78x153 cm © Mamco, Genève. Photo : I. Kalkkinen, Genève

La società delineata è basata sulla liberazione dell'individuo, ed è organizzata secondo criteri cooperativi e di divisione delle responsabilità. Essa si fonda sul principio della condivisione: della ricchezza (nel pannello *La ricchezza è condivisa* è rappresentato un ricco possidente che, circondato da un gruppo di bambini, seppellisce le chiavi della propria abitazione) e della terra (*La terra è condivisa*). Anche l'organizzazione del lavoro è improntata a una maggiore equità, con l'adozione di un sistema di turnazione (*Le persone fanno a turno i lavori difficili*). Le attività produttive sono quelle più basilari, come edilizia, agricoltura, lavori pubblici (*Le persone costruiscono case e coltivano cibo* [Fig. 7.7], *Le strade vengono scavate*). Il sistema economico prevede l'abolizione della moneta: in *Nessuno fa pagare nessuno paga* [Fig. 7.8] si prospetta la riconversione di un supermercato in una serra, che consente l'autosufficienza alimentare degli abitanti; ne *Il denaro è distrutto* si mostra invece il rogo di un cumulo di banconote. Si tratta di

⁵⁵ Chad McCail, 29 maggio 1999 in <http://www.attitudes.ch/expos/chad/chadok.html> (ultimo accesso 8/10/2012).

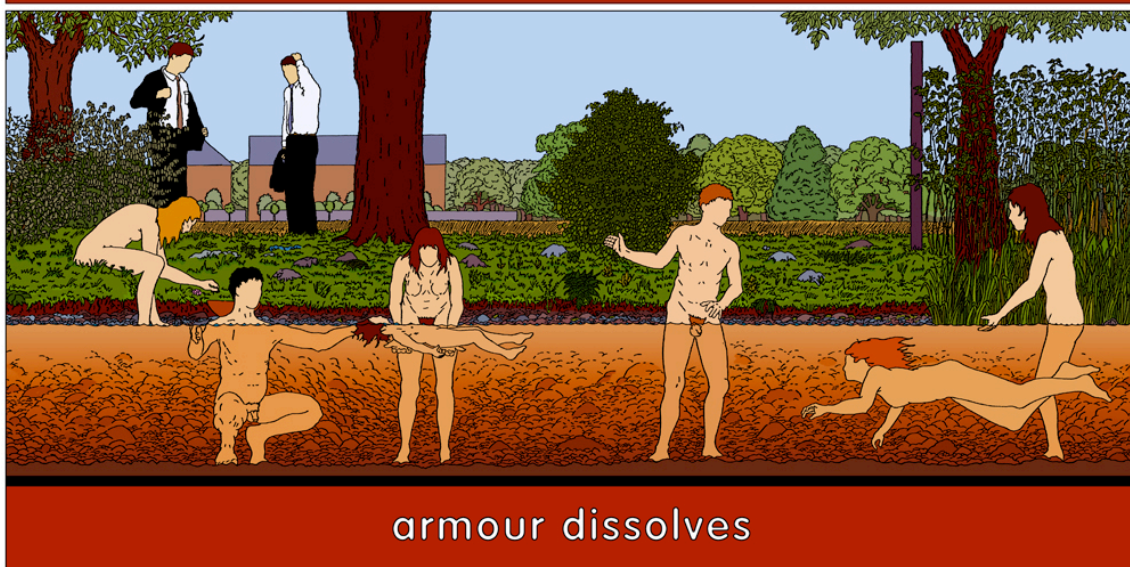


Fig. 7.7 (in alto) Chad McCail, *People build homes and grow food*, 1999, gouache su carta, 78x153 cm, Collection du Fonds d'Art contemporaine de la ville de Geneve. **Fig. 7.8** (al centro) Chad McCail, *No one charges no one pays* 1999, gouache su carta, 78x153 cm. **Fig. 7.9** (in basso) Chad McCail, *Armour dissolves*, 1999, gouache su carta, 78x153 cm, Collezione MAMCO, Geneva. Per tutte courtesy dell'artista

alcuni dei topoi che accompagnano la narrativa utopica fin dalle origini. Già nell'archetipo di More il protagonista proclamava: «Sembra a me che dovunque vige la proprietà privata, dove il denaro è la misura di tutte le cose, sia ben difficile che mai si riesca a porre in atto un regime politico fondato sulla giustizia o sulla prosperità»⁵⁶. Nella società descritta da McCail si prefigura l'abolizione – o quantomeno il ridimensionamento – di alcune delle istituzioni fondamentali come la scuola (*La scuola non è obbligatoria*) o l'esercito (*I soldati lasciano le forze armate*). Un numero consistente fra gli episodi in cui si articola il ciclo fa riferimento ad aspetti esistenziali, con il rilievo conferito a comportamenti umani – come la misericordia (*Le persone mostrano misericordia*), l'antimaterialismo (*Le persone smettono di usare cose*) o l'obbedienza (*L'obbedienza non allieva il dolore*) – o ancora a uno stato di benessere generale (*Le ferite vengono guarite*) e legato alla sfera sessuale (*Le persone hanno orgasmi rilassanti*). Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, l'artista fa principalmente riferimento alle teorie psicanalitiche di Wilhelm Reich⁵⁷. La citazione diventa esplicita nell'episodio *L'armatura si dissolve* [Fig. 7.9], che allude al fenomeno che lo studioso denomina "armatura". Il pensiero di Reich è incentrato sull'individuazione di una forma di energia cosmica primordiale che egli definisce "orgon", e che deriva dalle teorie freudiane sulla libido. Ne *La funzione dell'orgasmo* (1927), lo psichiatra sostiene che la soppressione degli istinti sessuali nei bambini per mezzo dell'educazione ha generato quella che definisce una «piaga emotiva». La costante soppressione dei desideri sessuali produce uno spreco di energie che potrebbero invece essere canalizzate nel lavoro e nella ricerca intellettuale. Il risultato di questo blocco dell'"orgon" è una forma di nevrosi, che rende gli individui violenti, aggressivi e maggiormente predisposti a un governo autoritario e dittatoriale. Il riferimento di Reich è qui diretto ai totalitarismi contemporanei (oggetto poi di studio in *La psicologia di massa del Fascismo*, del 1946). Lo psichiatra definisce la soppressione di tali impulsi (che si produce a livello sia mentale che fisico), con il termine "armatura": si tratta di un blocco muscolare che difende il corpo dall'espressione di questi ricorrenti impulsi proibiti e che contiene allo stesso tempo la rabbia provocata dalla loro repressione. Questo processo conduce alla formazione di un esoscheletro – l'armatura, appunto – che conduce a un duplice atteggiamento di paura e odio nei confronti

⁵⁶ Thomas More, *Utopia*, edizione a cura di L. Firpo, Guida, Napoli, 1979, pp. 155-156.

⁵⁷ Wilhem Reich (Dobrzynica, 1897-Lewisburg, 1957) è stato un medico e psichiatra austriaco. Si forma nell'Austria del primo dopoguerra, interessandosi al pensiero freudiano. Nel 1922 viene nominato assistente alla clinica neurologica e psichiatrica di Vienna, dove conduce i suoi studi in merito alla punizione degli impulsi libidinali.

del piacere, un'inabilità al suo raggiungimento che si traduce in atti di violenza e abuso. Reich vede questa tipologia di personalità come dominante a livello sociale. Per ovviare a questa problematica, e consentire un sano scorrimento dell'"orgon" attraverso il corpo, l'autore propone nelle sue teorie la completa sottomissione dell'individuo al piacere durante l'orgasmo⁵⁸.

L'artista definisce *Food Shelter Clothing Fuel* come «un tentativo di affermare o riaffermare una serie di ideali che appartengono alla tradizione idealistica»⁵⁹. Altrove ribadisce che si tratta di «proposte idealistiche»⁶⁰. La fonte primaria dichiarata è quella della propaganda politica, che a suo parere non presenta più immagini narrative forti. La sua opera tuttavia non vuole collocarsi nell'ambito di questa forma di comunicazione politica, in quanto presenta una discontinuità tra testo e immagine che non compare nel genere di riferimento. L'artista intende le proprie rappresentazioni come «ideali»: egli rifiuta per se stesso la definizione di utopista, ma ritiene che le persone abbiano bisogno d'ideali e che valga la pena pertanto di raffigurarli. La dimensione idealistica è considerata connaturata allo spirito umano: «Le persone non possono vivere senza ideali. Le persone possono affermare di non essere idealiste ma per quanto un progetto è un ideale li usiamo sempre»⁶¹.

In occasione del nostro scambio epistolare, l'autore ha affermato di non ragionare nei termini dell'utopia e della distopia, ma piuttosto in quelli «di idee radicali e mondi possibili». Egli ritiene ancora possibile uno spazio per un tipo di lavoro che cerchi di fornire un'aspirazione, nonostante ciò sia sempre più difficile. Allo stesso tempo, la sua opera «riguarda anche quelle forze che inibiscono lo sviluppo d'interesse ed entusiasmo per ideali radicali». McCail riconduce la visione dell'utopia (a suo dire «qualcosa [...] irrealizzabile, cosa di fantasia») e della distopia alla concezione ultraterrena di matrice cristiana di Paradiso e Inferno. Da parte propria si dichiara più vicino alla fantascienza, di cui confessa di essere un avido lettore, e con la quale condivide la creazione di «mondi possibili». Tra le sue fonti cita a questo proposito autori come Philip K. Dick, Ursula Le Guin, James G. Ballard e Stanislaw Lem. Analizzando il tema dell'utopia nell'arte contemporanea, McCail non si dice sicuro che nel periodo da noi preso in esame (quello che va dall'ultimo decennio del Novecento fino ad oggi) si sia verificato un ritorno

⁵⁸ Chad McCail ha esplicitato il proprio riferimento alle teorie di Reich in particolare in: Chad McCail, *Art & The Political Seminar: Part 1*, in "Art & Research. A journal of ideas, context and method", Volume 1. no 2, summer 2007, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mccail.html> (ultimo accesso 8/10/2012).

⁵⁹ <http://www.chadmccail.co.uk/billboard/billboards.html> (ultimo accesso 8/10/2012).

⁶⁰ Chad McCail, *Art & The Political Seminar: Part 1*, op. cit.

⁶¹ Ibid.

d'interesse nei confronti dell'argomento. Eventi storici come la fine della guerra fredda e il crollo del comunismo sembravano avere generato «la possibilità che alcune cose potessero essere in palio nel rimpasto», e in Europa «uno stimolo a considerare delle possibilità». Un ulteriore elemento di speranza per la comunità artistica è stato rappresentato a suo dire nel 1995 dal ritorno del governo Labour nel Regno Unito dopo 16 anni di potere conservatore. Allo stesso effetto ha concorso, nella Scozia in cui vive l'artista, la costituzione di un parlamento semi-indipendente. Parlando invece dell'esperienza personale, l'artista ricorda che all'epoca aveva lo studio all'interno di un edificio in cui erano presenti un club, un teatro, un bar ed uno spazio espositivo gestiti da artisti e musicisti. L'atmosfera era «vibrante ed eccitante ed incoraggiava un senso di possibilità»⁶².

Entrando nel merito dell'analisi della serie, secondo l'autore *Food, Shelter, Clothing, Fuel* si svolge su un duplice livello: come «esposizione di ideali dalla tradizione radicale», e come propaganda. A suo dire «il dibattito politico fa continuamente riferimento agli ideali come la destinazione desiderata della politica. Questi risultati politici desiderati sono integrali alla giustificazione della politica. Nell'uso corrente "utopistico" è sprezzante e significa semplicemente che il risultato non ci sarà». Questo duplice carattere colloca la serie nel campo della parodia: «*Food, Shelter, Clothing, Fuel* è, spero, consapevole e sarcastico riguardo la sua stessa pedanteria. Suggerisce che gli ideali che rappresenta sono desiderabili in maniera auto-evidente (e se non lo sono hai davvero bisogno di educarti dall'inizio – cioè imparare a leggere tutto ancora)»⁶³.

Al di là della volontà espressa dall'autore, l'opera di McCail si colloca tuttavia in una dimensione di fondamentale ambiguità, come riconosce quasi unanimemente la critica che le ha rivolto l'attenzione. Lo sottolinea correttamente Ben Seymour in occasione di una recensione della mostra:

La stranezza dell'iconografia di McCail, insieme alle sue lacune problematiche, si concentra sui problemi e la politica della rappresentazione consentendo al visitatore di domandarsi se le situazioni e analisi che raffigurano siano praticabili o desiderabili oppure no. Forse questi lavori intendono rovesciare / irritare sia l'ironia di riflesso del mondo dell'arte sia i sogni politici compiaciuti. Con tutta la sua serenità, l'installazione di McCail pone domande interessanti e difficili, ma sono domande cui l'opera stessa non può rispondere⁶⁴.

⁶² Intervista con l'autore condotta via e-mail, 13 luglio 2009.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ben Seymour, *Chad McCail. Laurent Delaye Gallery, London, UK*, in "Frieze", n. 57, marzo 2001 http://www.frieze.com/issue/review/chad_mccail/ (ultimo accesso 8/10/2012).

Diversi commentatori hanno posto l'accento sul contrasto che l'opera di McCail mette in campo tra la grandiosità delle tematiche utopiche e la sua formalizzazione. Così Julian Stallabrass, a parere del quale «Le scene utopiche di Chad McCail [...] scuotono la mente, abituata (nella migliore delle ipotesi) a piccoli incrementi di miglioramento politico. Tuttavia i grandi messaggi sono collocati all'interno di piccole cornici, e lo stile fumettistico dei disegni induce il riguardante a riflettere sulla retorica della rappresentazione visuale politica, e sulle forme culturali congelate che spesso hanno accompagnato i progetti utopistici, sia di sinistra che di destra»⁶⁵. Sullo stesso contrasto insiste anche Caroline Douglas, secondo la quale «Adottando il manifesto commerciale come veicolo per queste opere, McCail enfatizza la loro propulsione rivoluzionaria e utopica, mentre la voluta ingenuità dello stile solleva domande sulla possibilità dell'arte come agente di cambiamento sociale»⁶⁶. Anche a nostro avviso l'opera di McCail – incentrata sulla rappresentazione di una società alternativa come l'intera tradizione utopica – non sfugge alla sostanziale ambiguità cui appunto soggiace l'utopia, e che ne ha costituito storicamente la fortuna.



Fig. 7.10 (in senso orario a partire da sinistra in alto) Chad McCail, *Roads are dug up*, *People build homes and grow food*, *Land is shared*, *Money is destroyed*, *Mercy is shown*, *Obedience doesn't relieve pain*, 1999, gouache su carta, tutte 78x153 cm © Mamco, Genève. Photo : I. Kalkkinen, Genève

⁶⁵ Julian Stallabrass, *Other Britannias*, in *La otra Britània*, catalogo della mostra, Barcellona, Centre Cultural Tecla Sala, 2001, Ajuntament de L'Hospitalet, Barcelona, 2001, p. 9.

⁶⁶ Caroline Douglas, *Chad McCail*, in *micro / macro*, op. cit., p. 133.